

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Беляк Гавриил Николаевич

**ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОТВОРЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ
В РУССКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА**

Специальность 10.01.01. Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы СПбГУ
Бухаркин Петр Евгеньевич

Санкт-Петербург – 2019

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Концептуальные основания исследования.....	16
§ 1. О специфике избранных методологических ориентиров.....	16
§ 2. Философия мифологии Ф. В. Й. Шеллинга.....	18
§ 3. Миф в контексте философской эстетики Вячеслава Иванова.....	20
§ 4. Миф как символическая форма культуры (учение Эрнста Кассирера).....	34
§ 5. Миф как «развернутое магическое имя» в «Диалектике мифа» А. Ф. Лосева.....	44
§ 6. Мимесис и катарсис в космологическом измерении художественного текста.....	48
Глава 2. «Петербург» Андрея Белого.....	59
§ 1. Пространство и время.....	63
§ 2. Мозговая игра.....	66
§ 3. Петербургский миф в «Петербурге».....	70
§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Белого.....	75
Глава 3. «Чевенгур» Андрея Платонова.....	82
§ 1. Тело коммунизма.....	86
§ 2. Проблема «междоусобного места».....	94
§ 3. Пространство и время.....	97
§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Платонова.....	101
Глава 4. «Приглашение на казнь» В. Набокова.....	105
§ 1. Космология и гносеология.....	108
§ 2. Проблема <i>другого</i> . Проблема конвенции.....	112
§ 3. Пространство и время.....	118
§ 4. Мифотворческая стратегия Набокова.....	123

Глава 5. «Пушкинский дом» Андрея Битова.....	128
§ 1. Один на один с космосом.....	129
§ 2. Эксперимент над героем.....	130
§ 3. Настоящее время и проблема самоидентичности.....	134
§ 4. Мифотворческая стратегия Битова.....	140
Глава 6.	
I. «Круги на воде» Вадима Назарова.....	149
§ 1. Макрокосм и микрокосм.....	150
§ 2. Время и пространство.....	151
§ 3. Символ-глагол.....	153
§ 4. Мифотворческая стратегия Вадима Назарова.....	155
II. «Шлем ужаса» Виктора Пелевина.....	158
§ 1. Устройство Шлема.....	161
§ 2. Система персонажей.....	163
§ 3. Герой – автор – читатель.....	170
§ 4. Мифотворческая стратегия Виктора Пелевина.....	175
Заключение.....	177
Список использованной литературы.....	183

Введение

В центре внимания данной работы – развитие двух взаимосвязанных тенденций, характерных для литературы XX века. Первая из них определяется повышенным интересом к мифу, вторая – стремлением к созданию оригинальной космологии.

Мифотворческая активность типична для переломных эпох, она наблюдается и в XI-м, и в XV-м веке¹, и в начале XVIII-го². Когда на смену одной устоявшейся культурной эпохе приходит другая, литературный, политический, исторический миф становится действенным инструментом формирования и упрочения новой нарождающейся картины мира, конструирования ее ценностей и определения ее природы. Мифологизация становится одной из центральных литературных стратегий и в эпоху модернизма.

Само по себе обращение к мифологическим сюжетам не было, конечно, новостью литературы рубежа XIX и XX веков. Но именно в это время не только резко возрастает количество прозаических и поэтических текстов, активно использующих мифологические образы, – одно за другим начинают появляться произведения, центральным художественным принципом которых становится конструирование собственной оригинальной мифологии. Идеи создания нового мифа, во многом восходящие к немецкой

¹ См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор : (К постановке проблемы) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 13; *Лихачев Д. С.* Летописные известия об Александре Поповиче // Там же. С. 17.

² См., например: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого : (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236–246; *Панченко А. М., Успенский Б. А.* Иван Грозный и Петр Великий : Концепции первого монарха // Из истории русской культуры. М., 2002. Т. 2, кн. 1 : Киевская и Московская Русь. С. 457–478.

романтической традиции и затем усиленные и получившие популярность благодаря Вагнеру и Ницше, широко распространяются в литературе русского модернизма, позволяя говорить о «неомифологизме» литературы этого периода. Кроме того, миф входит в литературное сознание и как предмет изучения, и как инструмент осмысления культуры. Так, размышляя о творчестве Толстого, Достоевского и Пушкина, Мережковский строит грандиозную картину развития европейской духовной жизни – картину, в рамках которой фигуры русских писателей наделяются мощным мифологическим потенциалом³. Вяч. Иванов не только насыщает мифологическими смыслами свои стихи, он использует миф как средство интерпретации романного мира Достоевского⁴ и делает миф предметом научного изучения⁵. Не случайно мифопоэтика как направление литературоведения возникает в первую очередь именно на материале литературы модернизма. Такие тексты, как «Мелкий бес» Федора Сологуба, «Петербург» Андрея Белого или стихи Вяч. Иванова требуют специального мифопоэтического комментария, без которого их понимание не полно, а порой и вовсе невозможно.

В ходе дальнейшего литературного развития интерес к мифу перестает быть столь же ярко выраженным⁶, но это не значит, что он исчезает. Скорее он становится латентным, но тем не менее то и дело обнаруживает себя в произведениях таких авторов, как В. В. Набоков, М. А. Булгаков или А. Г. Битов. Существенно, что чем ближе к концу XX столетия, тем заметнее, сколь востребованным снова становится миф – к нему то и дело обращаются Т. Н. Толстая, В. Г. Сорокин, В. О. Пелевин, П. В. Крусанов, А. К. Секацкий,

³ См. такие работы Мережковского как «Л. Толстой и Достоевский» (1899–1900) и «Пушкин» (1896) (*Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 5–350, 487–521*).

⁴ См.: *Иванов Вяч. Экскурсы : Основной миф в романе «Бесы»* // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 437–444.

⁵ *Иванов Вяч.* 1) Ницше и Дионис // Там же. Т. 1. С. 715–726; 2) Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 7–219; 3) Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

⁶ Такой феномен как создание советской мифологии усилиями ангажированных авторов выносим сейчас за скобки.

В. Б. Назаров, Д. М. Липскеров... Причем все эти авторы чаще всего используют существующие мифологемы лишь как опорные элементы для конструирования собственных мифов, создание которых оказывается чем-то чрезвычайно насущным для современной культуры. Думается, что эта особенность определяет **актуальность** исследования мифопорождающих стратегий XX века, финал которого отмечен очередной трансформацией культурного универсума.

Со способностью мифа служить инструментом создания и переосмысления картины культурного космоса и связано стремление литературы к созданию оригинальной космологии.

Основной задачей космологии как области естественнонаучного знания сегодня является конструирование такой общей картины возникновения, устройства и развития вселенной, в рамках которой согласовались бы передовые достижения других естественных наук. Однако, когда речь идет об истории космологии, ее понимают значительно шире – как совокупность научных, философских и религиозных представлений, осмысляющих мир и человека в нем как единое организованное целое. Образ и структуру этого устроенного целого и называют космологией данной культуры (античная космология) или эпохи (средневековая космология). Когда говорят о библейской космологии, имеют в виду космологию, представленную в одной книге.

Выражением космологических воззрений, присущих той или иной эпохе, служат не только философские, научные и религиозные тексты, в которых эти воззрения представлены непосредственно, но и вся совокупность текстов данной культуры, в том числе и текстов художественных, так или иначе эти представления передающих.

Не случайно поэтому термин «космология» оказался освоенным в филологии, причем именно применительно к литературе начала XX века и именно в связи с такой ее особенностью, как неомифологизм. Вторая часть заглавия фундаментального исследования А. Ханзен-Лёве «Русский

символизм: Система поэтических мотивов» – «Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика». По определению автора, этот труд посвящен «той модели символизма, которая <...> развертывает очень разветвленную мифопоэтическую космологию»⁷. Во введении к книге подчеркнуто стремление символистов «заново определять и пересекать “границы”» между такими системами, как искусство и религия, философия и наука, теория и практика и т. д., представляя «“мировой текст” космоса»⁸.

Актуальность космологической темы в литературе XX века – одна из определяющих черт культуры этого столетия. Для классической русской литературы XIX века точкой отсчета служили внутренний мир человека и его социально-исторические связи; исходя из этого строились и очертания мира. В 1890-х годах происходит «обрушение классического мира, резкий выход за его пределы, за пределы доступной человеку сферы бытия <...>. Антропоцентрическая картина оказывается полностью стертой, и на ее месте выстраивается картина космическая, принципиально меняющая масштаб изображения»⁹.

Причины такой решительной перефокусировки взгляда на мир не могут быть сведены исключительно к внутрилитературным процессам. Переход от антропоцентризма к космическому масштабу восприятия реальности характерен одновременно для множества областей человеческой деятельности рубежа веков. Он тесно связан с целым рядом научных открытий, с увеличением темпов коммуникации, провоцирующим более масштабное планетарное экономическое и политическое мышление, наконец, с философскими построениями, разрушающими сложившуюся картину мира.

⁷ Ханзен-Лёве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов : Мифопоэтический символизм начала века : Космическая символика. СПб., 2003. С. 5.

⁸ Там же. С. 7.

⁹ Виролайнен М. Н. «Узлы» и «циклы» в истории русской литературы // Русская литература. 2017. № 3. С. 12. Существенно, что эти процессы затрагивают не только модернистов. Так, О. В. Сливицкая пишет об «антропокосмизме» как определяющей черте творчества И. А. Бунина (см.: Сливицкая О. А. 1) Человек Бунина как космос и личность // Время. Личность. Культура : Сб. науч. трудов СПбГАК. СПб., 1997. Т. 148. С. 294–307; 2) «Повышенное чувство жизни» : Мир Ивана Бунина. М., 2004.

В 1890-е годы русское литературное сознание оказывается во власти идей Шопенгауэра, высказанных еще в первой половине XIX века¹⁰. Но именно теперь, на рубеже веков, эти идеи, отрицающие достоверность той картины мира, которую воплощала классическая русская литература, пленяют таких русских авторов, как Николай Минский, Федор Сологуб или Зинаида Гиппиус, заставляя их провозглашать стремление к небытию. Другим влиятельным философским учением, подорвавшим классический образ мира, стала философия Анри Бергсона, пускай и не отвергавшая достоверность материи, но противопоставившая ей жизненный порыв, длительность, поток неостановимого становления как альтернативу всякой косности, завершенности, однозначной данности. Под напором этих идей исчезала определенность, с какой выстраивала свою познавательную систему, направленную от человека к миру, философия Нового времени. Человек, утрачивая определенность собственного сознания и даже границ собственного бытия, больше не мог служить точкой отсчета для построения картины мира.

Литература и философия русского модернизма (в отличие от литературы предшествовавшего ей так называемого реалистического периода) устремлены к созданию новой глобальной картины мира, в которой отправной точкой является уже не человек, но все единство вселенной, включающее в себя и физическое, и метафизическое ее измерение¹¹. Последствия этой решительной перемены переживаются русской литературой и по сей день. Именно они, как кажется, побуждают писателей XX века обращаться к мифу как средству воплощения обновленных и

¹⁰ «Философия Шопенгауэра была разлита в воздухе», – писал Андрей Белый, вспоминая духовную атмосферу 1890-х гг. (*Белый Андрей. <Речь> // Белый Андрей, Иванов-Разумник, Штейнберг А. З. Памяти Александра Блока. Пб., 1922. С. 10*).

¹¹ Наиболее яркое выражение эта тенденция получила в учении Вл. Соловьева о всеединстве (см. такие его работы, как «Оправдание Добра», «Чтения о Богочеловечестве», «Критика отвлечённых начал», «Теоретическая философия», «Смысл любви»), подхваченном, с одной стороны, философами (С. Булгаков, П. Флоренский, Л. Карсавин), а с другой стороны – младшими символистами (прежде всего Вяч. Ивановым и Андреем Белым).

обновляющихся представлений о космосе культуры, вписанном в универсум вселенной.

Миметическая природа художественного текста предполагает, что литературное произведение, для того чтобы быть правдоподобным (вызвать «приостановку недоверия»), должно ориентироваться на некоторый набор категорий и понятий, с помощью которых в культуре, к которой он принадлежит, принято осмыслять устройство реальности как целого. Поэтому в принципе всякий текст можно рассмотреть как слепок с космологического сознания его эпохи / культуры. Однако не всякий автор сознательно выстраивает свою собственную космологию или соотносит картину мира, представленную в его произведении, с космологическим измерением. Именно тексты, непосредственно направленные на выражение космологического сознания, будут служить **объектом** настоящего исследования, в то время как его **предметом** явятся мифотворческие стратегии авторов, тесно связанные с природой и сущностью создаваемых ими мифов.

Цель исследования заключается в том, чтобы проследить, как на протяжении XX века трансформируются литературные стратегии мифопорождения.

Для достижения этой цели требуется решить следующие **задачи**:

- совершить отбор достаточно репрезентативного и в то же время ограниченного по объему литературного материала, на котором могут быть проанализированы космологические мифы и мифопорождающие модели XX века;
- произвести анализ отобранных текстов, предполагающий
 - экспликацию творящегося в них оригинального авторского мифа;
 - определение генерирующего принципа этого мифа;
 - описание того, как данный принцип (стратегия мифопорождения) реализуется в поэтике произведения.

– сопоставив результаты анализов, описать трансформации мифопорождающих стратегий XX века.

При отборе литературного **материала** было решено избрать для анализа произведения романного жанра – большой эпической формы, в рамках которой стратегии мифопорождения могут быть представлены с наибольшей полнотой. На рубеже XIX и XX веков жанровые характеристики романа претерпели существенные изменения, соответствовавшие общим переменам, происшедшим в культурном контексте: «...поздний классический роман имел исходной отправной точкой конкретность и “единственную единственность” (М. Бахтин) личного, исторического и конечно-размерного бытия; метаисторическое же и универсальное начало было тем, к чему он шел или должен был прийти в итоге. Такое решение казалось художникам рубежа веков половинчатым: они стремились сделать точкой отсчета метаисторическое и универсальное, порождением и реализацией которого виделась им история»¹². Как показано В. В. Полонским, именно в романном жанре, модифицированном на рубеже XIX и XX веков, происходит наиболее последовательное взаимодействие с космологическими мифоструктурами¹³.

Единство жанра анализируемых текстов служит одним из условий корректности описания исторических трансформаций интересующих нас стратегий. Другое условие – хронология создания избранных произведений, которая должна охватить XX век таким образом, чтобы каждое из них относилось к одному из сменяющих друг друга исторических периодов. Само

¹² Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Приходько И. С., Тамарченко Н. Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века : Динамика жанра : Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 14–15 (цитируемый раздел написан Д. М. Магомедовой, Н. Д. Тамарченко и С. Н. Бройтманом).

¹³ См.: Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 11–14. Исследователь развивает этот тезис с опорой на труды В. Н. Топорова и Б. А. Грифцова (Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления : («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : Избранное. М., 1995. С. 193–258; Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927).

собой разумеется, что каждое должно быть романом, в котором создание собственной мифологизированной космологии становится элементом сюжета, а порой и центральной проблемой повествования, а также и то, что в каждом из этих романов мифопорождение является одним из ключевых принципов, определяющих поэтику текста. В соответствии с этими условиями в качестве материала исследования отобраны шесть романов XX века. Это «Петербург» Андрея Белого, написанный в годы между двух русских революций, «Чевенгур» Андрея Платонова, появившийся в эпоху нарождающегося социализма, «Приглашение на казнь» Владимира Набокова, созданное в период вступления в эпоху тоталитаризма, «Пушкинский дом» Андрея Битова, над которым писатель работал в годы послеоттепельного застоя, и, наконец, «Круги на воде» Вадима Назарова и «Шлем ужаса» Виктора Пелевина, написанные на границе столетия, в эпоху информационной культуры. Исследование не предполагает полноты анализа перечисленных произведений, он будет произведен лишь под указанным выше углом зрения.

Автор отдает себе отчет в том, что необходимое ограничение материала не позволяет экстраполировать результаты исследования на литературу XX века в целом. Тем не менее произведенный выбор текстов представляется достаточно репрезентативным для решения поставленных задач. Образцом, подтверждающим результативность такой организации материала и композиции работы, послужила книга Э. Ауэрбаха «Мимесис» (разумеется, по уровню проведенного исследования образец этот остается недостижимым).

Отдельной задачей настоящего исследования стал выбор методологии, позволяющей говорить о мифе и мифотворчестве как особых смысловых и смыслопорождающих структурах, обладающих собственной природой, которая по-разному проявляется и используется в литературном тексте.

Методологическую основу работы составили герменевтические принципы, разработанные в философско-эстетических трудах Вячеслава

Иванова¹⁴, Э. Кассирера¹⁵ и А. Ф. Лосева¹⁶, а также принципы анализа мифопоэтики, применяемые с учетом связанных с ними историко-литературных исследований, посвященных изучаемым произведениям (в частности, работ Б. В. Аверина¹⁷, В. Е. Александрова¹⁸, Г. Барабтарло¹⁹, С. Г. Бочарова²⁰, Л. Д. Бугаевой²¹, В. Ю. Вьюгина²², Д. Б. Джонсона²³, О. А. Дмитриенко²⁴, Л. К. Долгополова²⁵, А. А. Долинина²⁶, И. П. Ильина²⁷, К. Г.

¹⁴ См. прежде всего: *Иванов Вяч.* 1) Множество и личность в действе // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 219; 2) О границах искусства // Там же. С. 627–651; 3) Легион и соборность // Там же. Т. 3. С. 253–261 4) Ты еси // Там же. Т. 3. С. 262–268; 5) Экскурс : Основной миф в романе «Бесы»; 6) Достоевский : Трагедия – миф – мистика // Там же. С. 483–588.

¹⁵ *Кассирер Э.* 1) Философия символических форм: В 3 т. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.; СПб., 2002. Т. 2 : Мифологическое мышление; 2) Язык и миф. К проблеме именования богов / Пер. с нем. М. И. Левиной // Кассирер Э. Избранное : Индивид и космос. М.; СПб., 2000. С. 327–390.

¹⁶ *Лосев А. Ф.* 1) Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 393–599; 2) История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика. М., 2000; 3) История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. М., 2000. Кн. 2.

¹⁷ *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2016. С. 260–264.

¹⁸ *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность : Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 105–131

¹⁹ *Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.]. С. 439–453.

²⁰ *Бочаров С. Г.* 1) «Вещество существования» : (Мир Андрея Платонова) // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 249–296; 2) Ахиллес и черепаха : Автор и герой в литературном мире Андрея Битова // Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М., 2012. С. 245–254.

²¹ *Бугаева Л. Д.* Пелевин и Пирсиг // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2010. Вып. 4. С. 12–19.

²² *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов : Поэтика загадки : (Очерк эволюции и становления стиля). СПб., 2004. С. 98–221.

²³ *Джонсон Д. Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 205–242.

²⁴ *Дмитриенко О. А.* Сквозь витражное окно : Поэтика русскоязычной прозы Набокова. СПб., 2014.

²⁵ *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

²⁶ *Долинин А. А.* 1) Истинная жизнь писателя Сирина // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина : Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 108–124; 2) Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Там же. С. 214–230.

²⁷ *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа. М., 1998.

Исупова²⁸, Ю. Карабчиевского²⁹, А. В. Лаврова³⁰, М. Липовецкого³¹, Д. Е. Максимова³², Н. М. Малыгиной³³, О. Ю. Сконечной³⁴, И. Н. Сухих³⁵, С. Д. Титаренко³⁶, Е. Д. Толстой³⁷, Э. Чансес³⁸ и др.).

Следует, однако, оговорить, что инструментарий мифопоэтики и подход к мифу, представленный, в частности, Вяч. Ивановым, существенно разнятся между собой. Определяя эту разницу, их можно описать как два направления, объединенные общим предметом, но ставящие при его изучении принципиально различные задачи.

Предметом первого из них – мифопоэтики, образцы которой заданы в трудах Д. Е. Максимова³⁹ З. Г. Минц⁴⁰, Е. М. Мелетинского⁴¹, И. П.

²⁸ *Исупов К. Г.* Андрей Платонов : Философия исторического творчества // Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010. С. 548–569.

²⁹ *Карабчиевский Ю.* Точка боли : О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Новый мир. 1993. № 10. С. 218–234.

³⁰ *Лавров А. В.* 1) Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 549–572; 2) Петербург до «Петербурга» в мифопоэтике и творчестве Андрея Белого // Лавров А. В. Андрей Белый : Разыскания и этюды. М., 2007. С. 143–156; 3) Творимый космос // Белый Андрей. Поэзия. Петербург. М., 2000. С. 5–14.

³¹ *Липовецкий М.* Разгром музея : «Пушкинский дом» Андрея Битова // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 230–245.

³² *Максимов Д. Е.* О романе-поэме Андрея Белого «Петербург» : *К вопросу о катарсисе* // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986.

³³ *Малыгина Н. М.* 1) Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985; 2) Художественный мир Андрея Платонова. М., 1995; 3) Андрей Платонов : Поэтика «возвращения». М., 2005. С. 108–232.

³⁴ *Сконечная О.* Русский параноидальный роман : Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015.

³⁵ *Сухих И. Н.* 1) Прыжок над историей : (1911–1913. «Петербург» А. Белого) // Сухих И. Н. Двадцать книг XX века : Эссе. СПб., 2004. С. 44–69; 2) Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова) // Там же. С. 142–172; 3) Сочинение на школьную тему : (1964–1971, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова) // Там же. С. 427–457.

³⁶ *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего времени» : Мифопоэтика Вяч. Иванова. СПб., 2012.

³⁷ *Толстая-Сегал Е. Д.* 1) Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х–30-х годов // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. С. 233–254; 2) Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов : Мир творчества. М., 1994. С. 47–83.

³⁸ *Чансес Э.* Андрей Битов : Экология вдохновения. СПб., 2006.

³⁹ *Максимов Д. Е.* О мифопоэтическом начале в лирике А. Блока : *Предварительные замечания* // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. С. 199–239.

⁴⁰ *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–97.

⁴¹ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.

Смирнова⁴², Л. Силард⁴³, – прежде всего служат конкретные мифы и мифологические сюжеты как претексты или подтексты литературных произведений, и лишь во вторую очередь – внутренние механизмы мифопорождения. Второе направление в изучении природы мифа можно условно определить как романтическое или философское. В области филологического анализа литературного текста этот подход, как уже было сказано, прежде всего представлен Вяч. Ивановым, с его исследованием «основного мифа» в романе Достоевского «Бесы». Предметом рассмотрения в данном случае становится не столько функционирование тех или иных мифологических сюжетов и образов, сколько сама природа мифа, генерирующая особый тип текста или особый тип мышления, особый механизм смыслопорождения, обладающий своей природой и логикой.

Два эти направления, конечно, пересекаются друг с другом, но доминирующей для каждого из них остается либо та, либо другая тенденция.

Для целей данного исследования, сконцентрированного на вопросе изменения мифопорождающих моделей в русских романах XX века, второй подход служит необходимым методологическим дополнением первого, поскольку предметом анализа будет не бытование тех или иных мифов, но способ, каким художественный текст конструирует собственный оригинальный миф⁴⁴.

Задачи анализа указанного выше комплекса текстов, направленные на выявление в них сменяющих друг друга стратегий, ведущих к возникновению мифологизированного космологического измерения, практически не ставились в исследовательской литературе, чем и определяются **новизна** предпринятой работы. Тем не менее в научных трудах, посвященных романам, избранным для анализа, рассматривались

⁴² Смирнов И. П. Место «мифопоэтического подхода» к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 186–203.

⁴³ Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002.

⁴⁴ Подробнее эта проблематика будет освещена в первой главе диссертации.

проблемы, имеющие повышенное значение для настоящей диссертации. Обзор этих трудов будет дан во вводных разделах отдельных глав.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использования его результатов в историко-литературных трудах, посвященных как творчеству Андрея Белого, Андрея Платонова, Владимира Набокова, Андрея Битова, Вадима Назарова и Виктора Пелевина, так и общей картине развития русской литературы XX века, а также в вузовских курсах, спецкурсах и учебных пособиях по герменевтике и истории литературы.

Апробация работы. По результатам исследования опубликованы четыре статьи (Путеводитель по лабиринтам Вячеслава Иванова // Русская литература. 2015. № 4. С. 184–186 (в соавторстве с Б. В. Авериним); «Основной миф» в герменевтике Вячеслава Иванова // Русская литература. 2016. № 3. С. 189–199; «Пушкинский дом» Андрея Битова : Автор жив, или Хозяин дома // Мир русского слова. 2017. № 3. С. 65–72; Текст в тексте и парадоксы теории множеств // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 4. С. 618–624) и сделаны доклады на двух международных конференциях в Санкт-Петербургском государственном университете (доклад «Проблема правдоподобия в литературе и научное представление о реальности» на XLIV Международной филологической конференции Санкт-Петербургского государственного университета (10–15 марта 2015 г.); доклад «Текст в тексте и парадоксы теории множеств» на Международном научном семинаре «Классика и авангард», посвященном памяти В. М. Марковича (Санкт-Петербургский государственный университет, 6–8 апреля 2017 г.).

Диссертация состоит из Введения, шести глав, Заключения и списка использованной литературы.

Глава 1

Концептуальные основания исследования

§ 1. О специфике избранных методологических ориентиров

За несколько веков существования науки о мифе в ее рамках сложилось множество различных направлений, течений и школ. Их истории, описанию и систематизации посвящено немало объемных трудов, в которых предложены разные по своему характеру классификации⁴⁵. Так, например, Р. А. Сегал выделяет направления в изучении мифа по признаку их связи с другими областями знания и культурными практиками (наукой, философией, религией, изучением ритуала, литературой, психологией, структуралистскими методами, политикой, социологией). К. Хюбнер, во многом идя вслед за Шеллингом, предлагает рассматривать концепции изучения мифа с точки зрения того, признают ли они имманентную истинность мифа, и выделяет аллегорическую и эвгерметическую, ритуально-социологическую, психологическую, трансцендентальную, структуралистскую, символическую и романтическую интерпретации мифа, а также интерпретации его как «болезни языка», как «прекрасной видимости и, наконец, как нуминозного опыта. Е. М. Мелетинский выстраивает обзор направлений в изучении мифа по хронологии, объединяя разных исследователей вокруг наиболее влиятельных научных и философских направлений и выделяет мифологическую, антропологическую, ритуально-мифологическую, функциональную, социологическую, символическую школы, школу аналитической психологии, структуралистский метод. А. Л. Топорков, характеризуя русские теории мифа, сложившиеся в XIX в.,

⁴⁵ См., например: *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа*. М., 1976; *Хюбнер К. Истина мифа* / Пер. с немецкого И. Касавина. М., 1996; *Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века*. М., 1997; *Найдыш В. М. Философия мифологии : XIX – начало XXI века*. М., 2004; *Галанина Е. В. Миф как реальность и реальность как миф : Мифологические основания современной культуры*. М., 2013; *Segal R. A. Myth : A Very Short Introduction*. 2d ed. Oxford, 2015.

различает их на основании того, ставился ли акцент на соотношении мифа с языком (лингвистическая концепция) или на роли мифа в истории культуры (концепция культурно-историческая или этнографическая), и подчеркивает момент изменчивости концепций, возникающий при взаимодействии с другими научными направлениями (например, с теорией заимствования или антропологической теорией). Не отдавая предпочтения какой-либо одной из существующих систематизаций, выделим на общем фоне те подходы к мифу, которые окажутся актуальными для настоящего исследования.

При анализе стратегий литературного мифотворчества за пределами наших методологических интересов останутся те теории исторического происхождения мифа, для которых он представляет собой пережиток архаического мышления и лишен собственной истинности и внутренней логики.

Изучение обрядовых и социальных функций мифа представителями ритуалистической, социологической и антропологической школ не станет актуальным для настоящего исследования потому, что акцентирует внимание в первую очередь на том, в каких ритуальных формах и практиках он осуществляется, а не на собственной его внутренней логике и смыслопорождающей структуре.

По близким причинам в центре нашего внимания не окажутся и классические работы, посвященные реконструкции инварианта, общего претекста или прамифа в мифологиях разных народов. В этих работах инвариант либо описывается косвенно, через его проявления, либо на его место ставится некая конкретная мифологема, признаваемая наиболее универсальной.

Методологической основой настоящей работы послужат труды Вяч. Иванова, А. Ф. Лосева и Э. Кассирера – представителей того направления, которое называют трансценденталистским, символическим, онтологическим или романтическим. Принадлежащие к нему авторы стремились увидеть в мифе не конкретный сюжет (или прасюжет), но прежде всего особый *способ*

смыслопорождения. Их великим предшественником был Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг, поэтому в первую очередь необходимо охарактеризовать те выдвинутые им положения, которые стали отправной точкой для интересующих нас работ XX века⁴⁶.

§ 2. Философия мифологии Ф. В. Й. Шеллинга

В 1825 г. Шеллинг прочел курс лекций, называвшийся «Историко-критическое введение в философию мифологии». Противопоставляя свое исследование предшествующим трудам по мифологии, Шеллинг предложил собственную их классификацию и выделил три взгляда на природу мифа. Согласно первому, «в мифологии вообще нет истины», предпосылкой ее возникновения служит поэзия, либо случайно отобразившая фрагмент истины, либо облагородившая некую сумму бессмысленных представлений, присущих сознанию древнего человека. Сторонником такой позиции является, в частности, Г. И. Фосс. Второй взгляд на мифологию признает в ней присутствие истины, но она дана либо в «облачении», «сокрытии», либо в искажении. «Облаченной» может быть истина историческая (Эвгемер) и физическая (К. Г. Гейне), искаженной – научная (Г. Герман) и религиозная (У. Джонс, Ф. Крейцер). Третий взгляд, разделяемый самим Шеллингом, признает в мифологии наличие истины как таковой⁴⁷.

Истинность мифологии тесно связана для Шеллинга с ее генезисом, но проблема генезиса ставится им не как вопрос о реальном историческом

⁴⁶ Разумеется, Шеллинг не был для этих работ единственным источником. Так, например, Вяч. Иванов, как указывает С. Д. Титаренко, отталкивался также от традиций ритуально-мифологической школы, представленной трудами Э. Тэйлора, Дж. Фрезера, Дж. Харрисона, Г. Мюррея, а, кроме того, от методологии К. Г. Юнга и (позднее) К. Кереньи (см.: *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего времени» : Мифопоэтика Вяч. Иванова. С. 562–565). Идеи А. Ф. Лосева во многом созвучны А. А. Потебне (см.: *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 396) и т. д. Нам необходимо, однако, выделить то важнейшее направление теоретической мысли, которое привело к формированию актуальной для настоящей работы методологии.

⁴⁷ См.: *Шеллинг Ф. В. Й.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 341 (Сер. «Философское наследие». Т. 108).

происхождении мифа, скорее – как вопрос о его внутренней природе. Мифология – одновременно и порождение, и выражение принципов политеистического сознания. Однако, по Шеллингу, политеизм не является предпосылкой, исчерпывающе объясняющей возникновение мифологии, поскольку происхождение политеизма также имеет собственные причины, тесно связанные с природой мифа. Шеллинг утверждает (и в этом парадоксальность его мысли), что политеизму необходимо предшествовал монотеизм, понимаемый как состояние человеческого сознания, пребывающего в не рефлекслируемом единстве с Богом. Такое состояние не предполагает ни времени, ни развития, которые начинаются с момента разделения изначального гомогенного единства. Оформленным проявлением разделения Шеллинг считает появление множества языков и народов. Аллегорическим событием, отмечающим переломный момент в развитии человеческого сознания, служит строительство Вавилонской башни, после которого нет более ни единого языка, ни единого человечества – зато возникают политеизм и теогония. Общность, отмечаемую в мифологиях разных народов, философ объясняет их исконным единством, разрушенным после строительства башни. Но разделение – только путь к новому единству, уже осознанному. Последнее и служит целью, к которой движется мифологическое сознание.

«Истина мифологии – это <...> истина *религиозная*, ибо процесс, в котором мифология возникает, есть теогонический процесс»⁴⁸. Процессуальность очень важна для Шеллинга. Каждое движение порождено предшествующим и порождает последующее, а итогом всего пути становится не его конечный момент, а весь мифологический процесс в целом. Он совершается в сознании, и в этом смысле является субъективным. Но причины и предметы порождаемых сознанием представлений – «это теогонические силы *сами по себе, реально*, это те самые силы, благодаря которым сознание исконно есть полагающее Бога сознание. Содержание

⁴⁸ Там же. С. 342.

процесса составляют не такие потенции, какие просто представлялись бы, но *сами потенции*, которые творят сознание и, коль скоро сознание – это лишь край природы, творят природу, а потому суть действительные силы»⁴⁹.

Так мотивирована Шеллингом истинность мифологического сознания. Однако это не та истинность, какой обладало человеческое сознание в период изначального монотеизма (прамонотеизма), это истинность, не наличествующая как таковая, но обретаемая в процессе теогонии и несколько иначе, чем в праединстве, организующая отношения человека с вещами. «Человек сотворен в самом центре божества, его *сущность* – пребывание в центре, ибо лишь здесь он на своем истинном месте. Пока он тут находится, он все вещи, каковы они в Боге, видит не в той бездуховной и лишенной единства поверхности, присущей обыкновенному зрению, но в том, как они по порядку ступеней вбираются друг в друга, в человека как их владельца и через человека в Бога»⁵⁰. Отпавший человек оказывается на одной ступени с вещами в нарушенном и разлетевшемся во все стороны мире, из которого он с помощью мифа пытается собрать некий «средний мир» – мир богов, подобный сновидению о высшем существовании, возникающему произвольно, вследствие необходимости, продиктованной изначальным отношением человека к Богу.

Таким образом, Шеллинг описывает путь от единства через множество (политеизм, теогонию, мифологию) к единству, обретаемому в процессе теогонии, в процессе движения мифологического сознания.

§ 3. Миф в контексте философской эстетики Вячеслава Иванова

Вячеслав Иванов, несомненно наследовавший целому ряду вкратце изложенных здесь идей Шеллинга, был, по-видимому, первым, кто разработал и применил к литературному материалу герменевтический

⁴⁹ Там же. С. 335.

⁵⁰ Там же. С. 334.

анализ, специально сконцентрированный на особенностях авторских стратегий мифотворчества. Именно поэтому его работы, и прежде всего ключевая для его герменевтики категория «основного мифа», имеют для данного исследования повышенное значение.

Несмотря на то, что принадлежность того метода, каким пользовался в своих работах Вячеслав Иванов, герменевтике кажется вполне очевидной⁵¹, ни в одной из его работ мы не встретим сколь бы то ни было цельного описания его собственной методологии. Поэтому использовать ее как инструмент можно, лишь предприняв ее реконструкцию. Это обстоятельство отнюдь не случайное. Герменевтические методы Иванова не выделены им потому, что его интерпретативные стратегии являются органической частью его философской эстетики, они суть лишь частные проявления свойственного ему цельного представления об устройстве реальности и способах взаимодействия с ней. Можно сказать, что задача, стоящая перед Ивановым-философом, Ивановым-поэтом и Ивановым-герменевтом, – это одна и та же внутренняя задача, принадлежащая сфере его личного самосознания, его отношений с самим собой, миром и Богом.

Однако как нет у Иванова отдельного описания методологии, так нет среди его работ и такой, в которой его миропонимание было бы представлено как цельная философская система⁵². И занимаясь его философией и

⁵¹ В заключительной главе книги «Дионис и прадиионисийство» Иванов характеризует свой метод как герменевтический (см.: *Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. С. 259–262*). О герменевтике Вяч. Иванова см.: *Bird R. Understanding Dostoevsky : A Comparison of Russian Hermeneutic Theories // Dostoevsky Studies : New Series. 2001. Vol. 5. P. 129–146*.

⁵² Не случайно такие разные исследователи как С. С. Аверинцев, К. Г. Исупов, Л. Силард, С. Д. Титаренко даже в работах, посвященных всей совокупности философских концепций Вячеслава Иванова, не пытаются свести их к единой схеме. См.: *Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Томск; М., 2003. С. 5–14; Исупов К. Г. 1) О. Шпенглер и Вяч. Иванов // Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. С. 536–547; 2) Эстетическая универсализация катарсиса у Ф. М. Достоевского и Вяч. Иванова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. СПб., 2010. С. 169–182; 3) Герменевтика Вяч. Иванова // Исупов К. Г. Символизм и герменевтика. Siedlce, 2012. С. 47–98; Силард Л. 1) К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и*

эстетикой, мы имеем дело лишь с набором различных построений, описывающих самые разные сферы культурной реальности. Очевидным образом внутренне связанные, его тексты суммарно являют нам некое неопределенное целое, и прояснение, проявление всех взаимосвязей различных понятий и построений внутри этого целого могло бы стать предметом отдельного исследования.

Не дерзая ставить перед собой подобной задачи и, более того, не считая ее выполнение сколь бы то ни было необходимым, скорее наоборот – заведомо невозможным и даже вредным, вместо этого попробуем направить усилия на выявление той интенции, осуществление которой сказывается в каждом конкретном тексте Иванова и определение которой может стать ключом к пониманию категории «основного мифа» в контексте его философской эстетики.

Прежде всего необходимо хотя бы кратко сказать о тех важнейших понятиях эстетики Иванова, на связь которых с представлением об «основном мифе» сам он не указывает, но которые имеют с этим представлением теснейшую внутреннюю соотнесенность.

Одним из излюбленных приемов Иванова является построение бинарных оппозиций: «Легиону» противостоит «соборность», «восхождению» – «нисхождению», «преобразованию» – «преображение», «идеализму» – «реализм», «реальному» – «реальнейшее». На этом фоне резко выделяется понятие «основной миф», не имеющее пары. Вынесенное в заглавие «экскурса» «Основной миф в романе “Бесы”»⁵³ и составившее органичную часть размышлений Иванова о Достоевском, оно до сих пор не становилось предметом специального исследования. Между тем такое

герменевтика. С. 102–135; 2) Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Там же. С. 148–161; 3) Аполлон и Дионис : (К вопросу о судьбе одной мифологемы) // *Umjetnost Rijeci*. Zagreb, 1981. С. 155–172; *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего времени» : Мифопоэтика Вяч. Иванова.

⁵³ Впервые: *Иванов Вяч.* Эккурс : Основной миф в романе «Бесы» // *Русская мысль*. 1914. Кн. 4. С. 111–117. В 1916 г. «экскурс» был включен Ивановым в сборник «Борозды и межи» как приложение к статье 1911 г. «Достоевский и роман-трагедия».

исследование кажется необходимым уже только потому, что распространенные сегодня представления о мифе совершенно не совпадают с тем смыслом, который век назад вкладывал в это понятие Вячеслав Иванов. В современном научном обиходе под мифом, как правило, понимают конкретный сюжет. Поэтому обсуждение вопроса об основном мифе предполагает указание на конкретную фабульную схему⁵⁴. Необходимо сразу же подчеркнуть: тот подход к пониманию природы мифа, о котором пойдет речь ниже, то значение, в котором будет использоваться слово «миф», не только не совпадают с подобными представлениями, но и диаметрально противоположны им.

В статье «Две стихии в современном символизме» Вячеслав Иванов выдвинул противопоставление реалистического и идеалистического типов творчества. Реализм, по Иванову, следует божественной, истинной, «наиреальнейшей» реальности вещей, идеализм – опыту личного мировосприятия. «Там – устремление к объективной правде, здесь – к субъективной свободе. Там – самоподчинение, здесь – самоопределение»⁵⁵.

Реализму и идеализму соответствуют два творческих принципа: преображение и преобразование. Преображение представляет собой такой тип взаимодействия творящего сознания со сферой сакрального, когда порождаемый текст, становясь ей сопричастным, возносится до ее уровня. Способ реализации этого принципа заложен в символе. Благодаря своей полиденотатной структуре символ прокладывает для всего текста путь от единственности значения слова (как формы, как означающего) к потенциальной бесконечности смыслов означаемого. Прохождение, а точнее, проживание воспринимающим сознанием символа, соотносимое с Платоновским восхождением от тени к вещи, становится тем мистическим

⁵⁴ В бытовой сфере доминирует другое значение, соответствующее первому из взглядов на миф, выделенных Шеллингом: миф – это сказка, ложь, обман, или, выражаясь языком постмодернизма, симулякр. Социально-психологическим пониманием мифа как властного инструмента подмены мы обязаны знаменитой работе Ролана Барта «Миф сегодня».

⁵⁵ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 546—547.

путем личностного понимания, которое одухотворяет бытие мифа. С подобной точки зрения, «миф – объективная правда о сущем»⁵⁶.

Противоположным по своему вектору является «принцип изобретения и преобразования». Вместо того, чтобы самому включаться в сферу сакрального, следующий этому принципу текст лишь включает в себя тот или иной концепт, уже обладающий в культуре сакральным статусом. Вместо того, чтобы творить собственный миф, художник использует миф, уже существующий. Помещенный в чуждое ему пространство, но не будучи этим пространством создаваем заново, миф теряет свою символическую природу, вырождаясь в аллегория или даже знак.

Итак, перед нами две коррелирующие между собой бинарные оппозиции: «реализм – идеализм» как два типа организации художественных пространств, и «преображение – преобразование» как два способа творческой работы, соответствующие этим пространствам. В обоих случаях противопоставлены друг другу типы диалогических принципов, способы осуществления диалога между сферами реального и идеального: трехэлементный («реалистический» принцип преобразования) и двухэлементный («идеалистический» принцип преобразования). В первом случае художник в диалоге реального и идеального занимает место посредника, медиатора, «третьего» участника диалога, который совершается им и в нем, но не по его собственной воле, а в согласии с волей «мировой». Во втором случае сфера идеального полностью принадлежит внутреннему миру художника, который один на один вступает в диалог с миром. Как увидим, именно парадоксальное присутствие в дихотомии третьего элемента⁵⁷ окажется ключевым для понимания Ивановым природы «основного мифа».

⁵⁶ Там же. С. 554.

⁵⁷ О своеобразии эстетической концепции Вяч. Иванова, который в статье «Символика эстетических начал», отталкиваясь от Ницше, кладет в основу своих построений не диаду, а триаду, см.: *Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д.* Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // *Диалог культур – культура диалога* : Сб. научных статей. М., 2002. С. 66–69.

Примером принципиального различия двухэлементной и трехэлементной структур может служить и статья «Легион и соборность». Принцип индивидуации, соответствующий идеалистической энергии преобразования, в конечном счете, организует человеческое сообщество как Легион, где мнимое целое складывается из замкнутых в своем я единиц. Противопоставляемый ему принцип соборности, соотносимый с пафосом реализма и преображения, предполагает, что каждое я больше самого себя, «немощного и малого»⁵⁸, ибо в каждом «Слово приняло плоть и обитает со всеми, <...> ибо все — одно Слово»⁵⁹ и через него могут соединиться. Слово здесь — то третье, которое преображает диадку «я — мы» в триаду. Но соборность, подчеркивает Иванов, — «задание, а не данность»⁶⁰.

Еще одна важная оппозиция философии и герменевтики Вячеслава Иванова — заимствованное у Ницше и существенно переосмысленное противопоставление аполлонического и дионисийского начал. По Иванову, аполлоническому принципу — принципу индивидуации — соответствует монада, дионисийскому принципу, приносящему в жертву цельность, — диада⁶¹. Но «понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т. е. изображающее любой антагонизм, любую борьбу враждебных сил. Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии. Это бытие должно изначала таить в себе некую двойственность — не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту»⁶².

⁵⁸ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 257.

⁵⁹ Там же. С. 260.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ «Итак, монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, — как мужескому началу противостоит начало женское, также издревле знаменуемое в противоположность “единице мужа”, числом 2», — сказано в работе Иванова «О существе трагедии» (Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 191). См. об этом: Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д. Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше. С. 69.

⁶² Иванов Вяч. О существе трагедии // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 192.

С поисками такого праединства связаны и истоки герменевтических построений Вячеслава Иванова, и его занятия античностью. В книге «Дионис и прадионисийство» он предпринял попытку реконструкции того прамифа или, если угодно, той прарелигии, результатом разложения которой стали позднейшие эллинские религиозные мистерии и культы, а затем и вырастающее на их основе эллинское искусство. Существенно, что у Иванова речь шла не о выявлении какого бы то ни было конкретного феномена, будь то ритуал или обряд, но о том, чтобы «описать и истолковать во всем его своеобразии некий творческий акт эллинского духа»⁶³.

Такая постановка задачи имеет чисто герменевтическую природу, если полагать целью герменевтики проречение неизрекаемого⁶⁴. Целью исследования становится попытка вынести суждение о том, о чем нет объективных в современном понимании данных.

Позволим себе прибегнуть к метафоре, пусть и не вполне корректной с точки зрения физики, но крайне удобной для дальнейших построений.

Представим, что внутри некой замкнутой сферы взрывается граната, и разлетаясь во все стороны, осколки пробивают в ее стенках сотни отверстий. Задача исследователя оказывается сродни работе баллиста, который по форме и расстоянию отверстий должен восстановить все возможные параметры взрыва, как бы мысленно собирая разорвавшийся снаряд воедино. Применительно к историческому исследованию подобная задача осложняется еще и тем, что таких сфер, вложенных одна в другую, может быть сколько угодно, и, проходя сквозь каждую из них, осколки могут дробиться и менять свою траекторию.

Такого рода задачу и ставил перед собой Иванов, обращаясь к изучению прадионисийства, и необходимо подчеркнуть, что в одном из важнейших своих аспектов она была прямо противоположна той, которую

⁶³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 259.

⁶⁴ Такое определение герменевтической задачи см.: *Pepin J. L'herméneutique ancienne : Les mots et les idées // Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires. 1975. № 23. P. 292–293.*

предполагает научная (по-аристотелевски понятая) реконструкция мифа или прасюжета (ее блистательными примерами могут служить, в частности, труды Е. М. Мелетинского⁶⁵ или Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова⁶⁶). Конечно, Вяч. Иванов тоже по крупицам собирал все имеющиеся свидетельства о безвозвратно ушедшей культуре и с опорой на них прокладывал свой путь в неизвестность. Но стремление постичь «творческий акт эллинского духа» с неизбежностью предполагало отрыв от фактической достоверности.

Вячеслава Иванова, как и Шеллинга, интересует генезис (не дионисийство как таковое, но прадионисийство), и проблему генезиса он понимает примерно в том же смысле, что и Шеллинг. Обращаясь к мифу, Иванов стремится определить не что он *есть*, но как он *стал*. И, как и Шеллинг, он пытается построить объективное суждение о том, о чем нет объективных сведений. Сходство, однако, не ограничивается одной лишь постановкой задачи.

В привычную дихотомию политеизма и монотеизма Шеллинг вносит существенную поправку. Праисторический мир гомогенного единства и неразличенности, который он называет прамонотеизмом, как бы уже содержит в себе потенцию как политеистического, так и монотеистического сознания. Таким образом, для Шеллинга эта дихотомия перестает быть простым противопоставлением – в ней обнаруживается то, что может служить залогом диалогических отношений: каждый из противопоставленных принципов содержит в себе начало другого, поскольку оба они исходят из состояния исконного единства.

Аналогичная метаморфоза осуществляется и Ивановым. Его прадионисийство подобным же образом меняет то соотношение начал

⁶⁵ См.: Мелетинский Е. М. 1) Герой волшебной сказки : Происхождение образа. М., 1958; 2) Происхождение героического эпоса : Ранние формы и архаические памятники. М. 2004; 3) Поэтика мифа. М., 1976.

⁶⁶ См.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей : Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.

аполлонического и дионисийского, каким оно было представлено у Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Ницше лишь подчеркивал равноправие, равноценность обоих начал. У Иванова прадионисийство, потенциально содержащее в себе и Диониса, и Аполлона, становится залогом возможности катартического взаимодействия их в трагедии.

Итак, перед нами два чрезвычайно похожих построения, отличающихся главным образом расстановкой акцентов. В случае Шеллинга упор делается скорее на единство, в случае Иванова – скорее на множественность, но существа дела это не меняет, само соотношение единства и множественности понято обоими мыслителями весьма сходным образом.

В построениях Шеллинга и Иванова есть и другое, более глубокое сходство. Обоими философами осуществлено коренное переосмысление самой природы дихотомизма. Дихотомия становится противопоставлением не просто двух элементов, но двух различных способов организации элементов в системы. Именно так противостоят друг другу Легион и соборность, идеализм и реализм, политеизм и монотеизм. Здесь каждое из противопоставленных начал организовано внутри себя тем же способом, что и дихотомия, в состав которой оно входит. Учет подобной трансформации чрезвычайно важен для правильного понимания соотношений того множества различных бинарных принципов, на которых строится философия Вяч. Иванова.

Теперь можно, наконец, подойти к ивановской дефиниции мифа: «Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат. <...> Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение; символизм превращается в мифотворчество. Истинный реалистический символизм, основанный на интуиции высших реальностей, обретает этот принцип жизни и движения (глагол символа, или символ-глагол) в самой интуиции, как постижение динамического начала умопостигаемой сущности, как созерцание ее актуальной формы, или, что то же, как созерцание ее мировой действительности

и ее мирового действия»⁶⁷. Заметим, что в этом определении содержится дихотомия (подлежащее-символ и глагольный предикат), но акт предикации приводит ее в состояние единства (символ-глагол), из которого и в котором и вырастает миф. Это состояние единства понимается не как ставшее, но как потенциально заданное, постигаемое только через интуицию высших реальностей и актуализируемое только силою той же интуиции. Вновь и вновь актуализирующий потенциальное единство, миф осуществляет самый принцип жизни и движения, а вместе с тем оказывается ключом к такому пониманию реальности, в котором она предстает в действии и действительности: в каждом моменте взаимодействия мифа с ней, в каждом новом с ней отношении реальность заново обретает бытие.

Этот особый *способ* отношений с реальностью (включающей и реальное, и реальнейшее), особый *принцип*, реализующийся в ходе таких отношений, и истолкован Ивановым как «основной миф».

Разворачивая герменевтический анализ романа Достоевского «Бесы», Иванов доказывает, что основным мифом этого романа является путь преодоления дихотомии, представленной двумя символическими началами, которые Достоевский различает в единстве русского народа. Одно из них – «женственное, – душевное, совершительное», другое – «мужественное, духовное, зачинательное. Первое вырастает из общей Матери – живой Земли, Мировой Души; корни второго – в иерархиях сил небесных»⁶⁸. Рисуя отношения хромоножки Марьи Тимофеевны и Ставрогина, Достоевский пишет о том, как «Душа-Земля русская стенает и томится ожиданием окончательных решений суженого жениха своего, героя Христова и богоносца»⁶⁹. На способность стать таким героем и испытывается Ставрогин. Но «мужественное начало может самоутвердиться в себе, сказав: “я — бог и

⁶⁷ Иванов Вяч. Экскурс : Основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 437–438.

⁶⁸ Там же. С. 439.

⁶⁹ Там же. С. 440.

жених небесный”»⁷⁰. Оно может заявить собственную самодостаточность, автономию – и оказаться «изменником, самозванцем». Именно это и происходит в романе: мужское и женское начала остаются разлученными, их антиномия – не преодоленной, подлежащее-символ – лишенным глагольного предиката. Такой итог лишает героев жизнеспособности, и они неминуемо гибнут.

«Дух христианства, – пишет Иванов, – не допускает нашего отрицательного определения личности («я» и «не-я», «мое» и «не-мое») и требует, чтобы она самоопределялась положительно («я» через «ты»)⁷¹. Способу преодоления антиномической (субъектно-объектной) природы нашего мышления посвящена специальная статья Иванова, озаглавленная словами «Ты еси» (заметим, что по самой своей формулировке это заглавие тоже может быть рассмотрено как придание подлежащему-символу глагольного предиката). Описанное в образах мистических и религиозных учений, таинство обретения подлежащим-символом (душой) своего глагольного предиката (воскресения в Духе) истолковано Ивановым как отправная точка религиозного чувства. В этом таинстве происходит соединение микрокосма и макрокосма, психея-душа обретает свою божественную природу, через Сына соединяясь с небесным Отцом. «“Небо” в нас; “Ты” в нас, к совершенству которого, как к своему математическому пределу, должно приближаться наше сыновнее Я, до отождествления своей воли с Его волей, наша периферическая Психея, душа Земли в нас, ждущая разоблаченного Сына в нас, как истинного Жениха своего, чтобы через него осуществить “на Земле” волю “сущего в Небе” <...> – вот элементы, различаемые нами в мистическом сознании личности»⁷². Это те же элементы, которые Иванов видит в основе романа «Бесы».

Как известно, М. М. Бахтин ввел в начало своей книги о Достоевском описание тех позиций, в которых он расходится с Вяч. Ивановым, – слишком

⁷⁰ Там же. С. 439.

⁷¹ Там же.

⁷² *Иванов Вяч. Ты еси* // Там же. Т. 3. С. 268.

тесно соприкасались с его творчеством предметы, избранные Бахтиным для собственного философско-эстетического построения. И дело заключалось, конечно, не только в самом Достоевском, но и в центральной для Бахтина идее диалога, растворенной во многих статьях Иванова. Примечательно, однако, то, как автор «Проблем поэтики Достоевского» пересказал эту ивановскую идею: «Утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект – таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое “я” – “ты еси” – это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное “идеалистическое” сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире»⁷³.

В пересказе Бахтина принцип «ты еси» предполагает наличие двух участников его осуществления. Между тем главное, может быть, отличие ивановского диалогического принципа от бахтинского диалога связано с обязательным для Иванова незримым присутствием третьего сакрального звена, которое служит залогом осуществимости диалога. Один плюс один у Иванова всегда должно быть равно трем, и именно этим будет определяться принадлежность реальности Легиону или соборности, идеализму или реализму, восхождению или нисхождению.

Принцип «Ты еси», принцип взаимодействия *я* и *другого* теснейшим образом связан с приведенным выше ивановским определением мифа. Подлежащее-символ и глагольный предикат соотносятся между собой именно как разделенные *я* и *другое*, и только преодоление этой их разделенности способно привести к возникновению синтетического суждения.

Дихотомию «живой Земли» и «сил небесных», определяющую

⁷³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 14. Так же звучал этот пассаж и в первом издании книги – ср.: Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 16.

«художественную идею» романа Достоевского, легко соотнести с противопоставлением хтонического и небесного, которое представлено в книге о прадионисийстве Дионисом и Аполлоном. И весьма соблазнительно было бы на этом основании сделать вывод о том, что именно сюжет взаимодействия хтонического и небесного является, по Иванову, «основным мифом». Такой вывод, однако, оказался бы в полном противоречии с философской герменевтикой Иванова, согласно которой конкретное сюжетное наполнение имеет не миф, а «роскошная мифологема, обычно этиологическая, т. е. имеющая целью осмыслить уже данную культовую наличность»⁷⁴. Мифологема – лишь реализованное и завершенное осуществление того продуцирующего принципа предикации, который и составляет сокровенную природу мифа.

Миф для Иванова не столько определенная текстовая реальность, сколько один из законов организации реальности вообще, пусть и являющий себя особенно отчетливо в сфере творчества⁷⁵. И именно в статьях, посвященных внутренним механизмам художественной словесности, находит наиболее полное выражение ивановская философия мифа.

Истолкованный как способ восхождения от реального к реальнейшему, как «динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила»⁷⁶, миф у Иванова предстает принципом организации некоей особой среды человеческого мышления, творческим импульсом, ее порождающим, и одновременно самой этой средой (двигателем и самим движением, действенной силой и самим действием).

⁷⁴ *Иванов Вяч.* Эккурс : Основной миф в романе «Бесы». С. 437.

⁷⁵ Ср. точку зрения С. Д. Титаренко: отмечая, что «гностические варианты мифа о плененной Софии» могут быть оценены как инварианты «основного мифа», проецируемого Ивановым на творчество Достоевского, исследовательница пишет, что Иванов рассматривает миф «не только в его чисто нарративной функции, как ядро сюжета и основу повествования <...> а в религиозно-философском смысле, восходящем к древнейшим ритуалам посвящения» (*Титаренко С. Д.* «Фауст нашего времени» : Мифопоэтика Вяч. Иванова. С. 568).

⁷⁶ *Иванов Вяч.* Заветы символизма // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 594— 595.

Принцип «Ты еси» является основным мифом романа «Бесы» – но этот же принцип становится ключом к обретению основного мифа текста. Предметом анализа и вместе с тем его конечной целью, по Иванову, должен стать тот самый творческий импульс, из которого рождается текст, то внутреннее событие, которое осуществляется автором через написание текста. Автору, воплощенному в тексте⁷⁷, читатель должен сказать: «Ты еси», и тогда предмет и метод герменевтических усилий окажутся тождественными. Миф предстанет как «объективная правда о сущем», обретаемая во всей полноте своего становления, как предельный результат понимания, в котором учтена заведомая невыразимость объекта.

Философская эстетика Вяч. Иванова дает основания видеть в мифологической составляющей авторского художественного текста⁷⁸ не факультативный уровень реализации смыслов, но начало, непременно присутствующее во всяком подлинно художественном произведении и, подобно ДНК, хранящее в себе память о его генезисе.

Такое осмысление роли мифа открывает принципиально новые возможности интерпретации. Рассматривая формальные признаки организации текста, мы можем сказать, как текст «сделан». Обращаясь к мифу, мы получаем возможность говорить о том, как текст «рожден». Текст, который мы читаем и интерпретируем, был создан в прошлом, и потому он всегда отделен от нашего настоящего. Миф, который не знает времени, дает

⁷⁷ Представление о тексте как ипостаси живой авторской личности является одной из принципиальных установок данного исследования, сознательно противопоставленной концепции смерти автора. Для подтверждения правомочности избранной позиции позволим себе сослаться на знаменитую декларацию Пушкина:

Нет, весь я не умру,
Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 3. С. 424). Знаменательно, что из обихода современного литературоведения с его идеей «смерти автора» исчезло такое важное понятие как «вдохновение», неразрывно связанное с основным мифом, с внутренней природой творческого импульса.

⁷⁸ Подчеркнем, что речь идет не о мифопоэтике.

возможность преодолеть этот разрыв и совпасть в своем прочтении с тем творческим импульсом, которым определен генезис текста.

§ 4. Миф как символическая форма культуры

(учение Эрнста Кассирера)

Было бы неверно утверждать, что философия мифа, предложенная в трудах Вячеслава Иванова, не имеет аналогов в мировой культуре. Движение его мысли скорее следует интерпретировать как проявление своего рода системного сдвига, происходящего не на уровне отдельных работ и взглядов того или иного мыслителя, но как качественное изменение характера общеевропейского сознания. Одно из свидетельств тому – появление в 1920-х годах достаточно близкого аналога философии мифа в творчестве Эрнста Кассирера.

В фундаментальном труде «Философия символических форм» (1923–1929) Кассирер определял миф как одну из основных символических форм мышления. Чтобы понять смысл этого определения, необходимо соотнести оригинальную философию Кассирера с общим контекстом развития философской мысли рубежа XIX–XX веков и охарактеризовать те процессы ее эволюции, которые стали предпосылками для формирования его взглядов на миф.

Эрнст Кассирер был последователем Марбургской школы неокантианства, девизом которого стал лозунг «Назад к Канту!», провозглашенный Отто Либманом в работе «Кант и эпигоны» (1865; работа была написана в условиях кризиса философии и моды на материализм). Однако понимать это высказывание следует отнюдь не буквально – точнее было бы сказать: «Назад через Канта!». Усвоив и последовательно развив метод критического философствования, предложенный Кантом, неокантианство пришло к переосмыслению его учения о «вещи в себе». Один

из примеров такого переосмысления – философия Германа Когена, учеником которого, собственно, и был Кассирер. Кантовская непознаваемая «вещь в себе» у Когена становится целью, к достижению которой познание стремится. Сам процесс познания трактуется как бесконечное конструирование его предмета, как бесконечное стремление к постижению «вещи в себе»⁷⁹.

Философия Кассирера в своих исходных основаниях близка к такой трактовке⁸⁰. Систему познавательной деятельности человеческого мышления он называл единым пространством культуры, выделяя в нем различные виды или модусы познания и, следовательно, – различные способы построения связи между нашим сознанием и теми объектами, к которым оно обращено. Эти виды Кассирер сначала называл символическими функциями, а позднее – символическими формами.

Одной из отправных точек движения его мысли стала проблема осмысления мифа. В современной Кассиреру науке царил позитивистский подход, в соответствии с которым содержание мифа рассматривалось как сумма различных конкретных его проявлений (мифологем). Для Кассирера несостоятельность подобного подхода вполне очевидна. Несводимость такого объемного феномена человеческого мышления, каким является миф, к простой сумме извлекаемых из сохранившихся текстов мифологем была отчетливо продемонстрирована еще Шеллингом. Кассирер с очевидностью опирался на Шеллинга⁸¹, хотя и не придавал мифу главенствующего

⁷⁹ Подобная система, в которой вещь обретает бытие лишь в процессе ее познания, чрезвычайно близка к феноменологии Э. Гуссерля. Его философию нередко соотносят с неокантианством: она также явилась результатом последовательного развития критического подхода, преодолевающего идеалистические установки философской системы самого Канта. Толкование «вещи в себе» как предельного понятия было характерно также для философии П. Г. Наторпа, В. Виндельбанда и Г. Риккерта и, судя по всему, являлось неким общим моментом в развитии философского знания начала XX века.

⁸⁰ О роли Марбургской школы в формировании идей Кассирера о мифе см., например: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. С. 46.

⁸¹ О связи кассиреровской философии мифа с идеями Шеллинга см.: *Лосев А. Ф.* Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 737–739, 747–748, 753–756 (подробнее об этом см. ниже). Анализ этой связи посвящены и современные исследования – см., например: *Свасьян К.*

значения в формировании системы познания, считая его лишь одной из символических форм. А потому выдвинутая Кассирером концепция мифа требует особого внимания к понятию символической формы или символической функции.

Итак, основным предметом философского постижения для неокантианцев становится сам процесс познания, а задачей философии – описание и определение различных форм познавательной деятельности и их соотношений. Специфика взгляда Кассирера на эти формы обнаруживает весьма глубокую связь с платонизмом. По мысли Платона (выраженной прежде всего в диалоге «Тимей»⁸²), мир сотворен из смешения двух начал: вечно сущего и непрестанно становящегося. Искусство через непрестанно становящееся прорывается к вечно сущему; философия, обращенная к вечно сущему, через него постигает многообразие форм непрестанно становящегося. Парадокс заключается в том, что в вечно сущем форма не существует как завершенная, завершенность она обретает лишь воплотившись как одно из конкретных проявлений непрестанно становящегося. Получается, что сама природа непрестанно становящегося состоит из бесконечной череды вполне конкретных форм, в то время как в пространстве вечно сущего все эти формы содержатся как потенциальная возможность, но не обладают конкретностью воплощения, а следовательно – и той определенностью, какую они получают в пространстве непрестанно

Философия символических форм Э. Кассирера : Критический анализ. М., 2010. С. 10–40, 113–127; *Соболева М. Е.* Философия символических форм Э. Кассирера : Генезис. Основные понятия. Контекст. СПб., 2001; *Исаева А. В.* Миф в философии Э. Кассирера: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Саратов, 2011; *Шкурова М. В.* Проблема мифа в «Философии символических форм» Э. Кассирера // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. № 1. С. 124–128.

⁸² По замечанию А. Ф. Лосева, именно в «Тимее» Платоном «конструируется само понятие порождающей модели» (*Лосев А. Ф.* Вводные замечания // Платон. Сочинения: В 4 т. СПб., 2007. Т. 3, ч. 1. С. 7). Комментируя этот диалог, Лосев говорит, что в таких диалогах как «Пир», «Филеб», «Федр» и «Тимей» Платон «конструирует» мифы (Там же. С. 706).

становящегося. Таким образом, непрестанно становящееся в каждой своей точке определенно, вечно сущее неопределимо никогда⁸³.

Тот переворот в философской мысли, к которому причастен Кассирер, представляет собой очередной виток в истории воплощений этой парадоксальной логики Платона.

Единое пространство культуры, которое у Кассирера поставлено на место кантовского трансцендентного мира вещей в себе, во многом подобно платоновскому вечно сущему. С одной стороны, это пространство существует само по себе, с другой – состоит из всевозможных символических форм своего постижения. Символические формы, при помощи которых человеческое сознание способно к постижению и формированию пространства культуры, суть формы непрестанно становящегося, но в то же время они потенциально содержатся в вечно сущем. Будучи реализованы в непрестанно становящемся, эти формы становятся источником и инструментом постижения и формирования пространства вечно сущего. Такова рекурсивная конструкция, построенная Кассирером.

Термин «символические формы» достаточно выразителен уже сам по себе. Не случайно он заменил первоначальное «функции», указывавшее на действенный (процессуальный) характер. Надо полагать, что «форма» понималась Кассирером не как нечто застывшее и определенное, но в аристотелевском смысле: как то, что является конструирующим, моделирующим началом, придающим вещам конкретность, определенность⁸⁴.

Символические формы – это формы становления бытия в восприятии. Основными символическими формами у Кассирера выступают пространство,

⁸³ См.: *Платон. Сочинения*: В 4 т. Т. 3, ч. 1. С. 495–587.

⁸⁴ Между прочим, учение Аристотеля о материи и форме возникло, в частности, из стремления преодолеть характерный для платоновской философии разрыв между вещью и ее эйдосом. Аналогия с неокантианством, стремящимся преодолеть бездну между «опытом» и «вещью в себе», кажется очевидной.

время, наука, искусство, философия, религия, язык и миф. Уже из этого списка становится ясно, что это понятия парные, и одну из пар составляют язык и миф. А потому представление о кассиреровской концепции мифа не может быть составлено вне рассмотрения того, как соотносятся миф и язык.

Одна из работ Кассирера, вышедшая в 1925 г., так и озаглавлена: «Язык и миф. К проблеме именования богов»⁸⁵. В ней говорится о необходимости предотвратить «самоуничтожение духа», которое неминуемо происходит, если духовное стремление обречено на то, чтобы никогда не достигать своей цели. Скептическая критика языка отрицает содержание в нем истины, видит в языке, искусстве, мифе, а в конечном счете и в теоретическом познании как таковом только фантасмагорию, лишь опосредованно и искаженно отражающую предмет, на который они направлены. Кассирер предлагает в качестве альтернативы такого бесплодного подхода «со всей серьезностью обратиться к тому, что Кант определил как “коперниканский переворот”»⁸⁶. О «коперниканском перевороте» Кант писал в «Критике чистого разума». Там говорилось, что если идея о том, что земля стоит на месте, а звезды движутся, оказывается неверной, то, быть может, если предположить обратное, можно прийти к более точным выводам. Сам Кант предлагал подобным же образом решить проблему оснований истинности естествознания. Кассирер пересказывает его идею следующим образом: «Вместо того, чтобы измерять содержание, смысл, истину духовных форм чем-то другим, тем, что в них опосредствованно отражается, находить в самих этих формах масштаб и критерий их истины, их внутреннего значения. Вместо того чтобы видеть в них простые отражения, признавать в каждой из них наличие спонтанного правила созидания, исконные способ и направленность формирования, которые являются чем-то большим, чем

⁸⁵ Cassirer E. Sprache und Mythos – Ein Beitrag zum Problem der Götternamen. Leipzig; Berlin, 1925. Впоследствии эта работа перепечатывалась в составе книги Кассирера «Сущность и действие символического понятия» («Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs»).

⁸⁶ Кассирер Э. Избранное : Индивид и космос. С. 331.

простым отпечатком того, что нам с самого начала дано в простом образовании бытия». Следуя этой идее более решительно, чем Кант, Кассирер утверждает: «Рассмотренные с этой точки зрения, миф, искусство, язык и познание становятся символами: не в том смысле, что они определяют наличное действительное в форме образа, указующей и толкующей аллегории, а в том, что каждая из этих областей создает и выводит из себя собственный мир смысла. В них предстает саморазвертывание духа, посредством которого для него только и существует “действительность”, определенное и расчлененное бытие. Не подражанием этой действительности, а ее *органами* становятся теперь отдельные символические формы, поскольку только посредством них действительное может стать предметом духовного созерцания и тем самым *зримым* как таковое. Вопрос, что есть сущее в себе вне этих форм зримости и превращения в зримое и каковы его свойства, должен теперь умолкнуть. Ибо зримо для духа лишь то, что предстает ему в определенной форме; каждый определенный образ бытия возникает только в определенном роде и способе видения, в *данности* идеальных формы и смысла»⁸⁷. В качестве таких идеальных данностей смысла Кассирер и рассматривает язык, миф, искусство и познание. Основная философская проблема, считает он, сводится не к тому, как все они относятся к единому абсолютному бытию, «которое стоит за ними как некое непроницаемое субстанциальное ядро»⁸⁸. Подлинная проблема заключается в том, чтобы через взаимосоотнесенность всех этих символических форм, через тонкое изучение природы их отношений определить это субстанциальное ядро не как нечто отдельное, существующее само по себе, но как последовательно складывающееся из различных взаимозависимых, но вместе с тем и самостоятельных символических форм его постижения. Каждая из таких форм служит органом построения духовной

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же.

действительности, то есть пространства культуры, и каждая осуществляет свою особую функцию.

Как уже было отмечено, символические формы, выделяемые Кассирером, представляют собой пары. Одной из них является пара «язык и миф». Как и Шеллинг, развитие мифа Кассирер рассматривает в единстве с процессами развития языка и, как и Шеллинг, он не готов удовлетвориться такими толкованиями того и другого, которые указывают на какой бы то ни было круг объектов или явлений, ставших отправной точкой для их развития. Его интересует лишь тот генезис, который может быть реконструирован с опорой не на факт, но на действие сознания, стоящего за фактом. По Кассиреру, «каждое толкование, которое полагает, что открыло корень мифа, указав на определенный *круг объектов*, из которого он якобы вышел и откуда он постепенно распространялся», оказывается «неудовлетворительным и односторонним»⁸⁹.

Отличие идей Кассирера от более ранних теорий мифа в том, что источник мифа он ищет не в определенных состояниях (таких, например, как сновидения), не в созерцании тех или иных природных объектов (солнца, луны, созвездий) или природных процессов (ураган, гроза и т. д.), но в том, как эти состояния и созерцания рефлексивно осмыслены человеческим сознанием. Вопрос заключается в том, какая внутренняя логика превращает момент встречи с реальностью в ее мифологическое переживание. Кассиреру важен тот механизм внутренней работы сознания в момент его встречи с бытием, из которого рождается миф. По отношению к этому механизму то, что обычно называют мифологией, оказывается лишь «небольшим остатком общей стадии развития нашего мышления, слабой продолжающейся жизнью того, что некогда составляло полное царство мысли и языка»⁹⁰.

Механизмом, о котором идет речь, по Кассиреру, является метафора — средство интенсификации и концентрации «всего языкового и всего

⁸⁹ Там же. С. 332.

⁹⁰ Там же. С. 376.

мифически-религиозного формирования»⁹¹. В метафоре, в ее возможностях, в ее внутренней логике, считает философ, и заключен общий генезис творческих потенций языка и мифа как символических форм познания. Важно подчеркнуть отличие концепции Кассирера от бывших традиционными взглядов, согласно которым само происхождение метафоры следует искать либо в формах языка, либо в мифологической фантазии.

В работе «Язык и миф» Кассирер дает определение метафоры. Под метафорой он понимает «*сознательную* замену обозначения содержания представления посредством наименования другого содержания, какой-либо чертой сходного с первым»⁹². Только в этом случае метафора становится настоящим «перенесением». Каждое из двух исходных содержаний само по себе определено, неподвижно и замкнуто в своем значении. Но механизм метафоры запускает движение между ними, происходит переход от одного содержания к другому, нарушающий исходную неподвижность и трансформирующий ее в процесс, причем в процесс порождающий.

Кассирер подчеркивает, что «логически-дискурсивные» понятия и понятия «языково-мифические» образуются в результате разнонаправленных устремлений. Образование логически-дискурсивных понятий начинается с созерцания единичного, которое постоянно расширяется за счет того, что в нем обнаруживаются все новые и новые отношения, и таким образом преодолеваются его исходные границы. Происходит то, что Кассирер называет «синтезирующим *дополнением*»: единичное соединяется с целым и завершается в целом. Но в рамках этого целого единичное сохраняет свою конкретную определенность и свою ограниченность. Таким образом, оно и входит в целостность, и вместе с тем противостоит ей.

Возникновение языковых понятий, так же, как и понятий мифических происходит вследствие прямо противоположного движения духа: «созерцание не расширяется, а сжимается, оно в известной степени

⁹¹ Там же. С. 378.

⁹² Там же. С. 376.

стягивается в одну точку»⁹³. Все, находящееся вне этой точки, становится словно невидимым, весь свет концентрируется на ней, она становится «фокусом языкового и мифического восприятия»⁹⁴.

Для мифического и языкового понятий все дело не в экстенсивности (это свойство логически-дискурсивных понятий), а в интенсивности, не в количестве, а в качестве.

Из этих построений становится вполне понятно, почему язык и миф Кассирер рассматривает как пару. Между ними постоянно происходит взаимообогащение, залогом которого является общий механизм, лежащий в их основе. Впрочем, безусловное их единство, считает Кассирер, было характерно лишь для самых ранних стадий развития культуры. (Это их единство, реконструируемое философом, напоминает шеллинговскую реконструкцию эпохи первоначального «прамонотеизма»). С течением времени связь между ними начинает ослабевать и даже рваться. Язык (а также искусство) отрываются от того, что Кассирер называет их «общей родной почвой мифа»⁹⁵. Однако сама метафорическая природа мышления позволяет на каждой следующей стадии расхождения языка и мифа сохранить чувство их исконной связанности. Это рассуждение тоже напоминает Шеллинга, интерпретирующего современный монотеизм как синтетический, восстанавливающий определенные черты «прамонотеизма».

Кассирер считает, что в одной из областей духа слово и сохраняет, и возобновляет свою исконную образную силу. Эта область – та, в которой слово формируется в художественное выражение. «Здесь ему вновь дается полнота жизни: но это уже не мифически-связанная, а эстетически-освобожденная жизнь. Из всех видов и форм поэзии лирика наиболее отчетливо отражает это идеальное развитие. <...> Слово и мифический образ, которые вначале противостояли духу как жесткие реальные силы, отбросили теперь всю действительность и деятельность: они теперь только

⁹³ Там же. С. 378.

⁹⁴ Там же. С. 379.

⁹⁵ Там же. С. 383.

легкий эфир, в котором свободно и не встречая противодействия движется дух. Это освобождение осуществляется не вследствие того, что дух отбрасывает чувственную оболочку слова и образа; а вследствие того, что он использует то и другое как *органы* и способствует пониманию того, что они представляют собой в своей глубочайшей основе в качестве его собственных самораскрытий»⁹⁶.

Близость философско-эстетических построений Вячеслава Иванова и Кассирера, как кажется, вполне очевидна. Оба они апеллируют к области символического, оба рассматривают миф и язык в нерасчленном единстве⁹⁷. Не случайно в ивановском определении мифа использованы лингвистические понятия. Незримое и чудесное «третье», которое соединяет подлежащее-символ с глагольным предикатом еще до возникновения синтетического суждения, «третье», которому они изначально принадлежат и в котором по свершении акта предикации возникнет их единство, – язык со всеми его виртуальными⁹⁸ возможностями. Только если Кассирер общим механизмом языка и мифа считает метафору, то для Иванова таким механизмом становится предикация. Но функции предикации и метафоры родственны: осуществление связи подлежащего с предикатом выводит оба звена из состояния их исходной определенности, замкнутости, ограниченности. Благодаря предикации умопостигаемая сущность (подлежащее-символ) получает заряд динамики, становится действенной.

Главное же сходство с Кассирером заключается в том, что ивановское

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Вяч. Иванов, по всей видимости, опирался в этом отношении на традиции отечественной фольклористики, в частности, на идеи А. А. Потебни. По мнению Андрея Белого, хорошо знакомого с идеями Потебни и посвятившего ему специальную статью, «многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа <...> являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мыслей Потебни» (Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 245). См. об этом: Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 397–398.

⁹⁸ В данном случае термин «виртуальное» употреблен в том смысле, в каком он использовался в докомпьютерную эпоху – как поле живых и действенных потенций.

понимание природы мифа значительно расширяя объем этого понятия, превращает его из конкретного культурного феномена (мифологемы) в некий особый способ отношения с реальностью.

Необходимо, однако, отметить и отличие немецкого философа от русского. Речь пойдет не о том очевидном факте, что у Кассирера есть законченная философская система, каковой Иванов строить и не стремился, но о том месте, которое занимает миф во взглядах обоих мыслителей на систему символических форм познания культуры. Для Иванова только миф и осуществляющийся через него и в нем истинный символизм («реалистический символизм») способны к такому воплощению непрестанно становящейся реальности, в котором она дана как вечно сущее, то есть к описанию мира не как он есть, но как он становится. Для Кассирера миф – лишь одна из символических форм, реализующих аналогичное действие. То, что Иванов считает возможным лишь для искусства, Кассирер полагает реализуемым в рамках масштабного научного подхода, предлагающего гносеологическую систему, в которой все формы существования и познания фактов реальности могут быть описаны в их символическом становлении как различные формы познавательной силы человеческого духа.

§ 5. Миф как «развернутое магическое имя» в «Диалектике мифа» А. Ф. Лосева

А. Ф. Лосеву принадлежит первый русский отклик на книгу Кассирера «Философия символических форм» – статья «Теория мифического мышления у Э. Кассирера», написанная между летом 1926-го и летом 1927 г.⁹⁹, в то время, когда из печати вышли еще только два первых тома немецкого

⁹⁹ Статья Лосева датирована ее публикатором В. П. Троицким – см.: *Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке*. С. 758. О восприятии Лосевым идей Кассирера см., например: *Mnich R.* Рецепция Кассирера в России в свете некоторых особенностей русской философии // *Revue des Etudes Slaves*. 2002. Т. 74, fasc. 2–3. С. 568–571.

труда¹⁰⁰, а сам Лосев заканчивал работу «Диалектика художественной формы», содержательно тесно связанную с книгой «Диалектика мифа» (1927, опубл. 1930). В той же статье Лосев указывает на работу Кассирера «Язык и миф. К проблеме именования богов». По мнению Лосева, теория мифа, предложенная Кассирером, по значимости не уступает шеллинговой философии мифа, с которой она генетически связана (едва ли не единственный упрек Лосева Кассиреру заключается в том, что тот не сумел в полной мере отдать должное своему предшественнику). «Диалектика мифа» А. Ф. Лосева также тесно связана с «Философией мифологии» Шеллинга, которую она напоминает в композиционном отношении, а центральные положения, выдвигаемые в «Диалектике мифа», во многом родственны взглядам Вяч. Иванова¹⁰¹.

Как и Шеллинг, для определения понятия «миф» Лосев использует метод, близкий к апофатическому, ему важно указать, что не есть миф. «Миф не есть выдумка или фикция» – пишет он¹⁰², потому как такое понимание исходит из внемифологических позиций; «миф не есть бытие идеальное», ибо как «жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность»¹⁰³ он невозможен в отрыве от бытия реального. Следовательно, не является он также ни примитивно-научным построением, ни, наоборот, чистой метафизической абстракцией.

Однако и реальности миф отнюдь не равен. Ему присуща некая «отрешенность». Подобного рода «отрешенность» присуща также и поэзии, что закономерно наводит на мысль о том, что миф есть поэзия (хотя и очевидно особого рода). Но эта же отрешенность, а, точнее, ее тип и отличает поэзию от мифа. «...никакое расхождение с обычной повседневной “действительностью” не мешает мифу *быть живой и совершенно буквальной*

¹⁰⁰ Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923. Т. 1; Berlin, 1925. Т. 2.

¹⁰¹ О влиянии на теорию мифа раннего Лосева идей Платона, Шеллинга и Вяч. Иванова см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 125, 130.

¹⁰² Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 395.

¹⁰³ Там же. С. 400.

реальностью, в то время как поэзия и искусство отрешены в том смысле, что они вообще не дают нам никаких реальных вещей, а только их лики и образы...»¹⁰⁴

Все сказанное до сих пор в общих чертах повторяет Шеллинга, однако вывод, к которому приходит Лосев, является совершенно новым. Миф, говорит он, – личностная форма, понимая под такой формой прежде всего самосознание. Внутренне диалогическое, по своей структуре оно одновременно осуществляет и преодолевает ту отрешенность или, скажем иначе, – разнесенность планов реального и идеального, внутреннего и внешнего, взаимопроникновение которых как раз и присуще мифу.

Развивая эту мысль, Лосев приходит к тому, что всякая личность есть миф и даже всякая вещь есть миф, поскольку также всегда содержит в себе два плана или несколько планов. Но, как сам он признает, подобное понимание мифа оказывается слишком широким.

Следующий шаг в построении Лосева заключается в сопоставлении мифа с религией как способом осуществления личного бытия в вечности. Не останавливаясь на этом подробнее, скажем лишь, что, по Лосеву, религия обязательно мифологична, тогда как миф совсем не обязан быть религиозным.

И религия, и миф всегда существуют в неразрывной связи с историей, тем или иным образом трансформируя ее. Миф, пишет Лосев, «не есть историческое событие как таковое, но всегда есть слово. А в слове историческое событие возведено до степени самосознания»¹⁰⁵. Причем для мифа это самосознание личное, поскольку миф – всегда личностная форма.

Отсюда Лосев выводит промежуточное определение мифа как «в словах данной личностной истории»¹⁰⁶. Однако под это определение подходит, например, и биография. Следовательно, в нем не хватает еще какого-то особенного элемента, принципиально отличающего миф. Элемент

¹⁰⁴ Там же. С. 447.

¹⁰⁵ Там же. С. 535.

¹⁰⁶ Там же.

этот – чудо. Так, как чудесную определяет Лосев природу той свойственной мифу «отрешенности», о которой уже шла речь. Добавив этот элемент, Лосев, наконец, приходит к окончательному и полному определению: «Миф есть в словах данная *чудесная* личностная история», или, если преобразовать: «Миф есть *развернутое магическое имя*»¹⁰⁷.

Лосевское понятие магического имени можно трактовать как близкое ивановскому «подлежащему-символу», а в разворачивании этого имени видеть аналог описанному Ивановым акту предикации, сопрягающему подлежащее-символ с глаголом. Что же касается определения «Миф есть в словах данная *чудесная* личностная история», то в нем можно обнаружить дихотомию, преобразованную в триаду. Личностная история принадлежит физическому бытию, экзистенции; она бессловесна, как всякое физическое бытие. Слово же не имеет физической плоти (если не считать ею его знаковую оболочку), и в этом смысле являет собой полную противоположность личностной истории, которая, однако, может оказаться «в словах данной» – и тогда противостояние двух элементов дихотомии будет снято. Но для того, чтобы такая трансформация дихотомии получила статус мифа, должен появиться третий член, связанный со сферой сакрального – его Лосев определяет словом «чудесная», добавляя его ровно в середину предварительного определения мифа как «в словах данной личностной истории»¹⁰⁸.

Важно, однако, отметить, что при всей близости к Вячеславу Иванову лосевских воззрений на миф, его теория мифа не выходит в область герменевтики, и в этом отношении оказывается значительно менее продуктивной.

¹⁰⁷ Там же. С. 578, 579.

¹⁰⁸ Внутренне родственным этим построениям Лосева оказывается утверждение О. Э. Мандельштама: «Слово – плоть деятельная» (*Мандельштам О. Э. О природе слова // Мандельштам О. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 176*). Оппозиция слова и плоти снята здесь незримым, и тем не менее очевидным присутствием третьего, сакрального, элемента, провозглашенного в Евангелии от Иоанна: «И слово стало плотью» (Ин. 1: 14). С другой стороны, фраза Мандельштама родственна заявленному Ивановым принципу действенного, через *акт* предикации реализуемого потенциала мифа.

§ 6. Мимесис и катарсис

в космологическом измерении художественного текста

Оформлению русского модернизма сопутствовало и безусловно способствовало усвоение философских идей, разрушавших характерное для XIX века представление о реальности как равной самой себе. На это *представление* пришлось взглянуть вслед за Шопенгауэром как на мираж, покрывало Майи, фата-морганы. Шопенгауэру вторил Ницше, цитируя книгу «Мир как воля и представление» в «Рождении трагедии» и предлагая увидеть в человеке, доверившемся собственным индивидуальным восприятиям как адекватным реальности, пловца, который спокойно доверился своей утлой ладье, не замечая «бушующего моря, с рёвом вздымающегося и опускающего в безбрежном своём просторе горы валов»¹⁰⁹. Картина мира стремительно утрачивала определенность и одновременно переставала быть общим для всех предметом познания. Эта картина была объявлена всего лишь иллюзорным представлением, или, в терминах Ницше, аполлонической иллюзией, к которой прикованы взоры «сократического человека» – человека науки, забывшей о дионисийском начале мира, полагающей, что мир исчерпывается его аполлоническим обликом. Теоретический, сократический человек ничего не желает знать о Мировой воле, о дионисийской стихии. И это его нежелание – признак трусости, лживости, а также усталости, упадка силы. Ницше пишет, что весь современный мир бьётся в сетях сократизма, и только Канту, указавшему на границы сознания, и Шопенгауэру, указавшему на то, что оно познает лишь представление, далась победа над этим оптимизмом познания, который составляет подоснову нашей культуры.

Все эти идеи для поколения старших символистов стали новой отправной точкой в их взглядах на мир и, в частности, в их недоверии к

¹⁰⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 61.

научному способу познания¹¹⁰. Несколько десятилетий спустя, миновав эпоху модернизма, мы снова доверились науке, и это доверие до сих пор не иссякло. Собственно, когда мы говорим «реальность», мы имеем в виду сумму представлений об устройстве мира, сформированных современным естественнонаучным дискурсом. В силу того, что в современной культуре именно естественные науки обладают исключительной монополией на категорию истинности, мы, как правило, редко задумываемся о том, что та картина мира, которую предлагает современная наука, является лишь одной из многих одновременно существующих картин мира. Мы, конечно, знаем, что даже в индивидуальном представлении реальность не складывается в единую картину мира, поскольку в нас смешиваются разные дискурсы и тексты, представляющие разные модели устройства реальности. Но это знание живет в современной культуре, так сказать, латентно и лишь изредка актуализируется. Для авторов эпохи модернизма ситуация была принципиально иной. Они начинали свое творчество из той точки, в которой картина мира, более или менее общая для культуры XIX века, оказалась разрушенной.

При рассмотрении подобного контекста проблема мимесиса требует специального осмысления. Обращаясь к ней, мы будем следовать за А. Ф. Лосевым, чье раннее творчество формировалось на исходе эпохи модернизма, а взгляд на природу мифа, как было показано выше, органично связан с тем направлением философии мифологии, которое избрано в качестве методологического основания настоящей работы.

Природа, люди, социальные связи, исторические события, быт – все, что служило предметом подражания для классического реализма – потеряло в глазах модернистов ту степень достоверности, какой обладало к концу XIX века. Само собой разумеется, что и великие русские реалисты не занимались

¹¹⁰ См., например: *Брюсов В. Я.* Ключи тайн // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 86–92; *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 536.

простым воспроизведением непосредственно предстоящей им действительности. К их творчеству вполне приложимо аристотелевское учение о мимесисе, согласно которому искусство вообще подражает не единичному, частному, отдельным фактам или событиям, но исключительно общему¹¹¹. А. Ф. Лосев определяет аристотелевское подражание как «метод пульсирующе-структурного оформления»¹¹². «Настоящее подражание, по Аристотелю, есть именно текуче-сущностное становление той или иной общности в тех или иных ее единичных представлениях»¹¹³. Сама же эта «общность» не принадлежит непосредственно воспринимаемому бытию, она требует от художника постижения, сопрягающего образ с первообразом. Наверно, не будет ошибкой сказать, что одно из вершинных проявлений русского реализма – типизация, понимаемая как прозрение родового в конкретном – является реализацией именно такого принципа подражания. Однако для модернистов, с их желанием заглянуть «по ту сторону предметного мира»¹¹⁴, проблема мимесиса должна быть, по-видимому, поставлена иначе.

Философские учения Шопенгауэра, Ницше, Бергсона, Владимира Соловьева, значимые для русских символистов, решительно сдвинули центр их интересов от социально-исторического измерения жизни к космологическому. Особенно остро это переживалось на ранних этапах

¹¹¹ «Опыт есть знание *единичных* вещей, искусство же – общих, а поступки и текущие вещи (*geneiseis*) все есть единичное»; «Никакое искусство не рассматривает единичного»; «Тот, кто хочет стать искусным художником или теоретиком, должен, как известно, направиться к *общему* и познать его насколько возможно»; «Искусство возникает всякий раз, как получается из многих осмысленных данностей опыта единое общее допущение относительно подобных вещей» (цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика. С. 456).

¹¹² Там же. С. 463.

¹¹³ Лосев А. Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 81.

¹¹⁴ Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 213 (Сер. «Литературные памятники»). Так Федор Сологуб сказал о Передонове, которому передал и некоторые автобиографические черты. Прочитывая этот фрагмент романа, О. Сконечная замечает, что «здесь передоновская подозрительность обретает высокий гносеологический привкус» (Сконечная О. Русский параноидальный роман : Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. С. 58).

развития символизма, когда, собственно, и вырабатывались новые миметические принципы. И если искать их аналогов в античной эстетике, к которой восходит сама идея подражания, то они скорее найдутся не у Аристотеля, а у Платона.

А. Ф. Лосев подчеркивает «примат космологизма» для античной философии и эстетики: «Когда античные философы и эстетики пытались формулировать предельное обобщение» своей исходной интуиции, «они приходили к учению о *чувственно-материальном космосе*, в котором <...> были собраны все существующие тела в их окончательном и смысловом самоутверждении. <...> Этот-то космос и был идеальным подражанием и воспроизведением идеализированного мира вещей, а мир идей был подражанием тому, в чем заключалась материальная действительность. Такой космологический мимесис был подражанием самому же себе, а он сам был подражанием своей собственной идее и фактическим воспроизведением этой самой идеи»¹¹⁵. Позднее пифагорейцы и Платон учили, что «все желает подражать единому» (58 В 14), которое совершенно лишено всякой множественности¹¹⁶. (Напомним, что по Шопенгауэру, множественность присуща лишь миру как представлению, между тем как Мировая воля едина.)

Лосев постоянно подчеркивает, что смысл теории подражания непостижим без ясного понимания того, что представляет собой предмет подражания. Суть теории Платона, пишет он, «заключается, в первую очередь, в таком космологическом понимании мимесиса, когда подражающее и подражаемое слиты в одно и нераздельное целое. *Диалектика* двух категорий, а именно *подражающей материальности* и *подражаемой идеальности*, и притом диалектика на космологическом уровне, – вот, по-

¹¹⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 72–73. Ср. высказывание Шеллинга об античной мифологии: «Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии» (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 105).

¹¹⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 76.

нашему, в чем заключается последняя суть платоновской теории мимесиса»¹¹⁷. По Платону, самое безупречное подражание, – это «эйдос, подражающий божественному космосу»¹¹⁸. Второе по достоинству подражание – создание физической вещи, которая воплощает определенную идею. Что же касается художественного творчества, то оно реализуется как подражание подражанию и, вызывая внутренние переживания человека, в конечном счете рекурсивно воспроизводит миметическую природу космоса.

Космологический аспект не менее важен для Аристотеля. Знаменитая фраза «Искусство подражает природе» (Meteor. IV 3, 381 b 6) не может быть правильно понята без уяснения того, что Аристотель называет природой. Лосев поясняет: «“Природа” у Аристотеля часто мало чем отличается от предельной божественной причины и трактуется в одной плоскости с божественным, космическим Умом <...> термин “подражание” Аристотель распространяет решительно на все области действительности, материальные и природные, человеческие и космические, предельно обобщенные и божественные»¹¹⁹.

Из учения о космическом Уме Лосев выводит и понимание того, что Аристотель имел в виду под катарсисом¹²⁰. Категорически отвергая психологические трактовки этого понятия, ученый предлагает опираться в поисках его значения на главный трактат Аристотеля – «Метафизику». Психологические проблемы могли решаться Аристотелем только «в рамках макрокосма, когда человеческая душа принималась во внимание лишь как подобие и приближение к космическому разуму и душе вселенной. Именно в учении Аристотеля о космическом порядке, устройстве мира и об его первом двигателе нужно искать ответы философа на проблемы творчества»¹²¹.

¹¹⁷ Там же. С. 78.

¹¹⁸ Там же. С. 79.

¹¹⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика. С. 469.

¹²⁰ Лосев отмечает, что к 1931 г. было предложено 1425 толкований этой категории, которой античная культура практически не пользовалась, сам же Аристотель сказал о ней ничтожно мало (см.: Там же. С. 202).

¹²¹ Там же. С. 228.

Собственное понимание катарсиса, основанное на аристотелевском учении об уме, о «всеблаженной умной первоэнергии» Лосев называет «ноологическим»¹²². В XII книге «Метафизики» дано понятие прекрасного как «вечного самоудовлетворения и блаженного пребывания в себе самом, в “эросе” Ума к самому себе. Если прекрасное таково вообще, в космосе, то таково же оно и в частности, в отдельных субъектах и в отдельных произведениях искусства. *Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого его разрушения, и есть подлинное “очищение”, о котором говорит Аристотель*»¹²³. Он убежден в том, что «все душевные силы, постепенно освобождаясь от потока становления, в котором они только и возможны, превращаются в некое единое духовное средоточие, в Ум, который не есть интеллектуальная сторона души, но который выше самой души и представляет собою высшую собранность всего растекающегося множества психической жизни в некое неподвижное самодовлеющее пребывание в одной точке»¹²⁴. «С точки зрения Аристотеля, и, как кажется, всей греческой философии, *весь мир представляет собою трагическое целое*. В нем, как мы видели, и блаженство самосозерцающего и вращающегося в себе ума; в нем и распад этого перводвижения ума, через разные небесные сферы, вплоть до Земли, где под Луной уже главным образом царство необходимости и где мы находим как неправильности в движении тел, так и отсутствие ровного и спокойно-радостного сияния идеальных сущностей и сил в звездах. В мире вечно творится преступление, вечно искупается и преодолевается вина; и вечно сияет катартически-просветленная, блаженная первоэнергия всеобщей сущности ума. Поэтому трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. И не поняв всей трагической сущности аристотелевского космоса в его полноте, нельзя понять и того, как ему

¹²² Там же. С. 229.

¹²³ Там же. С. 228–229.

¹²⁴ Там же. С. 229.

представлялась та трагедия, которую он видел на подмостках греческих театров»¹²⁵.

Итак, Лосевым убедительно продемонстрировано, что такие фундаментальные категории античной эстетики, как мимесис и катарсис, теснейшим образом связаны с космологией и вне космологической проблематики рассмотрены быть не могут. Более того: именно представления об устройстве космоса как целого служат отправной точкой при разработке смыслового наполнения этих категорий. Для наших дальнейших рассуждений данный тезис имеет принципиальное значение.

Вслед за Лосевым под катартическим эффектом мы будем понимать момент, когда миметические усилия художественного текста достигают сверхправдоподобия, то есть охватывают все мыслимые автором сферы реальности, оказываются включенными в космологический контекст. В этот момент созданная в тексте модель реальности, состоящая из ограниченного числа типических черт, законов и принципов, за счет работы мифа получает универсальный смысл. Именно тогда трагическая судьба единичного героя обнаруживает себя как вписанная в общий закон мироздания, как трагедия всечеловеческой природы и потому – как личная трагедия каждого зрителя¹²⁶.

Обращение к античной эстетике в данном контексте далеко не случайно. Модернистское переосмысление основ мироздания сопровождалось самым пристальным интересом к античности как к тому первоисточку, без прикосновения к которому обновление невозможно. Мережковский, выстраивая в трилогии «Христос и антихрист» историческую картину движения через века к современности, в качестве точки отсчета избрал эллинскую культуру, дав ее художественную реконструкцию с той степенью точности, которая требует самого глубокого изучения. Античное язычество всегда оставалось для писателя центром сильнейшего притяжения.

¹²⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика. С. 233.

¹²⁶ Платон в «Тимее» трактует очищение как возвращение индивидуальной (отдельной) души к ее извечной природе (мировой душе).

Брюсов начал свое обучение в Московском университете на отделении классической филологии. Для Вяч. Иванова, ученика Теодора Моммзена, античность стала предметом серьезнейших научных штудий, увенчавшихся диссертацией «Дионис и прадионисийство». Нет надобности пояснять, насколько родственной стихией для всего символизма в целом был платонизм.

На этом фоне следует оценить и проявление такой литературной тенденции, как неомифологизм. Обращение к мифу в эпоху Серебряного века имело принципиально иную природу, чем в XVIII или первой четверти XIX в., когда уже существующие в культуре мифологические образы служили средством выражения тех или иных достаточно конкретных чувствований или мыслей, а иногда по способу их использования приближались к языку аллегорий. На рубеже XX в. ярко проявилась совсем иная тенденция обращения к мифу: он стал языком космологических описаний. Не удивительно, что именно миф – и в первую очередь миф космологический – оказался столь безусловно востребованным в момент обрушения классической для XIX века картины мира. Образ мироздания необходимо было собрать заново, и в конечном итоге именно на это были направлены все основные усилия модернистов.

При этом редко брался «готовый» миф, чаще он синтезировался из целого ряда родственных, но все же отличных друг от друга мифологем. Так, скажем, центральный для символизма миф о Мировой душе, погрузившейся в мир материи, мог вбирать в себя подробности, восходившие и к «Тимею» Платона, и к гностицизму, и к Шеллингу, и к поименованному в «Фаусте» Гёте идеалу «вечной женственности», и к различным, начиная с библейского, софийным сюжетам. Этот миф мог пересказываться, как в «Юлиане Отступнике» Мережковского, или формировать общее художественное пространство, структуру общего космоса произведения, как в «Мелком бесе»

Федора Сологуба¹²⁷ или в лирической трилогии Александра Блока¹²⁸. В любом случае из осознаваемого автором единства мифа выводилось лишь «подлежащее-символ», которое вовлекалось в тот или иной индивидуально выстраиваемый космологический сюжет, то есть вовлекалось в акт предикации. У Мережковского гностическая версия мифа служила разворачиванию важнейшей для него идеи двух путей, двух фундаментальных мировых потоков. В «Мелком бесе» мир в его натуралистических безобразиях представал как воплощение павшей и поруганной красоты. В лирической трилогии Блока сюжетом становился путь героя к соединению с Прекрасной Дамой.

Однако при обращении символистов к космологическим сюжетам «подлежащее-символ» далеко не всегда бралось из уже существующей античной или шире – мировой – мифологии. В ней иногда можно отыскать лишь далекие прообразы собственно авторского мифа. Так, например, в «мозговой игре», описанной в «Петербурге» Андрея Белого, можно было бы найти отзвуки гностических учений. Но важнее оказывается не этот опосредованный генезис, а индивидуально-авторские миметические усилия по созданию мифа, способного воплотить космологию XX века. Именно такие случаи и будут рассмотрены в настоящей работе.

До сих пор речь по преимуществу шла об обращении к мифу на рубеже XIX и XX веков, поскольку именно в эту эпоху сформировался интересующий нас тип воплощаемого художественной литературой космологического мифа. Но вполне очевидно, что его востребованность не иссякла и до сих пор, вновь и вновь проявляясь на протяжении всего XX века. Этим проявлениям, собственно, и будут посвящены следующие главы. Здесь же необходимо лишь отметить, что в ходе XX столетия представления о «реальности» как предмете мимесиса менялись уже не только, и даже не

¹²⁷ См.: Виролайнен М. Н. Брачный сюжет в романе «Мелкий бес» // Русская литература. 2013. № 4. С. 50–56.

¹²⁸ См.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 17–29.

столько под впечатлением переинтерпретирующих ее философских учений, сколько вследствие великих научных открытий.

Фундаментальная физика XX века, указавшая на относительность времени, выдвинувшая проблему наблюдателя, несомненно нанесла самый мощный удар по картине мира, сформированной русским XIX столетием. Реальность предстала человеку XX века как конструкт, как изменчивый мультинарратив, складывающийся из бесконечного числа элементов, текстов, убеждений и концепций. И если русские символисты согласно возражали против доверия научному знанию, то на протяжении XX века становилось ясно, что сменяющие друг друга научные парадигмы являются не чем иным как составными частями этого мультинарратива.

Мы редко задумываемся о том, что, с одной стороны, наука, философия и литература имеют общий генезис в мифе и что, с другой стороны, современные научные представления о вселенной совместно с представлениями, транслируемыми массовой культурой и высоким искусством, складываются в нашем обыденном сознании в единый виртуальный, не артикулируемый ни в какой однозначности, космологический миф. Этот миф не статичен, он постоянно нуждается в обновлении, без которого теряет свою действенную силу. Всякий подлинно художественный текст, который формирует культуру, может быть рассмотрен и как слепок с современного ему состояния такого мифа, и как акт его трансформации. Переход от миметического описания конкретной реальности к катартическому переживанию ее причастности к космическому целому осуществляется благодаря реактуализации мифа.

Авторы текстов, избранных нами для анализа, стремились к достижению именно такой цели, а способы ее достижения становились для них предметом рефлексии. Всем избранным нами текстам можно дать определение «космологический роман», поскольку в каждом из них создание картины организации реальности является одной из центральных проблем. Способом, при помощи которого эта проблема решается, во всех них

выступает построение оригинального космогонического мифа. Однако конкретные мифотворческие стратегии принципиально разнятся между собой. Именно выявлению и описанию таких мифотворческих стратегий и будут посвящены следующие главы.

Глава 2

«Петербург» Андрея Белого

Уже в ранних откликах на роман Андрея Белого «Петербург» критики согласно отмечали прозвучавшую в нем космическую тему. В рецензии Н. А. Бердяева, не случайно озаглавленной «Астральный роман» (1916), говорилось: «Роман о Петербурге мог написать лишь писатель, обладающий совсем особенным ощущением космической жизни»¹²⁹. В той же рецензии Бердяев писал о «космических вихрях», нашедших свое непосредственное выражение в словесной ткани «Петербурга»¹³⁰. Откликаясь на это, другой рецензент, В. Г. Голиков, озаглавил свой отзыв о романе «Космический вихрь» (1916). Он подчеркивал, что Андрей Белый дерзнул «вознести домашний спор» Петербурга и Москвы о первенстве «на высоту космическую, стихийно-мировую»¹³¹. Об «“астральном” зраке событий, изображаемых Белым», писал Вяч. Иванов¹³², об «астральном мироощущении у Белого» – Г. Робакидзе¹³³, о «космическом оке» писателя – С. Аскольдов¹³⁴.

Космологическая тема романа продолжала служить предметом исследования и во второй половине XX века. Л. К. Долгополов в монографическом анализе «Петербурга» пишет о «космогонии» Белого, о том, что «космическая, “мировая” (бытийная) сторона жизни человека составляет, по Белому, главнейшую сторону его существования», а

¹²⁹ Бердяев Н. Астральный роман : Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 439. Впервые: Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15651, 1 июля.

¹³⁰ Бердяев Н. Астральный роман. С. 442.

¹³¹ Голиков В. Г. Космический вихрь. «Петербург», роман в восьми главах с прологом и эпилогом Андрея Белого, 1916 // Андрей Белый : Pro et contra : Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. СПб., 2004. С. 421. Впервые: Вестник знания. 1916. № 10.

¹³² Иванов Вяч. Вдохновение ужаса : (О романе Андрея Белого «Петербург») // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 622. Впервые: Утро России. 1916. № 148, 28 мая.

¹³³ Робакидзе Г. Андрей Белый // Андрей Белый : Pro et contra. С. 464. Впервые: Arg (Тифлис). 1918. № 2/3.

¹³⁴ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Андрей Белый : Pro et contra. С. 491. Впервые: Литературная мысль : Альманах I. Пг., 1922.

Петербург в романе лишь одной стороной касается земной жизни, а «другой стороной – жизни вселенской, космической»¹³⁵.

«Прамифологический» слой цитатности, отсылающий к мифу о Летучем Голландце, мифу о Сатурне и его сыновьях, а также к христианскому мифу о конце света, выделен в «Петербурге» Н. Г. Пустыгиной. С точки зрения исследовательницы, это позволяет утверждать, что Белым был создан жанр романа-мифа¹³⁶.

Ведущие лейтмотивы романа неоднократно рассматривались с точки зрения мифопоэтики¹³⁷. Заглавный образ романа анализировался как воплощение петербургского мифа, восходящего, в частности, к «Медному всаднику» Пушкина¹³⁸.

Особый интерес представляет посвященная «Петербургу» работа Д. Е. Максимова. Определяя жанровую природу романа, который включает в себе

¹³⁵ Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 313, 252.

¹³⁶ Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья I // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1977. [Вып.] 28. С. 82–83 (Учен. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 414).

¹³⁷ См., например: Водолагин А. В. Блуждающий дух : «Вечное возвращение» Андрея Белого // Инициативы XXI века. 2016. № 2. С. 52–57 (в этой работе мифологема «вечного возвращения» рассмотрена не только в контексте романа «Петербург», но и в контексте «личной космологии» его автора); Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 167–175; Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избр. труды. СПб., 2003. С. 150–155, 488–518; Шарапенкова Н. Г. Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого // Вестник Ленинградского гос. университета им. А. С. Пушкина. 2012. Т. 1: Филология. № 2. С. 7–15. О трагическом обыгрывании мифологических сюжетов см.: Лавров А. В. Андрей Белый. С. 569.

¹³⁸ См., например: Долгополов Л. К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале XX века // Долгополов Л. К. На рубеже веков : О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977. С. 158–204; Ильев С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Дмитрия Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // Д. С. Мережковский : Мысль и слово. М., 1999. С. 56–72; Кихней Л. Г., Вовна А. В. Преломление «петербургского мифа» в городском тексте романа Андрея Белого «Петербург» // Вестник Костромского Государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2011. № 1. С. 132–139; Полещук Л. З. Пушкинский миф о Петербурге в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2007. № 3–4. С. 15–21; Тименчик Р. Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения : Сб. науч. трудов. Рига, 1983. С. 88; Яранцев В. Н. Интертекстуальная проблематика символистского текста. «Медный Всадник» А. С. Пушкина и «Петербург» А. Белого // Сибирская пушкинистика сегодня : Сб. науч. статей. Новосибирск, 2000. С. 212–228.

«сферы психологическую, историко-культурно-философскую и бытовую», исследователь указывал, что они совмещены «с мифом, проецированным в “космическое бытие”, – предел, к которому подошел Достоевский, не перейдя его»¹³⁹. Космологическая мифология не стала, однако, для Д. Е. Максимова предметом специального анализа, который сосредоточен в его работе на мифологизации образов персонажей, Медного всадника, самого Петербурга, на мифологизированных метафорах. Принципиально важным представляется другое: использование категории катарсиса как инструмента анализа мифологизированного пространства романа.

Приведя краткий обзор разнообразных трактовок введенного Аристотелем понятия, Д. Е. Максимов подчеркивает, что эти трактовки имеют собственную ценность: они служат развитию аристотелевской мысли, даже не задаваясь такой целью. Ученый предлагает и собственное определение катарсиса: «Катарсис это – коммуникативный феномен, соприкосновение воспринимающего с “ценностью”, феномен, влияющий на личность воспринимающего»¹⁴⁰. «Изначальное катартическое действие искусства – *называние* (в глубоком смысле) вещей, явлений и сил, или, по Блоку, “оформливание хаоса”»¹⁴¹. Максимов считает, что реализация катартического действия в «Петербурге» представляет собой не только «акт, связанный с развязкой произведения, но и процесс», который развивается «на всем протяжении текста»¹⁴². Необходимость обращения к проблеме катарсиса при рассмотрении космологической тематики учтена в настоящей работе.

Не менее важным является для нас краткое замечание А. Ханзен-Лёве. Указывая, что взрыв бомбы представляет собой вариацию центральной

¹³⁹ Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург» : *К вопросу о катарсисе*. С. 240.

¹⁴⁰ Там же. С. 254.

¹⁴¹ Там же. С. 267 (выше, на с. 256, Максимов цитирует письмо А. А. Блока к Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г.: «Искусство есть только космос – творческий дух, оформливающий хаос»).

¹⁴² Там же. С. 268.

индивидуальной мифологемы Андрея Белого – «мифологемы (внезапно) расширяющегося шара и ассоциирующегося с этим сферическо-концентрического движения от точки нуля до Вселенной», – он писал, что автор «неоднократно подкреплял» ее «космогоническим пра-мифом»¹⁴³.

В начале XX в. соотнесенность физической картины мира и универсума, осмысляемого литературой и философией, была уже четко осознанным фактом. В поэме «Первое свидание» (1921) Андрея Белого говорится:

И было: много, много дум;
И метафизики, и шумов...
И строгой физикой мой ум
Переполнял: профессор Умов.
Над мглой космической он пел,
Развив власы и выгнув выю,
Что парадоксами Максвелл
Уничтожает энтропию,
Что взрывы, полные игры,
Таят томсоновские вихри,
И что огромные миры
В атомных силах не утихли,
Что мысль, как динамит, летит
Смелей, прикидчивей и прытче...
Что опыт – новый...
– «Мир – взлетит!» –
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...¹⁴⁴

Сюжет романа «Петербург» построен вокруг ожидаемого и в конце концов происходящего взрыва бомбы. В этом отношении многофигурный, богатый перипетиями роман подчинен неукоснительно соблюденному единству действия. Но взрыв как метафора пересечения и размывания границ полностью определяет и поэтику произведения. И та же метафора самым точным образом выражает метафизическую концепцию автора (можно было бы сказать: его космологическую концепцию)¹⁴⁵.

¹⁴³ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. С. 75.

¹⁴⁴ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 2. С. 31 (Сер. «Новая библиотека поэта»).

¹⁴⁵ По наблюдениям В. А. Подороги, Белый стремился передать ожидание взрыва также и «чисто миметически, поставив под удар невидимой взрывной волны

§ 1. Пространство и время

В прологе к роману сказано: «Русская империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты»¹⁴⁶. Так первый же взгляд, брошенный на романную реальность, оказывается взглядом из космоса и лишь затем он постепенно приближается к ней, различая самые общие ее подробности: «Русская Империя наша состоит из множества городов: столичных, уездных, губернских, заштатных; и далее: – из первопрестольного града и матери градов русских» (9). Лишь после этого заявлено бытие Петербурга: «...есть – Петербург» (Там же). Масштаб изображения продолжает укрупняться, и вот уже косноязычному автору Пролога (а вместе с ним и читателю), глядевшему на нашу планету откуда-то из космоса (в эпоху, заметим, лишь первых шагов авиации), открывается существование Невского проспекта. Еще одно приближение – и становятся видны нумерованные дома на проспекте, публика, циркулирующая по нему... В содержательном отношении читателю подаются одни лишь банальности, каждое следующее сообщение оглашает нечто общеизвестное. Но вся эта болтовня подчинена строго соблюдаемому движению: каждый шаг приближает нас к реальности повествования, которая подается все более крупным планом. Однако, как только начинают открываться конкретные подробности – движение публики и номера на домах – взгляд повествователя

композиционные, грамматические, даже полиграфические элементы романа» (*Подорога В. А. Мимесис : Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М., 2011. Т. 2, ч. 1. С. 57*).

¹⁴⁶ *Белый Андрей. Петербург : Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 9* (Сер. «Литературные памятники»). Далее в этой главе роман Андрея Белого цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте. Мы ограничиваемся здесь анализом «сибирской» редакции романа. Творческую историю других редакций и их сопоставительный анализ см.: *Иванов-Разумник. 1) К истории текста «Петербурга» // Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923. С. 89–101; 2) «Петербург» // Там же. С. 105–171; Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург : Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 569–583.*

снова резко удаляется, Петербург снова «оказывается – на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре» (10). А после этого происходит последнее превращение: черная точка на карте становится «математической точкой», уже «не имеющей измерения». И теперь «из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он – есть» (Там же). Так физическое пространство трансформируется в пространство умопостигаемое, и оба они в рамках общей космологической картины объявлены тождественными друг другу.

Космизм романа определяет не только данную в нем картину пространства, но и картину времени, вырастающую до мировых масштабов¹⁴⁷. В работе «Символизм как миропонимание» Андрей Белый писал, что прямая означает «безвозвратное прохождение мимо», круг символизирует вечное возвращение, а спираль совмещает то и другое в космический символ путешествия души сквозь время¹⁴⁸.

Одна из многочисленных мифологических параллелей к образу Аполлона Аполлоновича – Сатурн, свергнутый его сыном¹⁴⁹. Так противостояние Аполлона и Николая Аблеуховых возводится к исконному мифологическому противостоянию отца и сына. Комментируя это уподобление, Д. Е. Максимов указал на статью Андрея Белого «Семь планетных духов», напечатанную в 1909 году в «Весах» под псевдонимом «Spiritus». В статье со ссылкой на герметическое учение Андрей Белый говорит, что лейтмотив Сатурна – вечное возвращение¹⁵⁰. Аблеухова-

¹⁴⁷ «Сконцентрированный на финальных событиях петербургского периода русской истории, представляющих собою всего лишь проекцию космических сил на земную поверхность, роман ставит вопрос о возможных перспективах индивидуума в преддверье апокалиптических дней» (Силард Л. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 255).

¹⁴⁸ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 252. См. об этом: Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. С. 513. Та же мысль звучала у Белого в письме к Блоку от 6 января 1903 г., в симфонии «Возврат», в статье «Круговое движение» – см.: Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». С. 295.

¹⁴⁹ Об отождествлении Аполлона Аполлоновича с Сатурном см. также: Силард Л. Андрей Белый и Джеймс Джойс // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest. 1979. Vol. 25. С. 410.

¹⁵⁰ Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». С. 314. Л. К. Долгополов отмечает, что «согласно теории Штейнера, “Сатурн” есть первая стадия в

старшего отождествляет с Сатурном его сын, в бредовом сознании которого звуковой состав слова «Сатурн» предстает в некоторый момент как слегка искаженное французское «Sa... tourne» (239), что в переводе означает «это вертится» и указывает на круговое движение. Но в «Петербурге» сюжет отцеубийства, разыгрываемый в обстоятельствах 1905 года, оказывается не просто возвращающимся событием, в котором повторяется, воспроизводится мифологический первосюжет. Рассказывая о том, как Лихутин и Николай Аблеухов едут мимо Михайловского замка, повествователь воображает, как курносая голова Павла I высовывалась из окна, а затем вспоминает события одной роковой ночи. Это ночь убийства Павла – убийства, совершенного с ведома его сына, будущего Александра I. То есть это событие отцеубийства. Так на мифологическое первособытие наслаивается событие историческое. В другом фрагменте романа Николай Аблеухов на мгновение оказывается в позиции Ивана Карамазова¹⁵¹ – литературного отцеубийцы, в котором воплощен вполне определенный русский тип, относящийся к не менее определенному историческому времени. Так выстраивается спираль времени, на некоем витке которой и возникают события, описанные в романе Андрея Белого. Спиральное движение времени периодически возвращает на арену истории близкие друг другу фигуры. Каждая – новый исторический тип, несущий в себе ключевые черты предшественника, но и трансформирующий эти черты, предзаданные в той толще времени, в той самой дальней его точке, где разыгрывается космогонический миф¹⁵².

истории образования Земли», «доисторический период» (*Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 255–256). Впрочем, по замечанию А. Тургеневой, «Белый познакомился с антропософией весной 1912 года, <...> и только две последние главы “Петербурга” были написаны Белым, когда он был членом Антропософского движения» (*Тургенева А.* Андрей Белый и Рудольф Штейнер // *Мосты*. 1970. № 5. С. 236).

¹⁵¹ Агент охраны и провокатор Морковин, мучая Аблеухова-младшего, явно разыгрывает перед ним эпизод из «Братьев Карамазовых». Он сообщает Аблеухову, заставляя того содрогаться от омерзения, что является его незаконнорожденным братом, то есть встает в позу Смердякова, который беседует с Иваном Карамазовым. Морковин, правда, вскоре признается, что пошутил. А в тексте появляется фраза: «Это было когда-то» (209).

¹⁵² Согласно тезису Н. Г. Пустыгиной, «все (или почти все) звенья “современного” сюжета романа повторяют, воспроизводят “прамифологический” сюжет или имеют

§ 2. Мозговая игра

Расширение пространства и времени до вселенских масштабов – лишь внешняя рамка созданной в «Петербурге» оригинальной космологии Андрея Белого. Петербургский мир изображен в романе как особый космос, организованный по совершенно определенным законам, и им же соответствуют фундаментальные принципы поэтики романа.

Один из этих принципов – идея «мозговой игры» – мысли, пресуществляемой в реальность. Петербург – город «выдуманный из головы», сотворенный словом, и слово имеет здесь исключительную возможность не только взаимодействовать с реальностью, но становиться ее частью, трансформировать ее. По Белому, здесь и мысль обретает вещественность. Сотни раз словосочетание *мозговая игра* встречается на страницах романа¹⁵³, отмечая взаимную вовлеченность сфер физического и метафизического¹⁵⁴ и подчеркивая еще одно свойство романного космоса – *проницаемость* всего, что в нем существует.

Петербургская улица осенью пронизывает весь организм: леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник; но как скоро с нее попадешь ты в теплое помещение, петербургская улица в жилах течет лихорадкой.

(29)

Принцип проницаемости реализуется не только на уровне образов. Как свойство, влияющее на формирование текста, он определяет отношения «Автор – Герой».

“двойников” в произведениях “петербургской” линии русской литературы» (*Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1981. [Вып.] 32. С. 87 (Учен. Зап. Тартуского гос. Университета. Вып. 513).

¹⁵³ 12/25 декабря 1913 г. Белый писал Иванову-Разумнику, что его роман мог бы называться «Мозговая игра». См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник : Переписка. СПб., 1998. С. 35.

¹⁵⁴ См. об этом: *Донецкий А. Н.* «Мозговая игра» как принцип поэтики романа Андрея Белого «Петербург»: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Новгород, 1998. С. 6.

Все герои «Петербурга» являются носителями мозговой игры¹⁵⁵. Более же всех носителем мозговой игры является продолжатель петровского дела сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов:

Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении <...> один такой гений <...> забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах <...> праздные мысли оказались и у этого незнакомца; и те праздные мысли обладали все теми же свойствами.

(35)

В реальности, движимой мозговой игрой, Аполлон Аполлонович наделен определенного рода авторской потенцией. Но и порожденный его воображением незнакомец тоже оказывается носителем авторского начала – такой же мозговой игры. А значит, во всепроницаемом пространстве Петербурга и он может повлиять на ход мысли сенатора.

И одна такая бежавшая мысль незнакомца была мыслью о том, что он, незнакомец, существует действительно; эта мысль с Невского забежала в сенаторский мозг и там упрочила сознание, будто самое бытие незнакомца в голове этой – иллюзорное бытие.

(Там же)

Незнакомец словно бы отделился от своего творца (Аполлона Аполлоновича) и стал ему равнодейстителем. «Так круг замкнулся» (Там же).

Наделив Аполлона Аполлоновича мозговой игрой, Белый сделал его самостоятельным автором – так же, как Аполлон Аполлонович осуществил это по отношению к незнакомцу. Эта цепочка тянется и дальше. Автор (Белый) теряет единоличную власть над произведением¹⁵⁶, и повествование движется не его только мозговой игрой, но... мозговой игрой как таковой:

Мыслил мысли не он, но... себя мысли мыслили.¹⁵⁷

(313)

¹⁵⁵ Об аналогии между мозговой игрой персонажей и мозговой игрой повествователя см.: *Силард Л.* Между Богом и грамматикой // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 276–277.

¹⁵⁶ Об утрате Белым власти над творимой им мифической реальностью см.: *Сконечная О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. С. 129, 150, 194.

¹⁵⁷ О связи этого ключевого образа романа с учением Р. Штейнера об эфирном теле см.: *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 221.

Белый пишет, что сама мозговая игра, создающая романый мир и героев, совершается в силу «вторжения в мозг неизвестных нам сил» (56). Так выясняется, что мозговая игра разворачивается не в области личного сознания или психологии, она лишь вторгается во внутренний мир из не поддающейся четким определениям области, где смыслы бытийствуют сами по себе. Эта область в трудах Тейяра де Шардена и Вернадского будет вслед за Э. Леруа названа ноосферой, что позволит говорить о вовлеченности частного сознания в процессы общепланетарного мышления¹⁵⁸.

По Белому, бытийственный, онтологический и даже физический характер мысли делает материальный мир трансформируемым при взаимодействии с ней (а такое взаимодействие происходит постоянно). Приведем показательный пример построения пространства в романе.

Едва из головы Аполлона Аполлоновича «родилась вооруженная узелком Незнакомец-Паллада, как полезла оттуда другая, такая же точно Паллада. Палладою этою был сенаторский дом. Каменная громада убежала из мозга; и вот дом открывает гостеприимную дверь – нам» (35). Мы (читатель, автор, герой) поднимаемся вслед за лакеем по ступеням лестницы, «мягким, как мозговые извилины», проходим по залам, осматриваем комнаты... Словом, ведем себя так, будто находимся в пространстве реальном. Но «Дом – каменная громада – не домом был; каменная громада была Сенаторской головой» (Там же). Автор (и мы вместе с ним) сам оказывается порождением мозговой игры, героем, мыслью, идущей по залам

¹⁵⁸ См.: Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. М., 1991; Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1965. Ср. несколько иную трактовку взаимопроникновения внешнего и внутреннего в романе Белого: «“Круговое движение” задает пространство текстов Белого, в котором внешнее проникает во внутреннее. Специфическим топосом становятся тело и душа героев, представляющих внутреннюю жизнь автора. Здесь – то место, на котором разворачиваются события и которое расширяется в географических, геополитических, космических масштабах, накладываясь на город, страну, мироздание» (Сконечная О. Русский параноидальный роман. С. 122). Думается, что взгляд на космос «Петербурга» как на экстраполяцию внутренней жизни автора не исключает, а, скорее, предполагает возможность обратного взгляда, отмечающего проницаемость внутреннего мира автора теми токами, в которых он признает космические силы.

Сенаторского сознания. «Странные, весьма странные, чрезвычайно странные свойства!» (36)

Космический смысл работы сознания вполне откровенно выражен Белым:

...комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной; а сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Запершись на ключ и продумывая положения своей шаг за шагом возводимой к единству системы, он чувствовал тело свое пролитым во «вселенную», то есть в комнату; голова же этого тела смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром.

И сместив себя так, Николай Аполлонович становился воистину творческим существом.

(45)

Ближе к концу романа о Николае Аполлоновиче сказано:

Миг, – и он бы спокойно отправился в обычное астральное путешествие, развивая от брэнной своей оболочки туманный, космический хвост, пронизывающий стены в безмерное, но сон оборвался...

(235)

Аналогичные астральные путешествия совершает и сознание Аблеухова-старшего:

...тут случился скандал: ветер высвистнул сознание Аполлона Аполлоновича из Аполлона Аполлоновича.

Аполлон Аполлонович вылетел через круглую брешь в синеву, в темноту, златоперой звездой; и взлетевши достаточно высоко над своей головой (показавшейся ему планетой Земля), златоперая звездочка, как ракета, беззвучно разлетелась на искры.

Мгновение не было ничего: был довременный мрак; и в мраке роилось сознание – не какое-нибудь иное, например, мировое, а сознание совершенно простое: сознание Аполлона Аполлоновича.

(140)

Спустя несколько мгновений «у сознания открылись глаза, и сознание увидало то самое, в чем оно обитает: увидало желтого старичка, напоминающего оципанного куренка; старичок сидел на постели; голыми пятками опирался о коврик он. Миг: сознание оказалось самым этим желтеньким старичком» (140—141).

Можно было бы предположить, что речь в этих пассажах идет лишь о том, что кажется герою или же ему снится. Но так же описана умственная

деятельность сенатора, восседающего в собственном кабинете: «Здесь сознание отделялось от доблестной личности, проливаясь вокруг между стен, проясняясь невероятно» (50).

В космосе «Петербурга» мы видим нечто вроде гипертрофии соловьевской идеи всепроницаемости, тесно связанной в построениях философа с идеей всеединства¹⁵⁹. Но, по Соловьеву, всепроницаемость проявляется в мире как свойство Божественного начала. Так, этим качеством обладает свет – неизменный символ Божественного присутствия, прямая противоположность косному непроницаемому материальному веществу. Во «всеобщей взаимно-проницаемости» философ видит «сущность нравственного добра»¹⁶⁰. В «Петербурге» проницаемо все, включая и материальное, никакие средостения не удерживают определенность форм, предметов, людей, мыслей¹⁶¹.

§ 3. Петербургский миф в «Петербурге»

Действие закона всепроницаемости определяет и то, как трансформирован в романе Белого положенный в основу его художественной

¹⁵⁹ См., например: *Соловьев В. С.* 1) Красота в природе // *Соловьев В. С. Собр. соч.* СПб., [б. г.]. Т. 6. С. 46; 2) Смысл любви // Там же. Т. 7. С. 54–55.

¹⁶⁰ *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Там же. Т. 6. С. 76.

¹⁶¹ В статье о «Петербурге» Н. А. Бердяев писал, что у Андрея Белого «есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического расплавления и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. <...> Один человек переходит в другого человека, один предмет в другой предмет, физический план – в астральный план, мозговой процесс – в бытийственный процесс» (*Бердяев Н.* Астральный роман. С. 440). О «таинственном расплавлении космоса» Бердяев писал и в статье, посвященной кубистической живописи Пикассо, где этот феномен осмыслен как порождающий «кризис всякого искусства» (*Бердяев Н.* Пикассо // *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 420, 424). Параллель между двумя статьями указана А. В. Лавровым – см.: *Лавров А. В.* «Петербург» Андрея Белого глазами банковского служащего // *Лавров А. В.* Андрей Белый : Разыскания и этюды. С. 173–175. О «кубистической» рисовке персонажей и других образов романа, о его «кубистской композиции» см.: *Сухих И. Н.* Прыжок над историей : (1911–1913. «Петербург» А. Белого). С. 47, 50, 57, 61. О происходящем в «Петербурге» контакте внешнего и внутреннего как «заражении, отравлении, тайном воздействии на бессознательное» см.: *Сконечная О.* Русский параноидальный роман. С. 123–125, 187–189.

концепции петербургский миф, заданный еще в петровскую эпоху и столетие спустя воплощенный в «Медном всаднике» Пушкина. В терминах начала XX века это миф о взаимодействии хаоса и космоса, аполлонического и дионисийского начал – несомненная вариация мифа космогонического. В петровскую эпоху Феофан Прокопович утверждает победу космоса над хаосом («неугодием»), свершившуюся в петербургском пространстве¹⁶². В литературе XVIII и начала XIX века образ Петра как «врачевателя» природы легко превращается в образ повелителя стихий, усмирителя хаоса, который подобен самому библейскому Богу-Творцу¹⁶³. В «Медном всаднике» силы хаоса изображены пробужденными, не смирившимися перед петербургским космосом – но целое поэмы удивительным образом гармонизирует оба начала. Почти через столетие после Пушкина Белый считает необходимым вновь подтвердить (вновь достигнуть) равновесие (диалог) хаоса и космоса, а главное – актуализировать петербургский миф на новом витке временной спирали, в новых исторических обстоятельствах, тем самым осуществляя новое сцепление истории и мифа.

Гибельна, по мысли Белого, замкнутость границ хаоса и космоса – и граница пересекается, притом самым причудливым образом. Сойдя, как с постамента, со страниц пушкинской повести, медный Петр продолжает свой бег по страницам романа, названного именем его города. И он не единственный герой, перекочевавший на страницы «Петербурга» из пушкинской поэмы. Есть в романе и прямой наследник пушкинского Евгения – это террорист Дудкин (тот самый незнакомец, возникший в сенаторской

¹⁶² См.: *Феофан Прокопович. История императора Петра Великого* // Петербург Петра I в иностранных описаниях / Сост. Ю. Н. Беспярых. 1991. С. 255.

¹⁶³ См., например, «Слово похвальное блаженным памяти государю императору Петру Великому» М. В. Ломоносова (1755) или «Оду на всерадостнейший день <...> венчания и миропомазания <...> Николая I» А. Ф. Мерзлякова (1826). О Петре-творце см.: *Немировский И. В. Библейская тема в «Медном всаднике»* // Русская литература. 1990. № 3. С. 13–22.

голове). Зовут его Александром Ивановичем, но однажды Андрей Белый прямо называет его Евгением¹⁶⁴.

В «Медном всаднике» Евгений, перед тем как стать чуждым миру безумцем, переправляется через Неву в надежде найти Парашу. В момент наводнения он находился на той стороне Невы, где стоит Медный всадник, и даже поблизости от него. Значит, домик Парашы стоял на другом берегу. Именно там Евгения настигло безумие, в конечном итоге приведшее его к бунту против петровской регулярности. И именно там, где «остров малый на взморье виден»¹⁶⁵, герой был найден и похоронен в финале поэмы.

Можно сказать, что в «Петербурге» тень Евгения будто бы вновь оживает на островах, чтобы явиться мстителем на другой берег Невы.

Центру столицы противостоят в романе Андрея Белого различные острова. Центр с его проспектами – это космос, это регулярное пространство, в котором уверенно себя чувствует Аполлон Аполлонович, самым своим именем подтверждающий родство с петербургским космосом. Острова – пространство хаоса, отделенное от центра Невой, которая служит границей между зонами хаоса и космоса. Уже в самом начале говорится:

Аполлон Аполлонович островов не любил: население там – фабричное, грубое; многотысячный род людской там бредет по утрам к многотрубным заводам; и теперь вот он знал, что там циркулирует браунинг; и еще кое-что. Аполлон Аполлонович думал: жители островов причислены к народонаселению Российской Империи; всеобщая перепись введена и у них; у них есть нумерованные дома, участки, казенные учреждения; житель острова – адвокат, писатель, рабочий, полицейский чиновник; он считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегающем облаке...

Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами...

(21)

Соединяясь с сознанием сенатора Аблеухова, авторский голос взывает:

...о, русские люди, русские люди! Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян! Они имеют право

¹⁶⁴ «Александр Иваныч, Евгений, впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну...» (305). В другом месте романа дано указание на повтор сюжета: «...сызнова теперь повторялись судьбы Евгения...» (305–306).

¹⁶⁵ Пушкин А. С. Медный всадник // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 5. С. 149.

свободно селиться в Империи: знать для этого чрез летейские воды к островам перекинута черная и серая мосты. Разобрать бы их...
Поздно...

(24)

Перевозчик, который везет пушкинского Евгения «чрез волны страшные»¹⁶⁶, лишь отдаленно напоминает Харона. У Андрея Белого воды Невы уже вполне откровенно названы «летейскими». С островов, где нашел свою гибель пушкинский герой, является на Невский проспект террорист Дудкин, чтобы продолжить бунт Евгения. Так сюжет одного произведения продолжает сюжет другого.

Во вступлении к пушкинской поэме сказано:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!¹⁶⁷

В «Петербурге» Андрея Белого вечный сон Петра потревожен бунтом островов против каменного Петербурга. В поэме Пушкина медный гигант стоит, обращенный спиной к Евгению, в «неколебимой вышине»¹⁶⁸, с которой сходит карающей статуей. В романе Андрея Белого Медный всадник тоже сходит со скалы – но с другой целью. Пушкинскому Петру не было дела до домашней жизни Евгения. Петр Андрея Белого движется в домашнее пространство Дудкина, его путь лежит из петербургского космоса на непокорные острова.

По камням понеслось тяжелозвонкое цоканье – через мост: к островам. Пролетел в туман Медный Всадник; у него в глазах была – зеленоватая глубина; мускулы металлических рук – распрямились, напряжились; и рванулось медное темя; на булыжники конские обрывались копыта...

(301)

На чердак, где ютится новый Евгений, Медный всадник идет, разрушая несоразмерное ему пространство:

¹⁶⁶ Там же. С. 144.

¹⁶⁷ Там же. С. 137.

¹⁶⁸ Там же. С. 142.

И гремел удар за ударом; за ступенью там раздроблялась ступень; и вниз сыпались камни под ударами тяжелого шага <...> на ступень со ступени теперь сотрясающим грохотом падало много тысяч пудов: обсыпались ступени; и – вот уже: с сотрясающим грохотом пролетела у двери площадка. <...>

...посередине ж дверного порога, из разорванных стен, пропускающих купоросного цвета пространства, – наклонивши венчанную, позеленевшую голову, простирая позеленевшую тяжелую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором.

Это был – Медный Гость.

(305)

Но и сам посетитель должен пожертвовать своей цельностью:

Металлический Гость <...> весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком <...> Медный Всадник металлами пролился в его жилы.

(Там же)

Жертвуя ею, он соединяется с Евгением-Дудкиным. Так соединяются петербургский космос и острова.

Этот эпизод оказывается ключевым не только на мифопоэтическом, метафизическом уровне текста. Он занимает центральное место в поэтике и сюжетном развитии романа. Гордиев узел перипетий и коллизий разрублен, а точнее расплавлен. Граница, отделявшая острова, разделявшая Петра и Евгения, исчезает под натиском всепроницаемости и мозговой игры.

Казалось бы, бинарность, разнесенность начал хаоса и космоса, на протяжении двух веков петербургской истории провоцировавшая конфликтность культурного пространства, наконец разрешается. Разрешается в монументальном произведении, осознанно претендующем (в отличие от «Медного всадника») на подлинно мифологический статус и даже на то, чтобы средствами мифа коренным образом трансформировать ход исторического процесса. Но свойство всепроницаемости, которое как будто бы обеспечивает взаимодействие хаоса и космоса, на деле упраздняет их различенность. Разворачивание мира «Петербурга» в миф осуществляется в силу задействованных в тексте и уже более не подвластных автору элементов мифологической структуры.

Автор не стал соучастником взаимодействия Петра и нового Евгения, так как его текст задан как существующий помимо его и вне его. Белый

настаивает на том, что у его текста – собственная бытийственность. И это играет определяющую роль по отношению к природе мифа, создаваемого Белым.

Что же касается сюжета отношений Петра и Евгения, то и он лишь очень условно может быть назван сюжетом взаимодействия. Медный всадник стал «внутренним» Евгения-Дудкина, но при этом он не может ни изначально быть, ни оставаться его «внешним», его *другим*. Диалога в этой ситуации не происходит, поскольку для того, чтобы два начала вступили в диалог, нужна дистанция между ними. Результат взаимодействия нового Евгения и Петра заключается в том, что террорист Дудкин становится профанированным Медным всадником, в позе которого он усаживается на труп зарезанного им в безумии Липпанченко:

Когда утром вошли, <...> то была тут фигурка мужчины – с усмехнувшимся белым лицом, вне себя; у нее были усики; они вздернулись вверх; очень странно: мужчина на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он; по его лицу – через нос, по губам – уползало пятно таракана.¹⁶⁹

(386)

§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Белого

«Петербург» – роман не абстрактно космологический, он обращен к современности, и, хотя она понята как всего лишь момент на спирали времени, именно современная история, по мысли Белого, особенно остро нуждается в восстановлении своей связи с мифом. Собственно, удовлетворение этой потребности и составляет сверхзадачу романа. Решение ее должно было бы привести к катартическому эффекту, если катарсис понимать как собирание мира в космическое целое. Но вселенский масштаб изображения сам по себе еще не гарантирует такой цельности. Для ее достижения необходимо, чтобы начал работать основной механизм мифа –

¹⁶⁹ В книге «Мастерство Гоголя» Андрей Белый пояснял смысл этого эпизода: «Неуловимый, вообразивши себя Евгением из “Медного Всадника”, вообразил себя и Петром, когда в него металлами пролилась статуя; убивши Липпанченко, сел на него он верхом, приняв труп за коня» (*Белый А. Мастерство Гоголя : Исследование. М.; Л., 1934. С. 306*).

механизм сопряжения подлежащего-символа с глагольным предикатом. Думается, что когда Вяч. Иванов по прочтении начальных глав романа предложил Андрею Белому озаглавить его «Петербург»¹⁷⁰, он видел в имени города («единственного, главного героя») то самое подлежащее-символ, которое может, получив глагольный предикат, стать мифом, возобновить и обновить свой мифологический потенциал, изначально содержащийся в нем как всего лишь возможность, как то, чему еще только предстоит быть реализованным в ходе сюжетного развития. Совершенно иную природу имеет название «Лакированная карета»: сюжетное развитие в нем заранее свернуто, акт предикации заложен в него как часовой механизм. Ведь лакированная карета – это куб или параллелепипед, лишь мнимо спасительный для аполлонической сущности сенатора Аблеухова. Карета позаимствована героем Белого у министра внутренних дел и шефа жандармов Плеве, взорванного в этой самой карете 15 июля 1904 года (событие, ставшее, по свидетельству Белого, зерном, из которого вырос замысел романа¹⁷¹). В «лакированной карете» уже содержится ее взрыв. Иными словами: подлежащее-символ уже слито здесь с глагольным предикатом, и эта их заведомая слитность определяет весь строй произведения.

Бомба, механизм которой содержит в себе потенцию взрыва, – один из ключевых сюжетных и образных элементов романа. Бомба как конкретный физический предмет – это инструмент истории, орудие террора. Но терроризм изображен в романе как состояние сознания, форма помешательства. И та же бомба – метафора взрывающегося сознания, о котором сказано: «крутились в сознании обитателей мозговые какие-то игры,

¹⁷⁰ В «Воспоминаниях о Блоке» (1923) об этом рассказал сам Андрей Белый: «И кстати сказать: “Петербург”, то заглавие романа придумал не я, а Иванов: роман называл я “Лакированную каретою”; но Иванов доказывал мне, что название не соответствует “поэме” о Петербурге; да, да: Петербург в ней – единственный, главный герой; стало быть: пусть роман называется “Петербургом”; заглавие мне казалось претенциозным и важным; В. И. Иванов меня убедил-таки назвать мой роман» (Белый Андрей. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 381).

¹⁷¹ См.: Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 268.

как густые пары в герметически закупоренных котлах» (14). Превращение бомбы-предмета в бомбу-сознание откровенно предъявлено в романе: «...бомба-то, ставши умственной, описала правильный круг...» (248). На этом фоне при упоминании «солнца сознания» Николая Аполлоновича неминуемо приходит на ум, что свет солнца – результат высвобождения энергии при непрерывно происходящей ядерной реакции.

Существенно, что взрывающееся сознание не является исключительным свойством явившихся из хаоса островов террористов. По тем же законам живет и сознание их антагониста, сенатора Аблеухова: «...удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкою наперекор всей России» (13). Точно так же осуществляется и вся государственная деятельность, которую олицетворяют сенатор и сама столица империи. Из математической точки, до которой сжат Петербург на карте, «заявляет он *энергично* о том, что он есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр» (10). Казалось бы, речь идет вовсе не об излучении энергии, а о движении книг и циркуляров. Но не случайно это движение описано как вихревое: «несется потоком рой». А в другом месте романа уже сознание сенатора Аблеухова, порождающее не что иное как циркуляры, определено как «силовая излучающая точка» (50).

Метафора взрыва имеет двоякую семантическую наполненность. С одной стороны, взрыв – это разрушение, уничтожение; с другой стороны, взрыв высвобождает энергию, создает первоначальный импульс движения, придает заряд динамики¹⁷². Взрыв может сметать границы, разрушать их или же служить толчком к их расширению. Взаимодействие материи и сознания, физики и метафизики продуктивно, только когда они различены. Андрей Белый выстраивает свою космологию таким образом, что эти компоненты,

¹⁷² Ср. о семантике мифологемы внезапно расширяющегося шара: «...взрывообразное расширение колеблется между полюсами времени и безвременья, мгновения и вечности, пространственной перспективы («точки зрения») и дезинтеграции сознания “Я” («рассеянного субъекта»)» (Ханзен-Лёве А. Русский символизм. С. 75).

подчиненные доведенному до абсолюта принципу всепроницаемости, становятся неразличимы, и это исключает возможность продуктивного взаимодействия между ними. Возможно, именно поэтому событие, ожидаемое на протяжении всего романа, проходит бесследно: взрыв в его физическом измерении оказывается безвреден, поскольку уже в полной мере реализовался в качестве метафоры в пространстве метафизическом. Взаимодействие истории и мифа осуществляется по такой же модели, по которой происходит в романе взаимодействие сознания и материи.

Весь романский мир, где ни один герой и ни один предмет не замкнут в собственные границы, строится как подобие разлетающегося во все стороны взрыва. Мир как взрыв и становится главным предметом мимесиса. Метафора взрыва, которой может быть описан и сюжет романа, и законы организации его текста, и законы движения авторского (да и читательского) сознания получает тотальный смысл¹⁷³.

Напомним, что Кассирер, именно метафору считавший тем механизмом, из которого рождаются и миф, и язык, различал понятия «логически-дискурсивные», которые рождаются за счет экстенсивного движения от единичного к целому, и понятия «языково-мифические», формирующиеся за счет того, что «созерцание <...> стягивается в одну точку»¹⁷⁴. Можно сказать, что у Белого созерцание стянуто в точку взрыва, расширяющуюся до масштабов романного космоса. По Кассиреру, это и есть восстановление исконной образной силы мифа¹⁷⁵.

¹⁷³ Ср. в цитате, приведенной в начале главы: « – “Мир взлетит!” – / Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...». Пророчество о взрыве произносится взрывающимся человеком. Физическое состояние автора и его слова абсолютно тождественны друг другу.

¹⁷⁴ Кассирер Э. Избранное : Индивид и космос. С. 378.

¹⁷⁵ В исследовательской литературе отмечалась типологическая близость некоторых важнейших идей Белого и Кассирера: «Белый утверждает имманентность символа опыту, отрицая таким образом его трансцендентность человеку. Интерпретируя символизм как жизненный метод, А. Белый приближается к основной интуиции “философии символических форм” Э. Кассирера о символической грамматике культуры» (Кретов П. В. Философский символизм А. Белого и Петербургский миф // Соловьевские исследования. 2015. Вып. 2 (46). С. 92).

Показательно, однако, что Вяч. Иванов в предельно доброжелательной рецензии на «Петербург» в завуалированной форме указал на дефицит «аналитического» (то есть того же «логически-дискурсивного») начала в романе: «Брался я за чтение этого романа и по напечатании его в альманахе “Сирин” — и, наконец, только что перечитал его сызнова в недавно вышедшем отдельном издании, а полная трезвость аналитической мысли ко мне так и не пришла, только углубилось синтетическое постижение; и какое-то полусознательное чувство по-прежнему повелительно заставляет меня без оглядки и колебания следовать за головокружительным теплом поэмы, в уверенности, что только отзвучав, прозвучит она в душе цельно и что единое, что здесь потребно, это — синтетический охват целого»¹⁷⁶.

Иванов в самой мягкой форме указал здесь на то, что «синтетический охват целого» (без которого недостижим катартический эффект) остается всего лишь потенцией романа. Но ведь миф определял он как «синтетическое суждение», возникающее через акт предикации, которому с очевидностью должно предшествовать аналитическое различение подлежащего-символа и глагольного предиката. В этом следует видеть и отличие в понимании мифа Ивановым и Кассирером, и специфику стратегии мифопорождения в «Петербурге».

Белый строил свой миф исходя из природы всепроницаемой реальности, в которой растворены и текст, и его автор, из реальности, в которой сняты все границы, включая границы между историей и мифом. Миметические усилия направлены не на описание предмета, а на воспроизведение природы описываемого; слово в романе живет так же, как его денотат. Предметом мимесиса оказывается не картина мира, а сам принцип непрерывного становления (принцип предикации), лежащий в ее основе. В «петербургском» космосе невозможно выделить ни подлежащее-символ, ни глагольный предикат, потому что закон существования этого космоса, закон чистой, не останавливающейся предикации замещает собой

¹⁷⁶ *Иванов Вяч.* Вдохновение ужаса. С. 622–623.

все его элементы. Показательна в этом отношении повторяющаяся в романе формула, описывающая жизнь «себя мысливших мыслей» (413). Ее вариант: «себя мысли мыслили» (313). «Мысли» здесь поставлены на место подлежащего-символа, соприродного ключевой для романа метафоре взрыва (вспомним образы взрывающегося сознания¹⁷⁷), которому придан глагольный предикат. Заряд процессуальности в формулу энергично заложен, однако предикат подчеркнуто тавтологичен по отношению к подлежащему, их значения устремлены к совпадению друг с другом, а возвратная форма действия умножает силу этого стремления.

Андрей Белый создал совершенно новый для русской литературы тип романа, новый не только в жанрово-стилистическом отношении, но в том, какую задачу этот роман перед собой ставил. «Петербург» был задуман как первый русский мифотворческий роман. Задача гармонизации истории и мифа, центральная для него, требовала создания целостной организованной среды, в которой развернется их взаимодействие, иными словами – создания оригинальной целостной космологии, в рамках которой будет осуществляться романский сюжет. Но взрыв, поставленный в центр космологии, стал началом разрушительным.

Авторское сознание как центр этого взрыва оказывается разорванным на куски, порождая не имеющую границ центробежно расширяющуюся реальность. И если текст за счет этого обретает подобие сознанию автора, то само авторское сознание не может вместить в себя целое бесконечно расширяющегося пространства себя мыслящих мыслей. Центробежная сила оказывается больше центростремительной. И когда Белый хочет завершить роман, подвести его к границе повествования, вновь обрета власть над собственным текстом, он создает эпилог с признаками славянофильской утопии, неубедительной потому, что она вступает в неразрешенное противоречие с теми законами, которые он сам положил в основание своего

¹⁷⁷ Не случайно и в «Первом свидании» мысль уподоблена динамиту.

романа¹⁷⁸. Впрочем, в самой природе этой несостоятельности заложен потенциал культурного мифа, которому еще предстоит развернуться в истории XX века.

¹⁷⁸ Оспаривая Иванова-Разумника, говорившего об очищении, к которому приходят герои в финале романа (см.: *Иванов-Разумник. Вершины*. С. 78), Л. К. Долгополов писал, что «катарсиса, который свел бы все повествование в один фокус, дал бы безысходной в основе концепции Белого завершение, разрешил бы серию “скачков-взрывов” <...> – такого катарсиса в романе нет» (*Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург»*. С. 337). Близкий взгляд высказан И. Н. Сухих: «Эпилог “Петербурга” не катарсичен и закрыт, а проблематичен и перспективен» (*Сухих И. Н. Прыжок над историей : (1911–1913. «Петербург» А. Белого)*. С. 67. Ср. точку зрения Д. Е. Максимова: «Я вижу в катарсисе как таковом и его реализации в “Петербурге” не только акт, связанный с развязкой произведения, но и процесс, который может развиваться – то интенсивно, то замедленно, фрагментарно, с интервалами и почти без них – на всем протяжении текста» (*Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»*. С. 268).

Глава 3

«Чевенгур» Андрея Платонова

«Петербург» Андрея Белого был написан в 1911–1913 годах и обращен к событиям первой русской революции. «Чевенгур» Андрея Платонова написан в 1926–1928 годах и посвящен итогам революции 1917 года. «Петербург» завершается утопией славянофильского толка, представленной в эпилоге романа. В «Чевенгуре» нередко отмечают черты утопии¹⁷⁹, основанной на «славянофильской теории трудового собора»¹⁸⁰, но в финале эта утопия разрушается¹⁸¹.

Андрей Белый происходил из дворянского рода, Андрей Платонов был сыном машиниста. Роман Белого по смыслу своему – антиреволюционный, в нем выясняются шансы на сохранение традиционной европейской культуры, Платонову важно понять, каковы шансы осуществления коммунистического будущего¹⁸². Но не социальными обстоятельствами и не идеологическими установками определяется соотношение между романами.

¹⁷⁹ См., например: *Васильев В. В.* Национальная трагедия : Утопия и реальность : Роман Андрея Платонова «Чевенгур» в контексте его времени // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 1994. [Вып. 1]. С. 51–72; *Казаркин А.* Чевенгурские апокалиптики : (К параллели: А. Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 110–115; *Лысов А.* Идеалы целостности жизни у А. Платонова и А. Твардовского : («Чевенгур», «Страна Муравия») // Там же. С. 121–130; *Свительский В. А.* Андрей Платонов вчера и сегодня : Статьи о писателе. Воронеж, 1998. С. 68–72.

¹⁸⁰ *Баршт К. А.* Художественная антропология Андрея Платонова. Воронеж, 2001. С. 74 (об элементах славянофильских взглядов в романе см. также: *Дырдин А.* О «медленной пользе» : (Славянофильские акценты «Чевенгура») // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. С. 73–80). О соотносении утопических мотивов романа с социально-утопическими легендами о Беловодье см.: *Кулагина А.* Легенды о Беловодье и «Чевенгур» // Там же. С. 45–53.

¹⁸¹ «Революционная идея, став идеей государственной, т. е. идеологией, уничтожает народную идею (утопию) революции. Об этом и был написан “Чевенгур”» (*Полтавцева Н.* Чевенгур : Идеология или утопия? // Там же. С. 170). О сочетании элементов утопии и антиутопии в романе см. ниже.

¹⁸² Е. А. Яблоков характеризуя мировоззренческую позицию, проявленную в «Чевенгуре», как «неустойчивое равновесие», пишет об осуществленной здесь «попытке глубинного оправдания идеалов революции», «насилованного вживления» их в ткань повествования (см.: *Яблоков Е. А.* На берегу неба : (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»).

Можно сказать, что «Чевенгур» – в своем роде «Анти-“Петербург”». Ритмизованной, нарочито опозитизированной прозе Белого противостоит косноязычие Платонова. Для Белого моделью имперской вселенной служит ее столица, ее центр; у Платонова моделью всей новой строящейся советской реальности становится захолустный город Чевенгур, затерянный в бескрайних степях России, то есть на самой периферии русского пространства. Роман Белого – царство «себя мыслящих мыслей», в романе Платонова материя правит бал. Мир «Петербурга» насквозь пронцаем мыслью, в мире «Чевенгура» все выражается через вечно страдающую плоть¹⁸³.

И все же, поскольку у всякой дихотомии с необходимостью имеется третий элемент, между «Петербургом» и «Чевенгуром» можно установить глубинное сродство. Оно заключается в том, что оба автора проблемы социально-исторического плана решают на уровне метафизическом, и оба созданные ими романа разворачивают картину космоса, организованного по определенным законам. Именно законами организации космоса определяется для каждого из романов его основной миф.

СПб., 2001. С. 55). Указания на неустойчивость авторской позиции в «Чевенгуре» далеко не единичны; см., например: *Ярошенко Л. В.* Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно, 2004. С. 109. Существенно, что роман задумывался как автобиографический (см.: *Вьюгин В. Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур»: (От автобиографии к художественной обобщенности) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 1. С. 128–146; о творческой истории романа см. также: *Корниенко Н. В.* Между Москвой и Ленинградом: О датировке и авантексте романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. С. 624–650); работая над романом, писатель стремился понять, «извинить и вобрать в себя весь внеположный ему мир с его противоборствующими идеологическими началами» (*Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. С. 75). Об автобиографическом и документальном подтексте произведения см.: *Алейников О. Ю.* Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж, 2013.

¹⁸³ Ср.: ««Чевенгур – полный идеологический антипод Петербурга: антигород, антигосударство, победа стихии бесформенности, азиатской стихии, то самой, которой навязывал свою волю “рациональный”, “европейский”, “исторический” Петербург» (*Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость: To Honor Jeanne van der Eng-Leidmeier. Amsterdam, 1980. С. 195).

Вселенский размах мысли Андрея Платонова настолько бросается в глаза, что, коснувшись его творчества, обойти тему его Вселенной, Космоса, мироздания, онтологии, практически невозможно¹⁸⁴. Не раз указывалось на связи Платонова с космизмом русской религиозной философии¹⁸⁵. Весь этот комплекс проблем разрабатывался и применительно к «Чевенгуру». Так, «геоморфологии» этого романа как важнейшему элементу созданной в нем космологической модели специально посвящена статья Д. Замятина¹⁸⁶. Земное пространство рассматривается в ней как «главный герой»

¹⁸⁴ Примеры исследований, связанных с этой проблематикой, настолько многочисленны, что их можно приводить почти наудачу; см., например: *Бальбуров Э. А.* Космос Платонова // «Вечные сюжеты» русской литературы : «Блудный сын» и другие : Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 120–127; *Барит К. А.* 1) Художественная антропология Андрея Платонова; 2) Поэтика прозы Андрея Платонова. 2-е изд. СПб., 2005; *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» : (Мир Андрея Платонова). С. 251; *Дмитровская М. А.* Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова : Учеб. пособие. Калининград, 1998; *Евлампиев И. И., Колычев П. М.* Личность и бытие : Метафизика человека в прозе А. Платонова и ее истоки // Вопросы философии. 2014. № 3. С. 112–122; *Карасев Л. В.* О «началах человека» (Вл. Соловьев и А. Платонов) // Связь времен (Наука – Традиции культуры – Новое видение мира) : Историко-философский альманах. М., 2001. Вып. 1. С. 188–192; *Проскурина Е. Н.* Персонажи А. Платонова в свете концепции «нового человека» // Филологический класс. 2011. № 26. С. 7; *Семенова С.* Метафизика русской литературы. М., 2004. Т. 2. С. 207–342; *Стрелко А. В.* Вопросы философии техники в раннем творчестве Андрея Платонова // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 7 (143). С. 60–64; *Хрящева Н. П.* «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова : Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1999.

¹⁸⁵ См., например: *Антипов А. А.* Космическая антропология А. П. Платонова : Вселенские проекты Н. Ф. Федорова и К. Э. Циолковского в контексте «философии бешенства» (И. Бродский) романа «Чевенгур» и повести «Котлован» // Философия и социальная динамика XXI века : Проблемы и перспективы. Омск, 2007. Ч. 1. С. 28–44; *Бальбуров Э.* 1) «Художественная гносеология» Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов // Гуманитарные науки в Сибири. 1999. № 4. С. 32–40; 2) Андрей Платонов и русский космизм : Проблема живого знания // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 311–318; *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии : Контексты творчества А. Платонова. М., 2011. С. 31–42; *Киселев А.* Одухотворение мира : Н. Федоров и А. Платонов // «Страна философов» А. Платонова : Проблемы творчества. [Вып. 1]. С. 237–249; *Семенова С.* 1) Метафизика русской литературы. Т. 2. С. 207–342; 2) Николай Федоров : Творчество жизни. М., 1990. С. 363–372; *Чурич Б.* Крушение музея, или О некоторых мотивах философии Н. Федорова в «Котловане» А. Платонова // Философия космизма и русская литература. Белград, 2004. С. 245–249.

¹⁸⁶ *Замятин Д.* Круглая вечность : Образная геоморфология романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. С. 7–19. О преобразованных в контексте романа мифологемах земли, неба, солнца см. также: *Малыгина Н.* Образы-символы и ключевые фрагменты творчества Платонова в «Чевенгуре» // Там же. С. 319–327.

произведения, в котором происходит сдвиг базовых географических представлений, борьба фундаментальных географических образов: небо и вода (озеро) подменяют друг друга, даль пожирает близь и т. п. Трансформированному пространству «Чевенгура» соответствуют трансформации времени: попытки его преодолеть, остановить, прекратить описаны в статье А. Ливингстон¹⁸⁷. И. Н. Сухих характеризует время романа как близкое по своей природе к времени мифа или сказки¹⁸⁸. О Чевенгуре пишут как о «некой “сакральной точке”, в которой по законам архаического мифа первотворения, совершается акт творения»¹⁸⁹, но отмечают и апокалиптические мотивы романа¹⁹⁰. Х. Гюнтер описывает проблемы телесности в «Чевенгуре» в соотнесении с сектантским экспериментированием с телом¹⁹¹. Уже этих примеров достаточно, чтобы увидеть, что космология «Чевенгура» служит предметом пристального изучения.

Что же касается проблемы мифа, то она, как и в случае с «Петербургом», рассматривалась, как правило, в аспекте мифопоэтики или через обращение к тем или иным мифологемам¹⁹². Однако «Чевенгур» и в жанровом отношении рассматривался как роман-миф¹⁹³. Уточняя такое

¹⁸⁷ Ливингстон А. Время в «Чевенгуре» / Пер. Е. Роженцовой // Там же. С. 20–33.

¹⁸⁸ См.: Сухих И. Н. Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова). С. 144.

¹⁸⁹ Полтавцева Н. Г. Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса : (Саша Дванов и Стивен Дедалус) // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. Кн. 3. С. 274.

¹⁹⁰ См.: Казаркин А. Чевенгурские апокалиптики : (К параллели: А. Платонов и Н. Ключев). С. 110–115.

¹⁹¹ См.: Гюнтер Х. По обе стороны утопии : Контексты творчества А. Платонова. С. 133–144; см. также: Евдокимов А. Сектантство и «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблем творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 542–547

¹⁹² См., например: Кеба А. В. Мифологема пути в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Чевенгур» А. Платонова // Литания Литературознания. Чернівці, 2002. Вып. 8 (65). С. 126–133; Лазаренко О. В. Мифологическое сознание в антиутопиях XX в. и роман А. Платонова «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 76–82; Пастушенко Ю. Г. Мифологические основы сюжета у Андрея Платонова (роман «Чевенгур»): автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1998.

¹⁹³ См.: Агеносов В. В. Идеино-художественное своеобразие романа-мифа А. Платонова «Чевенгур» // Агеносов В. В. Советский философский роман. М., 1989. С. 127–

жанровое определение, Л. В. Ярошенко пишет, что в XX веке миф появляется не как архаическое наследие, «память жанра» или материал. «XX век <...> представляет миф как особенность новейшего мышления, принадлежность духовной атмосферы века – *миф как сознание* <...> в жанр романа миф входит как формообразующий компонент»¹⁹⁴. Анализ «Чевенгура» строится в работе Ярошенко на выявлении полиморфных структур, в которых сочетаются инерция романских парадигм и актуализация парадигм мифологических. В то же время исследовательница считает, что жанровая форма романа-мифа, которая окончательно устанавливается в творчестве Платонова только в «Счастливой Москве», в «Чевенгуре» лишь начинает формироваться¹⁹⁵.

§ 1. Тело коммунизма

В исследовательской литературе роман «Чевенгур» чаще всего трактуется как сочетающий в себе утопические и антиутопические элементы. Так, О. В. Лазаренко видит в романе диалог утопического и антиутопического сознания, усложненный определяющим его диалогом утопического и мифологического сознания¹⁹⁶. Х. Гюнтер находит в романе связь с утопической миллениаристской традицией, но одновременно – и

145; Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. С. 3–38, 53–67, 82–90, 104–115. Жанровое определение «роман-миф» было дано Н. Г. Пустыгиной и «Петербургу» (см. выше), однако подробному рассмотрению оно в работе исследовательницы не подвергалось.

¹⁹⁴ Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. С. 13.

¹⁹⁵ В «Чевенгуре» Л. В. Ярошенко находит основные признаки неомифологического романа, в котором «мифологические структуры предстают не столько как онтологические – миф как действительность, сколько как способ ее осмысления». Между тем в получившем итоговую реализацию романе-мифе миф выступает как онтологическое основание действительности, произведение представляет не столько рефлексию над мифом, сколько бытие в мифе (Там же. С. 107–108).

¹⁹⁶ См.: Лазаренко О. В. Мифологическое сознание в антиутопии XX века и роман А. Платонова «Чевенгур». С. 76–81. Указание на взаимодействие в жанровой структуре романа утопических и антиутопических тенденций см.: Кедровский А. Е. От идеи к человеку : Утопическое и антиутопическое в творчестве А. Платонова // Андрей Платонов : Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995. С. 75–81; Исупов К. Г. А. Платонов : Философия исторического творчества. С. 548.

процесс распада утопического сознания, а также отмечает авторефлексивность платоновской утопии¹⁹⁷. По мнению Н. Н. Арсентьевой, «Чевенгур» – роман «переходного» типа, предваряющий по своим жанровым признакам появление «классической» антиутопии XX века, представленной произведениями Замятина или Кафки¹⁹⁸. Особая точка зрения заявлена В. Ристер: «Утопическое и антиутопическое <...> в платоновской ценностной системе и мировоззрении <...> равнозначно»¹⁹⁹. Эта точка зрения сочувственно поддержана Н. М. Малыгиной²⁰⁰. По убеждению С. Г. Семеновой, в «Чевенгуре» не представлен ни утопический образ земного рая, ни антиутопия тоталитарного государства²⁰¹. В. А. Чалмаев считает, что автор «Чевенгура» не преодолел собственного утопизма в отношении к революционному делу своих героев, и это не позволяет назвать роман настоящей антиутопией²⁰². Самое точное, на наш взгляд, определение дано И. Н. Сухих: «Платонов проводит предельный утопический эксперимент»²⁰³. Предметом эксперимента, конечно, является коммунизм.

В самом деле, все действие романа разворачивается вокруг поисков героями этого самого коммунизма как реализации абсолютного человеческого счастья. Но кроме того, коммунизм является тем новым, преображенным космосом, превращения в который ждет изображенный Платоновым мир, а потому трактовка коммунизма имеет не социально-

¹⁹⁷ См.: Гюнтер Х. По обе стороны утопии : Контексты творчества А. Платонова. С. 9–18.

¹⁹⁸ См.: Арсентьева Н. Н. Проблема национального идеала в творчестве А. Платонова. «Странствующие рыцари “Чевенгура”» // Арсентьева Н. Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. М., 1993. С. 307. Характеристику романа как антиутопии см.: Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек : Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–231; Полтавцева Н. Г. Критика мифологического сознания в творчестве А. Платонова. Ростов-на-Дону, 1977.

¹⁹⁹ Ристер В. Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. 1988. № 23. С. 134.

²⁰⁰ См.: Малыгина Н. М. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. [Вып. 1]. С. 177–178.

²⁰¹ См.: Семенова С. Мытарства идеала : К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. 1988. № 5. С. 226–227.

²⁰² См.: Чалмаев В. Андрей Платонов : К сокровенному человеку. М., 1989. С. 303.

²⁰³ Сухих И. Н. Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова). С. 165.

историческую, а именно метафизически-прогностическую природу²⁰⁴. Однако эта трактовка не представляет собой законченную концепцию, она сама, как и мир «Чевенгура», находится в процессе становления. Автор ищет ее так же, как отправленный им на поиски коммунизма Дванов, как ищут ее и остальные герои.

Слово ‘коммунизм’ и его производные встречаются в романе более трехсот раз, однако не случайно ни одного сколько-нибудь конкретного и прямого определения того, что же все-таки такое этот коммунизм, во всем романе нам не встретится. Каждый из центральных героев понимает коммунизм по-своему и по-своему его в себе воплощает, однако поодиночке «никто не в силах сформулировать твердый и вечный смысл жизни», поскольку «ни в книгах, ни в сказках, нигде коммунизм не был записан понятной песней, которую можно было вспомнить для утешения в опасный час; Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма»²⁰⁵.

В терминах Вячеслава Иванова можно сказать, что коммунизм в «Чевенгуре» – взыскующее определения подлежащее-символ. Но единственным доступным способом ухватить его вечно убегающий смысл становится то, что «про этот смысл забываешь, когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей, когда бедствие жизни поровну и мелко разделено между обнявшимися мучениками» (247). Заместителем «смысла» становится телесное объятие²⁰⁶.

Но и такое объединение в мире Платонова до конца не воплощено. Здесь всякий человек оказывается безнадежно ограничен самим собой и

²⁰⁴ «Платоновская утопия не только социальна, но и метафизична, космична», – пишет И. Н. Сухих (Там же. С. 171).

²⁰⁵ Платонов А. Чевенгур : Путешествие с открытым сердцем : Роман // Платонов А. Собр. соч. М., 2011. [Т. 3]. С. 246, 247. Далее в этой главе ссылки на указанное издание романа даются в тексте.

²⁰⁶ О телесности чевенгурского коммунизма см.: Кубо Х. Новое тело : Коммунизм и телесность у Андрея Платонова // Осуществленная возможность : А. Платонов и XX век. Воронеж, 2001. С. 23–29; Никонова Т. А. «Чужое» пространство у Платонова // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. Кн. 3. С. 22.

мукой своего неумолимо замкнутого тела, а часто и вовсе лишь одной из его гипертрофированных функций. Пытаясь найти в другом резонанс, отклик на свое чувство к миру, человек неминуемо наталкивается на непроницаемость границ телесности, обрекающей всякого на духовное одиночество.

Почти каждый из платоновских героев, индивидуальным образом строящих отношение «человек — космос», личным способом гармонизирующих отношения человека с человечеством и «головой» с «телом» (мысли со словом), представляет в общем «теле коммунизма» одну из его функций, соответствующую этому способу.

Так, есть в романе «пешеход Луй», своим личным средством преодоления тоски времени положивший бег через пространство. «Еще в юности он своими силами додумался — отчего летит камень: потому что он от радости движения делается легче воздуха. Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли» (215).

Другой герой романа, приемный отец главного героя Захар Павлович, имеет дар «природное вещество» облагородить руками, довести его до совершенства машины. «За лето Захар Павлович переделал из дерева все изделия, какие знал <...> — полный комплект сельскохозяйственного инвентаря, машин, инструментов, предприятий и житейских приспособлений — все целиком из дерева. Странно, что ни одной вещи, повторявшей природу, не было: например, лошади, тыквы или еще чего» (14). И машина ему дороже всякого человека: «человеческое слово для него что лесной шум для жителя леса — его не слышишь» (12). Человек с его способностью к любви и размножению, со всей сложностью его внутренней жизни ему не интересен — для него все это одна «затея и игра в свое тело, а не серьезное внешнее существование» (23), которое поддается рукотворному преобразению.

Пожалуй, самый поэтичный, самый героический персонаж «Чевенгура» — Степан Копенкин. На своем верном Россинанте по прозвищу Пролетарская Сила он скачет по полям революции, карая несправедливость «вооруженной

рукой»²⁰⁷. Он действует «без плана и маршрута, а наугад и на волю коня», считая «общую жизнь умней своей головы» (110). Им движет любовь к Розе Люксембург, портрет которой зашит у него в шапке и на могилу которой он мечтает однажды попасть, чтобы забрать ее дорогие останки в революцию. Это чувство, неугасимое в душе Копенкина, чем-то напоминает символистскую тоску о Прекрасной Даме, столь же недостижимой и идеальной²⁰⁸. Разница лишь в том, что эта Прекрасная Дама принадлежит не небесам, она зарыта в земле, в могиле – об этом Копенкин все время помнит, но это не гасит его стремления к ней. Именно любовь к Розе делает его способным на подвиг, ибо вся его внутренняя жизнь подчинена зову души, тоскующей по недостижимому. Но сформулировать через это чувство идею коммунизма он не может, его дело – «устранять враждебные силы». «Когда все устраню – тогда оно само получится, что надо», – заявляет он (211).

Не может сформулировать идею коммунизма и главный его чевенгурский идеолог Чепурный по кличке Японец. Он «при напряжении мысли ничего не мог выдумать – вспоминал одни забвенные бесполезные события, не дающие никакого чувства истины» (212). Он чувствует и предчувствует коммунизм всей глубиной своей душевной смуты, однако предчувствие это у него «не способно истощиться мыслью и успокоиться» (213). Косноязычный подобно библейскому Моисею, говорившему устами Аарона, он нуждается в своем сподвижнике и «формулировщике» Прошке²⁰⁹,

²⁰⁷ О типологическом сходстве Копенкина с Дон Кихотом см.: *Арсентьева Н. Н.* Проблема национального идеала в творчестве А. Платонова. С. 283–291. О значении романа Сервантеса для Платонова см.: *Багно В. Е.* Дон Кихот в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 166–174.

²⁰⁸ О связи имени Розы Люксембург с традиционной символикой розы как цветка Богородицы см.: *Ристер В.* Имя персонажа у А. Платонова. С. 144. Н. М. Малыгина указывает на сильнейшее влияние Владимира Соловьева в период формирования «образа-символа женщины-матери» в ранней прозе и стихах Платонова, который, кроме всего прочего, был автором статьи с характерным названием «Душа мира» (см.: *Малыгина Н. М.* Образы-символы в творчестве Андрея Платонова. С. 167–170).

²⁰⁹ «– Ты, Прокофий, не думай – думать буду я, а ты формулируй! – указывал Чепурный» (208).

который, по словам самого Чепурного, «своей узкой мыслью» его «великие чувства ослабляет», но без которого он «бы жил в немых мучениях» (214).

Языकाстый Прошка, который некогда в далеком детстве из прагматической «экономии» науськал отца выгнать сироту-приемыша Сашку Дванова побираться, более всего озабочен идеей накопительства. В нем живет неумная жажда обладания и власти. И хотя он и образован, и коммунист, и действительно прекрасно может сформулировать всякую глупость так, что она будет звучать умно, но, по словам Копенкина, у него в отличие от Дванова в голове думает не кровь, а кость (212).

Наибольшей глубиной в отношениях с миром наделен в романе Платонова его главный герой Александр Дванов. Отец Дванова был рыбак. Он «любил рыбу, не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти» и говорил, дескать та «между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения <...> она все уже знает» (15). Привлекающая его полнота знания сопряжена с немотой. Втайне не веря в смерть, «он хотел посмотреть – что там есть: может быть, гораздо интересней» (15). Он утопился из любопытства, и маленький Сашка остался сиротой.

Воспитанный чужими людьми, «в семнадцать лет Дванов еще не имел брони над сердцем – ни веры в бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний» (60).

Эта черта героя идеально соответствует философско-эстетическим установкам Вячеслава Иванова, учившего, что «ознаменательный» принцип реалистического символизма – это «принцип обретения и преображения вещи», противостоящий принципу «изобретения и преобразования»²¹⁰. Пафос Иванова – не навязывать миру волю художника, а

²¹⁰ *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме. С. 546.

слышать волю самого мира и отвечать ей. Но обратим внимание и на то, что Дванов надеется услышать лишь имя, «глагольного предиката» он не ждет.

Открытость к миру сохраняется в Дванове всю жизнь – не случайно роман имеет подзаголовок «Путешествие с открытым сердцем». Способность пропускать все видимое через сердце, через самую свою «сердцевину» является главным качеством Дванова, позволяющим ему иногда в общем гуле различать истинные имена вещей.

Обратившись к столь важным для Платонова метафорам телесности, можно сказать, что герои «Чевенгура» предстают частями общего тела коммунизма: Луй – ноги, Захар Павлович – руки, Копенкин – тоскующая душа, Прошка – язык, который хочет все собою объять, Чепурный – немое туловище, в котором заперта мысль, Дванов – сердце и т. д. Этот ряд можно было бы продолжить, но сколько бы ни нашлось «частей тела», они все равно разобщены, и лишь сойдясь вместе в мифологическом пространстве наступившего чевенгурского коммунизма, могут обрести надежду на соединение.

Общее тело чевенгурского коммунизма вызывает ассоциации с распространенной в современной Платонову оккультной и теософской литературе концепцией подобия микрокосма и макрокосма и образом космического тела²¹¹. Эта идея появляется уже в античной философии, в космологии Платона и неоплатоников, где центральным принципом является идея подобия, в частности, подобия устройства человеческого тела устройству космоса. Позднее, в средневековой алхимической и герметической традиции, принцип подобия микрокосма и макрокосма возводится к «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста, где он сформулирован следующим образом: «То, что внизу, подобно тому, что вверху; а то, что вверху, подобно тому, что внизу. И все это только для того,

²¹¹ Об интересе Платонова к теософской проблематике см.: *Малыгина Н. М.* Андрей Платонов : Поэтика «возвращения». С. 327–329; *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. С. 51, 57.

чтобы свершить чудо одного-единственного»²¹². Другой источник идеи космического человека в оккультной мистике и теософии начала XX века – каббалистическая символическая конструкция «Адам Кадмон», или вселенский человек, описывающая коллективное божественное тело человечества, каждая клетка которого – фрагмент божественной души, заключенной в каждом отдельном человеке. В то же время Адам Кадмон заключает в себе «древо сфирот», тем самым позволяя соотносить каждую из сфирот, каждую из форм реализации божественного духа, с определенным уровнем или планом телесного.

Представление о космосе как о гигантском теле характерно также для многих древних космогонических мифов. Таков, например, приведенный в «Старшей» и «Младшей Эдде» миф о сотворении мира богами из тела убитого ими великана Имира. Похожий мотив – в китайской мифологии, где Пань-гу, первое существо, родившееся из возникшего в хаосе вселенского яйца, раздвигает небо и землю, а затем умирает, и его части тела становятся сторонами света, глаза – светилами, дыхание – ветром, кровь – водой, волосы – растениями и т. д. В шумеро-аккадском эпосе «Энума Элиш» из тела древней богини Тиамат убивший ее Мардук создает небо и землю. В более общей форме и ближе к каббалистическим представлениям о едином божественном человеке этот мотив предстает в ранней индуистской мифологии²¹³. В Ведах приводится рассказ о Пуруше, существе, из тела которого сотворен мир. Позднее в Упанишадах Пуруша описан как чистое сознание в его стремлении соединиться с материей.

Чевернбургский коммунизм обретает откровенно заявленный космический смысл, он строится как единство человеческих и космических

²¹² Цит. по: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 369.

²¹³ См.: Франк-Каменецкий И. Г. Адам и Пуруша. Макрокосм и микрокосм в иудейской и индийской космогонии // Памяти академика Н. Я. Марра (1864—1934). М.; Л., 1938. С. 462–471.

тел²¹⁴. Здесь отменен труд, «потому что в Чевенгуре за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным пролетарием. Занятия же людей были не обязательными» (213–214). Вместо ежедневной работы сперва устроены субботники, во время которых жители переносят дома и сады с места на место. Дома в результате этой деятельности оказываются все ближе и ближе друг к другу, скучиваются, а их жители укладываются спать где попало, и при том каждый раз на новом месте. Обнаружив, что они вполне счастливы всем тем, что дает солнце, чевенгурские коммунисты перестают что бы то ни было делать для самих себя; вместо этого каждый старается что-нибудь сделать для другого – например, накормить или выдумать в его честь очередной подарок-артефакт.

Кажется, будто в Чевенгуре осуществился миф коммунизма. Способ жизни людей в гармонии с мирозданием и друг с другом напоминает самые смелые мечты человечества об идеальном государстве – те мечты, которые в «Тимее» Платона восходят к мифу об Атлантиде (не случайно один из героев говорит, будто «коммунизм был на одном острове в море» и что «коммунизм умные люди выдумали» (275)).

§ 2. Проблема «междоусобного места»

Однако как погибла Атлантида, так и Чевенгур самой природой своей обречен на гибель. Ведь сам Чепурный признает, что, пусть даже «целое небесное светило помимо людей работает над ращением пищи», все равно придется «отступиться одному от другого, чтобы заполнить это междоусобное место, освещенное солнцем, вещью дружбы» (244). Это и

²¹⁴ В «Петербурге» тоже есть указания на прямую вовлеченность социальной сферы в сферу космическую, на подчинение того и другого единым законам. На стороне имперской государственности действует *универсальный* аполлонический принцип, а государственная деятельность подана как космогоническая, описанная с откровенной аллюзией к первым стихам Книги Бытие: «Учреждение. Кто-то его учредил, до него была тьма, кто-то над тьмою носился; была тьма и был свет – циркуляр за номером первым...» (Андрей Белый. Петербург. С. 332).

составляет неразрешимую проблему. Казалось бы, чевенгурцами вместе с солнцем и землей сообща составлено единое «тело коммунизма». Но выясняется, что в этом организме что-то существенное нарушено. Его единство, основанное на принципе телесности, не предполагает разрывов, оно требует сквозной связанности. Сама разграниченность тел, замкнутость каждого в свою форму воспринимается как помеха. Так Дванов, страдая от тесноты своего тела, хочет «деревья, воздух и дорогу забрать и вместить в себя» (81) – то есть составить с ними телесное единство. И вот оказывается, что «вещь дружбы» требует, чтобы они отступились друг от друга, чтобы возникло свободное, незаполненное «междоусобное место», ибо в пространстве дружеской слитности происходит утрата себя самого и невозможно (некому) обрести *другого*.

Строящийся на основаниях телесного единства космос коммунизма губит возможность движения и развития жизни. Не случайно мир Чевенгура не способен пройти испытания любовью. Копенкин влюблен в мертвую, у Дванова любовь к женщине упразднена любовью к миру. Чевенгурцы, поначалу не умевшие жить для всех и жаждавшие получить жен, обретя их по наступлении коммунизма, воспринимают их уже только как матерей. Те же, кто все еще способен хотя бы к плотской любви, выпадают из круга установившейся гармонии²¹⁵.

В этом мире, где женщина – «товарищ специального устройства» (386), обладающий специально заготовленной «пустотой» (подобной той, в которую нужно вместить «вещь дружбы»), не находится «излишка» для ее заполнения, поскольку он уже весь потрачен на взаимодействие с общей,

²¹⁵ О характерном для Платонова негативном изображении «половой любви» см.: Барит К. А. Художественная антропология Андрея Платонова. С. 27–46. В специально посвященной этой теме статье С. Семенова демонстрирует, что неприятие «половой любви», энергия которой должна быть преобразована в интеллектуальную, характерно для взглядов Платонова начала 1920-х годов; уже к концу того же десятилетия взгляды эти корректируются. Тем не менее в «Чевенгуре» «у “сокровенных” платоновских героев начинается <...> отвод эротической энергии от прямого ее объекта, ее возгонка то ли в трепетную любовь ко всем божьим тварям, то ли к изделиям разного рода, к машинам» (Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова : (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. [Вып. 1]. С. 103).

единой реальностью чевенгурского коммунизма²¹⁶. В этом мире, где все уже есть, нет нужды в движении, о котором мечтает пешеход Луй. Вечно становящееся оборачивается ставшим, а потому мертвым, соборность превращается в Легион.

Термин Вячеслава Иванова использован здесь не случайно: в статье «Легион и соборность» (1916), упоминавшейся в первой главе, он четко определил разницу между соборным и коллективным объединением. Легион – коллективное множество людей, лишенных личной индивидуальности. Иванов писал: «Скопление людей в единство посредством их обезличения должно развить коллективные центры сознания, как бы общий собирательный мозг, который не замедлит окружить себя сложнейшею и тончайшею нервной системой»²¹⁷. Соборность же, по Иванову, «есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы»²¹⁸. У Платонова «общий собирательный мозг» заменен общим собирательным телом, которое стремится вобрать в себя и деревья, и воздух, и солнце – весь физический мир, как будто бы обладающий единой «тончайшею нервной системой».

Обратившись к еще одному понятию философской эстетики Вяч. Иванова, можно сказать, что Легион – это объединение людей, неспособных сказать друг другу: «Ты еси»²¹⁹. Но сказать это может лишь тот, кто знает:

²¹⁶ Пустота, «порожнее место», «куда непрестанно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь» (60) – значимый для Платонова образ, который означает, в частности, готовность «к захвату будущей жизни» (61). См. об этом: *Дмитровская М. А.* Феномен пустоты : Взгляд А. Платонова на особенности человеческого сознания // *Художественное мышление в литературе XIX–XX веков.* Калининград, 1994. С. 86.

²¹⁷ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 259.

²¹⁸ Там же. С. 260.

²¹⁹ Напомним, что в статье Иванова «Ты еси» представлена дихотомия (*я – ты*), на самом деле содержащая третье начало, которое и позволяет осуществиться акту предикации. Не удивительно, что это третье начало – сакральное, его Иванов описывает как присутствие во *мне* Христа – именно оно залог моей способности сказать *другому*: «Ты еси».

«Аз есмь». Где нет себя, там по-настоящему нет и *другого*; где нет *другого*, там нет со-бытия; где нет события, там нет истории. «История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут» (319). История в Чевенгуре объявлена законченной. Последним ее событием стал расстрел буржуев, при котором в них «дополнительным образом» была расстреляна душа. Символично, что расстрел был подан обреченным как «второе пришествие». Для «коммунистов» буржуи были *другими*. После того, как буржуев больше не осталось, «тело коммунизма» перестало опознавать *других*, что и обнаружилось, когда в Чевенгур привезли женщин.

§ 3. Пространство и время

Однако время истории на протяжении романа продолжает течь: упоминаются война, разверстка, отмена разверстки, НЭП²²⁰. Но все это проходит мимо Чевенгура. Его слитный космос оказывается пузырем вакуума в пространстве истории и, не имея в себе сил к расширению, гибнет под ее напором. Не нуждаясь в инструменте для защиты от природных сил, с которыми, как им мнится, они живут в согласии, чевенгурцы не имеют и железа, чтобы оборонить себя от врага; последняя пулеметная лента уже потрачена на уничтожение «класса остаточной сволочи». И несмотря на то, что «в чевенгурцах была стихия защищающейся жизни» и «на стороне Чевенгура существовал коммунизм», в «спокойном наступлении» явившегося откуда-то извне разъезда не то казаков, не то кадетов²²¹ все равно

²²⁰ Течет и природное время: лето сменяется осенью. О времени в «Чевенгуре» и, в частности, о соотношении времени жизни и времени истории см., например: Рудаковская Э. В. Время грамматическое и время художественное в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2000. Кн. 2. С. 78–88.

²²¹ Ср. интерпретацию И. Н. Сухих: «Появляющиеся в конце романа всадники – это не казаки или кадеты, как кажется Чепурному, не красно- или белогвардейцы, как представляется иным исследователям, а, скорее, какое-то древнее войско, неизвестный этнос. <...> Последнее сражение описано Платоновым не в очерково-достоверной манере второй части (казаки, артиллерийский обстрел, разобранные рельсы), а в гиперболическом стиле эпоса, то ли новой “Илиады”, то ли “Тараса Бульбы”» (Сухих И. Н. Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова). С. 171).

оказывается «машинальная сила победы», обрекающая героев Чевенгура на гибель.

Наиболее полно и точно принцип утопии чевенгурского коммунизма и пространственно-временной образ чевенгурского космоса воплощается в проекте памятника революции, предложенном Двановым. «Дванов нарисовал на бумаге фигуру. Он подал изображение председателю и объяснил: “Лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства”» (137)²²².

Здесь уже самым расположением элементов выражена попытка перевернуть соотношение пространства и времени. Вместо конкретной материальности пространства (а оно у Платонова всегда конкретно и материально) и бесконечной длительности времени — горизонтально застывшая вечность времени и бесконечность рекурсивно двунаправленного, пронзающего время пространства. Можно сказать, что этот памятник призван воплотить «основной миф» чевенгурского космоса. Но подлежащее-символ и глагольный предикат не просто обменялись здесь своими свойствами — они поменялись местами. Время — свойство глагола — стало «лежащей» вечностью — под-лежащим, сквозь которое стрелой движется пространство, самым фактом своего движения начинающее претендовать на

²²² Двановский памятник как один из центральных структурообразующих символов романа рассмотрен в книге Н. Н. Брагиной «Мироздание А. Платонова : Опыт реконструкции : Музыкально-мифологический анализ поэтики» (Иваново, 2008. С. 117–150). В представленном здесь анализе, в ходе которого структура романа сопоставляется со структурой хора, дана весьма содержательная интерпретация мотивного комплекса романа. Однако сама концепция памятника в главе «Метафизическая структура мира А. Платонова — “Памятник революции”» к сожалению, построена на искажении композиции памятника: вместо платоновской «вечности времени» говорится о его бесконечности, не отмечена двунаправленность стрелы, символизирующей пространство, что существенно искажает соотношение категорий пространства и времени в «Чевенгуре». По мнению Н. Н. Брагиной проект памятника представляет собой визуальный образ осознания революции Двановым: «безостановочное движение на плоскости, перечеркнутое выходом в беспредельность. Этому принципу подчинена симметричная структура второй части “Чевенгура”» (Брагина Н. Н. «Котлован» Платонова : Революция в стиле экспрессионизма // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2008. Кн. 4. С. 89). Попытка интерпретации памятника как формульного выражения композиции романа была предпринята в статье А. Ванюкова «Поэтика заглавия и структура романа» («Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. С. 370–378).

роль «глагольного предиката». Подлинного акта предикации не происходит, основной миф спрофанирован.

Конец истории – необходимое условие для того, чтобы люди Чевенгура могли объединиться так, как они мечтают²²³. Момент времени должен перейти в вечность, конкретность пространства – в бесконечность его расширения. Однако вечность времени и бесконечность пространства, если даже и постигаемы индивидуальным сознанием, оказываются вовсе недостижимы для всех единовременно. За каждым конкретным пространством индивидуального человеческого тела закреплено его личное время, и это обрекает каждого из героев на отдельность его телесного страдания. В едином теле коммунизма каждый обречен быть даже не членом, а «стынувшей конечностью». Путей к преодолению экзистенциального одиночества в «Чевенгуре» не находится, потому что возможно оно не через коллективное действие, а только через преобразование внутренних отношений человека с космосом своей личной истории, которое влечет за собой изменение отношений с космосом другого человека, а всеобщий космос истории определяется суммой личных историй, его составляющих. Природа же этого космоса определяется природой этой суммы.

Как кажется, космос Чевенгура фрактален²²⁴, коль скоро фрактал – это включение бесконечного в конечное (вечность включена во время, поскольку

²²³ О понимании революции как апокалипсиса в «Чевенгуре» см.: *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии : Контексты творчества А. Платонова. С. 177–202. О неспособности героев Платонова ощущать время собственной жизни писала Е. Толстая-Сегал – см.: *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х–30-х годов. Р. 223–254. Описание языковых приемов, с помощью которых Платонов создает ощущение вечной, застывшей длительности, см.: *Дмитровская М. А.* Загадка времени : А. Платонов и О. Шпенглер // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997. С. 302–313; *Рудаковская Э. В.* Время грамматическое и время художественное в романе А. Платонова «Чевенгур». С. 78–88.

²²⁴ Структура фрактала предполагает, что каждый элемент является подобием целого и одновременно это целое во всей своей полноте в себе же самом содержит. В этом отличие фрактала от рекурсии, которая сводится к повторению элементов самоподобным образом. Ср. описание поэтики романа, четко соответствующее принципу фрактала: «“Чевенгур”, большая четырехсотстраничная книга, в конечном счете строится по системе танок, сотни, тысячи раз начинаясь сначала. И каждая “молекула” не столько составляет

понята как его свойство, бесконечность – в пространство, которое у Платонова всегда конечно).

Человеческое тело, к которому внимание Платонова приковано постоянно²²⁵, – идеальный пример фрактала, оно подобно самому себе на всех уровнях (соотношение пропорций фаланг пальцев подобно соотношению пропорций частей тела, семи частям тела соответствуют семь отверстий в черепе и т. д.). И именно по законам фрактала организована центральная метафора романа – «тело коммунизма»²²⁶, в котором каждый из героев – лишь один его член, а идея коммунизма в герое выражается также через доминирование уже в нем самом одной из частей его тела. В силу такого устройства пространство тела коммунизма способно бесконечно усложняться вглубь самого себя, но это тело остается ограниченным в своих пределах. Оно становится той «точкой», в которую, по Кассиреру, «стягивается созерцание» при формировании понятий «языково-мифических». Находя подобие внутри самого себя, оно не находит рекурсивной пары вовне, во всем остальном мире.

Сам принцип подобия явно вызывает интерес и у Платонова, и у его героев. «Чепурный брал в руки звезду и сразу видел, что она – это человек, который раскинул свои руки и ноги, чтобы обнять другого человека, а вовсе не сухие материки <...> “Крест – тоже человек, – вспоминал прочий, – но отчего он на одной ноге, у человека же две?” Чепурный и про это догадывался: “Раньше люди одними руками хотели друг друга удержать, а

“вещество повествования”, сколько несет в себе все признаки целого» (*Сухих И. Н. Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова).* С. 147).

²²⁵ «Начальной точкой отсчета в представлении о пространстве является у А. Платонова человеческое тело, – пишет М. А. Дмитриовская. – Оно же выступает той границей, которая отделяет для человека мир “свой”, близкий, упорядоченный от окружающего внешнего мира хаоса» (*Дмитриовская М. Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филологические записки : Вестник литературы и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 119).*

²²⁶ В исследовательской литературе уже отмечалась склонность Платонова к созданию антропоморфных образов – см.: *Лосев В. В. Об антропоморфизме А. Платонова и Н. Заболоцкого // Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе. М., 1991. С. 35–42; Мороз О. Н. Антропологическая доминанта художественных исканий в творчестве Андрея Платонова : автореф. дис. ...канд. филол. наук. Краснодар, 2001.*

потом не удержали – и ноги расцепили и приготовили”» (314). Крест и звезда противостоят друг другу как символ, чуждый коммунизму (его внешнее), и его собственный символ (его внутреннее), но Чепурный не признает внешнее внешним, он находит ему подобие в том же «теле», что «тело» звезды²²⁷.

Чевенгур не расширяется, он только сжимается (не случайно чевенгурцы сдвигают друг к другу дома) и ждет, когда в него придет весь остальной мир. А остальной мир приходит в лице организованной вооруженной силы, но организованной не органически, а механически²²⁸. В этом столкновении органика (телесный космос чевенгурского коммунизма) проигрывает механике, поскольку органика самодостаточна и расширению вовне предпочитает усложнение вовнутрь. Усложнение вовнутрь – это включение бесконечного в конечное, то есть фрактал. Расширение вовне – это включение конечного в бесконечное, то есть рекурсия. Реальность, делающая ставку лишь на один из этих принципов, обречена проиграть.

§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Платонова

Сопоставим мифопорождающие структуры в романах Белого и Платонова, соотнеся принцип организации целого в космологии «Петербурга» и «Чевенгура». Центральной движущей силой организации

²²⁷ Ср. несколько иную интерпретацию того же фрагмента: «Поскольку человеческое тело, во-первых, “кусочек вещества” и лишь во-вторых – биологический организм, то форма человеческого тела трактуется чевенгурцами не во втором, а в первом смысле – как отражение онтологического свойства того “вещества”, из которого оно состоит. Наглядная антропология, предлагаемая чевенгурцами, истолковывает человеческое тело как символ – не случайный, но глубоко оправданный» (*Барит К. А. Художественная антропология Андрея Платонова. С. 10*). Но и при таком истолковании принцип самоподобия оказывается центральным. Менее убедительна точка зрения И. Есаулова, который считает уместным рассматривать символы звезды и креста в «Чевенгуре» «как проявления рождественского и пасхального архетипов в поэтике Платонова» (*Есаулов И. Звезда и крест в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. С. 172*).

²²⁸ По мнению Е. А. Яблокова, «машинальная армия» в «Чевенгуре» представляет собой «пародийный аналог Страшного суда – *deus ex machina*» (*Яблоков Е. А. Разбойники, или Отцы без детей : (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии») // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. Кн. 4. С. 164*).

космоса «Петербурга» можно назвать рекурсивно построенную метафору себя мыслящих мыслей, которая, осуществляясь на всех уровнях поэтики и композиции текста, принципиально снимает всякую возможность разделения внешнего и внутреннего. В поэтике «Чевенгура» в качестве ключевой метафоры выступает образ фрактально самоподобного и заключенного в своих границах тела. Телесность обнаруживает себя как качество, захватывающее все уровни организации романного мира, проявляясь в сфере метафизического с той же непосредственностью, что и в сфере физического. Не случайно главный герой Платонова не понимает «разницы между умом и телом» (62), и именно «в своем теле» старается «почувствовать империализм» (67). Другой герой считает «революцию последним остатком тела Розы Люксембург» (118). Третий время пытается ощутить «как встречную твердую вещь» (45) и в конце концов постигает, «что время — это движение горя и такой же осязаемый предмет, как любое вещество, хотя бы и негодное в отделку» (48). Сама жизнь становится «веществом», которое вбираешь в себя кусками²²⁹. «Веществом» поименованы и счастье жизни²³⁰, и польза²³¹, и горе²³², и любовь²³³, и другой человек²³⁴, и коммунизм²³⁵.

²²⁹ «...он вбирал в себя жизнь кусками, — в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира...» (202).

²³⁰ «...счастье жизни уже есть на свете, только оно скрыто внутри прочих людей, но и находясь внутри — оно все же вещество, и факт, и необходимость» (299).

²³¹ «...между ними не было теперь никакого вещества пользы» (323).

²³² «...горе во мне живет как вещество...» (369).

²³³ «любовь идет в виде факта, в виде определенного, ограниченного вещества, чтобы ей возможно было свершиться и закончиться» (359); «Кирей чувствовал несчастье, бессмысленность жизни без вещества любви» (400).

²³⁴ «...что другой необходимый человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал источником сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости» (372).

²³⁵ «...поэтому-то и Копенкин и Гопнер не могли заметить коммунизма — он не стал еще промежуточным веществом между туловищами пролетариев» (342). Существенно, что подобный способ мышления свойственен не только героям Платонова, но и ему самому. В статье «Свет и социализм» (1922) он писал: «Социализму нужна эквивалентная ему физическая сила, чтобы посредством ее *социализм стал твердой вещью* и утвердил свое мировое господство. Имя этой силы — свет, обыкновенный солнечный дневной рассеянный свет, но также и свет луны и звезд. Эту силу мы и хотим запрячь в станки» (Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т. 1, кн. 2. С. 218; курсив мой. — Г. Б.).

«Живым веществом» оказывается свет²³⁶, «вещью» – звук²³⁷. Вещественность служит залогом подобия микрокосма и макрокосма: «...вещество одинаковое: что я, что звезда» (300) – размышляет о мироздании герой «Чевенгура».

Тенденция превращения всего абстрактного и идеального в вещественно-материальное влечет за собой субстантивацию целокупного предмета изображения. И это имеет чрезвычайно серьезные последствия, в тексте романа явственно обозначенные. В самый ответственный момент, когда коммунисты Чевенгура стараются превратить храм в ревком, чтобы «спустить коммунизм из идеи в тело» (212), им требуется заменить надпись на храме («Приидите ко мне все труждающиеся»), вытеснив религиозную идею коммунистической. Для этого собираются призвать речистого Прошку, но Чепурный заявляет, что тот подобной задачи «не осилит – подлежащее знает, а сказуемое позабыл» (212). Странно звучат эти термины в устах Чепурного, который, как подчеркнуто на следующей же странице, все попытки «ввести в Чевенгуре науку и просвещение» решительно отклонил (213).

Поневоле здесь вспоминаются (а возможно, вспоминались и автором) уже цитированные слова Вячеслава Иванова из статьи «Экскурс: Основной миф в романе “Бесы”», опубликованной в 1914 г.: «Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат. <...> Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение; символизм превращается в мифотворчество»²³⁸.

Если в «Петербурге» рекурсивное разворачивание метафоры реализовывалось как акт непрерывной предикации, в котором утрачивалась изначальная разделенность «подлежащего» и «сказуемого», то в мире

²³⁶ «...свет солнца, озарявший издали ночную сестру земли, имел в себе мутное, горячее и живое вещество» (329).

²³⁷ «Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать» (181).

²³⁸ Иванов Вяч. Эккурс : Основной миф в романе «Бесы». С. 437—438.

«Чевенгура», в мире тотальной субстантивации подлежащее-символ не имеет нужды в глаголе (за ненужностью позабытом), а потому не может вступить в акт предикации. Более того: коммунизм, по убеждению его строителей, и должен оставаться «подлежащим», «телом», призванным поглотить собственную «идею». «Спускай себе коммунизм из идеи в тело», – призывает Копенкин (212), и призыв этот по своей внутренней логике несовместим с движением от подлежащего-символа к символу-глаголу, то есть к мифу.

В то же время призыв Копенкина как нельзя более точно выражает суть мифотворческой стратегии Платонова, создающего мир, в котором все космическое, метафизическое, идеальное вмещается в границы страдающей телесности, но зато и наделяется вещественным теплом жизни.

Глава 4

«Приглашение на казнь» В. Набокова

Действие романа «Приглашение на казнь», писавшегося в 1934 г., разворачивается в тоталитарном государстве, которое одновременно напоминает и Россию, и Германию²³⁹. «Набоков начал “Приглашение на казнь”, когда Геббельс в качестве министра народного образования и пропаганды стал ковать из немецкой культуры “культуру” нацистскую, а Сталин сжал в кулаке Союз советских писателей и весь Советский Союз»²⁴⁰. В это время в СССР уже идут громкие политические процессы, которые становятся предметом обсуждения в прессе русского зарубежья. Репрессии начались в 1927 г., в 1928-м был устроен показательный процесс по Шахтинскому делу, в 1930-м – по делу промпартии, в 1934-м поднялась новая волна репрессий... Судопроизводство в государстве, где живет Цинциннат Ц., многими своими чертами напоминает советскую систему: адвокат (единоутробный брат прокурора) выступает сторонником казни, жертва должна проявить любовь к палачу, семье обвиняемого грозят преследования²⁴¹. Реальность, в которой Платонов еще недавно надеялся отыскать черты соборности, отчетливо предстала как Легион, и в условиях победившего Легиона Набоков ставит вопрос о способности и возможности человека сказать: «Аз есмь». Именно об этой возможности, заключенной в его внутреннем мире, говорит герой «Приглашения на казнь»: «...я снимаю с

²³⁹ О Цинциннате как жертве тоталитарного общества см.: *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. [М.], 2010. С. 180–186. А. А. Долинин «по ряду внешних признаков» относит «Приглашение на казнь» «к книгам-предупреждениям об опасностях тоталитаризма». «Набоков демифологизировал зло, творимое коммунастами всех мастей, распознав в нем одуряющий дух <...> торжествующей пошлости» (*Долинин А. А.* Истинная жизнь писателя Сирина. С. 109–110). Опровержение репутации Набокова как аполитичного писателя см.: *Heller M.* Набоков и политика // *Cahiers de l'émigration russe*. Paris, 1993. № 2. Р. 11–17.

²⁴⁰ *Бойд Б.* Владимир Набоков : Русские годы : Биография /Авторизованный пер. Г. Лапиной. СПб., 2010. С. 480.

²⁴¹ См.: *Аверин Б. В., Виролайнен М. Н.* В. В. Набоков // Литература русского зарубежья : (1920–1940). СПб., 2013. С. 593–594. Там же см. о сочетании русского и немецкого колорита в романе.

себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, – но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!»²⁴².

В связи с творчеством Владимира Набокова обсуждению, как правило, подлежит не космологическая тема²⁴³, а другая, смежная с ней тема набоковской метафизики, далеко не сразу завоевавшая место в исследованиях, посвященных писателю. После того, как В. Ходасевич в статье «О Сирине» объявил Набокова «по преимуществу художником формы, писательского приема»²⁴⁴, эта репутация закрепилась надолго. «Приглашение на казнь» Ходасевич аттестовал в той же статье как произведение, «всецело построенное на игре самочинных приемов», представляющее собой «не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству»²⁴⁵. Однако уже П. Бицилли воспринял роман иначе, увидев в нем попытку понять, «в чем эта призрачность “нашей хваленой яви”», куда проникают звуки и

²⁴² *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 98. Далее в этой главе ссылки на указанное издание романа приводятся в тексте.

²⁴³ Наиболее близко к рассмотрению этой темы подходят работы Л. Н. Рягузовой, посвященные мифопоэтике и онтологии набоковского «поэтического космоса»: *Рягузова Л. Н.* 1) Концептуализированная сфера «Творчество» в художественной системе В. В. Набокова. Краснодар, 2000. С. 11–32; 2) Субстанциально-мифологические представления как элементы поэтического мира В. В. Набокова. Краснодар, 2006.

²⁴⁴ В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1]. С. 247. Впервые: Возрождение. 1937. 13 февр. Впрочем, и более ранние критические отзывы о «Приглашении на казнь» содержали высказывания в том же духе. Откликаясь на начальные главы, напечатанные в «Современных записках», Г. Адамович писал о «блестяще-холодном, трезво-вдохновенном, каком-то беспощадном выдумщике Сирине» (Классик без ретуши : Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 135. Впервые: Последние новости. 1935. № 5215, 4 июля), а сам Ходасевич характеризовал произведение как виртуозно построенную загадку (Классик без ретуши. С. 136–137. Впервые: Возрождение. 1935. № 3690, 11 июля). Познакомившись с полной версией романа, В. Андреев увидел в нем подтверждение тому, что «Сирин стал на очень опасный путь – внешней акробатики и внутренней схематизации и упрощения» (Классик без ретуши. С. 141. Впервые: Русские записки. 1939. № 13; подпись: С. Осокин).

²⁴⁵ В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1]. С. 247.

образы другого мира²⁴⁶. По сути, здесь была поставлена проблема «потусторонности», которую жена писателя, Вера Набокова, в «Предисловии» к посмертному изданию его русских стихов (1979) назвала его «главной темой», подчеркнув, что ею «пропитано все, что он писал»²⁴⁷. В том же «Предисловии» было высказано сожаление, что тема эта, «кажется, не была никем отмечена»²⁴⁸.

В последующие десятилетия проблема метафизических воззрений Набокова со всей несомненностью выдвинулась в центр внимания. К ней обращались такие исследователи как Б. В. Аверин, В. Александров, А. Ю. Арьев, А. Г. Битов, С. Давыдов, Д. Б. Джонсон, О. А. Дмитриенко, А. С. Долинин, И. П. Смирнов²⁴⁹, причем в монографиях Александрова, Давыдова, Джонсона, Долинина и Дмитриенко «Приглашению на казнь» посвящены отдельные главы²⁵⁰.

Мифологическая основа романа, как правило, рассматривается исследователями вслед за С. Давыдовом, трактовавшим роман как художественную переинтерпретацию гностического мифа, в ходе которой происходит прозрение (гнозис) героя, открывающего своего творца (автора). Соотнося гностическое учение с содержанием романа, исследователь находит в нем трактовку земного мира как гегемонии тьмы над фрагментами

²⁴⁶ Классик без ретуши. С. 143. Впервые: Современные записки. 1939. № 68.

²⁴⁷ В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1]. С. 348. Слово «потусторонность» взято из последнего стихотворения Набокова «Влюбленность».

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Аверин Б. В. Дар Мнемозины; Александров В. Е. Набоков и потусторонность; Арьев А. Вести из вечности : (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // В. В. Набоков : Pro et contra : Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 167–193; Битов А. Ясность бессмертия. Смерть как текст // В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1.] С. 12—24; Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. СПб., 2004; Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова; Дмитриенко О. А. Сквозь витражное окно : Поэтика русскоязычной прозы Набокова; Долинин А. С. 1) Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 467—469; 2) Истинная жизнь писателя Сирина. С. 123–176; Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173–183.

²⁵⁰ В книге А. А. Долинина в одну главу объединены анализы «Приглашения на казнь» и романа «Дар».

света, проявления дуализма души и плоти²⁵¹. В позднейших работах гипотеза Давыдова то опровергалась, то уточнялась. Так, по мнению В. Александрова, набоковское двоемирие ближе к неоплатоническим представлениям, чем к гностицизму²⁵². А. А. Долинин указывает на присутствующие в тексте «метафоры универсума как текста, который нельзя прочесть, но в котором можно предположить связный смысл», получить благую весть «о существовании Творца-автора». Сюжет романа исследователь трактует как борьбу «двух точек зрения на мир — внутренней и внешней, имманентной и трансцендентной»²⁵³. С точки зрения Д. Б. Джонсона «тематический фокус романа» составляют «старания Цинцинната «выразить другой мир на языке этого мира», вырваться из «языковой темницы»²⁵⁴. Особый интерес представляет работа С. Козловой, в которой «Приглашение на казнь» проанализировано как полемическая парафраза платоновского «Тимея»²⁵⁵ — диалога, наиболее полно выразившего систему космологических представлений греческого философа.

§ 1. Космология и гносеология

«Приглашение на казнь» иногда прочитывают как роман, персонаж которого, наделенный подлинно человеческими качествами, оказывается жертвой насквозь лживой реальности извращенных социальных связей²⁵⁶. И

²⁵¹ См.: Давыдов С. 1) «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 100—140 (первое издание книги — 1982 г.); 2) «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова : Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1]. С. 476—490; Davydov S. «Invitation to a Beheading» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995. P. 188–203.

²⁵² Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 110.

²⁵³ Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 117, 118, 119.

²⁵⁴ Джонсон Д. Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. С. 57.

²⁵⁵ См.: Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra. Т. 2. С. 782–792.

²⁵⁶ См. упомянутую выше точку зрения В. С. Варшавского. Ср. также: «“Гносеологическая гнусность”, за которую его (Цинцинната. — Г. Б.) судят и приговаривают к смерти, легко расшифровывается как склонность к инакомыслию»

такое прочтение нельзя назвать неверным. Но единственно правильным оно, пожалуй, было бы лишь в том случае, если бы произведение было написано как пьеса, и вся театральная бутафория являлась бы той единственной условной средой, которая опосредует отношения героев и зрителей. Однако в «Приглашении на казнь» осуществлено «двойное кодирование», театрализация, вмещенная в эпическое повествование, «превращает реальность в репрезентацию»²⁵⁷. «Феномен репрезентации изначально задается как вторичный относительно присутствия-презентации и возникает в силу отсутствия (неявленности) объекта, который она репрезентирует»²⁵⁸. Соглашаясь с этими положениями, зададимся вопросом о том, какой же неявленный объект репрезентирует театральная бутафория, которой заполнено все вокруг Цинцинната. По-видимому, этот неявленный объект – мир, в котором «на самом деле» существует герой, мир, который он пытается обрести.

Уже первым предложением романа Набоков ставит читателя и главного героя в сходное положение. «Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом» (47). Сюжет предрешен, и читателю вместе с героем остается лишь ждать финала. Вполне очевидно, что читатель и в другом смысле оказывается в положении героя: над всеми тяготеет смертный приговор, срок которого не объявлен. Но есть, по-видимому, и еще одна фундаментальная общность между Цинциннатом и всеми нами. Она

(Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. С. 57). Б. Бойд, оговаривая, что роман «не следует считать узкополитическим», пишет: «Роман направлен не столько против какой-либо политической системы, сколько против образа мысли, который возможен при любом режиме, хотя и принимает наиболее зловещие формы в идеологических диктатурах, прошлых и современных, религиозных и политических, левых и правых» (Бойд Б. Владимир Набоков : Русские годы. С. 480).

²⁵⁷ Дмитриенко О. А. Сквозь витражное окно : Поэтика русскоязычной прозы Набокова. С. 233, 232.

²⁵⁸ Дмитриенко О. А. Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова : Репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. СПб., 2017. С. 6. Термин «репрезентация» использован здесь в том смысле, который предложен Х.-Г. Гадамером в работе «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики».

связана с преступлением, за которое он осужден, с его «гносеологической гнусностью»:

С ранних лет, чудом смекнув опасность, Цинциннат бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость. Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, <...> как сразу поднималась тревога.

(55)

Гносеология – наука о познании и его границах. И согласно законам познания, принятым в его мире, Цинциннат Ц. был найден непрозрачным, непознаваемым²⁵⁹. Такая непрозрачность недопустима, поскольку делает героя не таким, как всякий другой, и угрожает самим законом этого бутофорски конкретного, будто «наскоро сколоченного» мира (73), а потому карается смертью. Но так гносеологическая проблема Цинцинната описана с точки зрения враждебного ему мира. Главное же заключается в том, как она стоит для него самого. Если для окружающих непрозрачен Цинциннат, то для него непрозрачным представляется населенный ими мир. Он знает, но не может явственно разглядеть нечто другое, лежащее «за» этим миром. Его собственная непрозрачность – лишь следствие ощущаемой им непрозрачности мира. И именно это объединяет героя с читателем в еще большей мере, чем общая смертность. Положение, в которое поставлен герой Набокова, – это базовое гносеологическое состояние человека.

Наша вера в собственные знания об устройстве мира, в реальность нашей жизни, ими объясненной, имеет весьма иллюзорную природу. Подобно тому, как сновидение складывается из суммы образов нашего бессознательного, то, что мы мним реальностью нашей жизни, состоит из череды взаимодействий с окружающим миром, каждое из которых, в свою очередь, обусловлено нашими собственными представлениями о нем. И даже

²⁵⁹ По мнению С. Давыдова, который считает, что сюжет романа повторяет гностическую драму искупления, «гносеологическая гнусность» героя – это его художественная одаренность (Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 105; см. также с. 76–126).

наше представление о собственной смертности – не более чем осведомленность, которую мы имеем роскошь принимать за подлинное знание.

В «Приглашении на казнь» космологическое измерение не задано столь явственно, как в «Петербурге» или «Чевенгуре». В отличие от Белого или Платонова Набоков фокусирует внимание читателя на одном персонаже, казалось бы, резко сужая перспективу. Однако выдвинутая в центр сюжета гносеологическая тема возвращает нас к космологии как проблеме, к природе человеческого сознания как источнику всех наших представлений о мире, который скрыт от нас бутафорией познаваемого (вторичным кодом). Для Цинцинната наша явь – это «полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания» (100).

В приведенной цитате есть переключка с описанием «мозговой игры» в «Петербурге» Андрея Белого – она тоже совершается в силу «вторжения в мозг неизвестных нам сил»²⁶⁰. Но если у Белого это данность, которая не смущает ни одного из героев, то для Цинцинната «извне проникающие» в «хваленую явь» звуки и образы какого-то другого, неизвестного мира составляют мучительную проблему, прежде всего – проблему достоверности этих свидетельств. «Как человек, во сне увидевший, что идет по воде, но вдруг усомнившийся: да можно ли?» (47), он не готов безоглядно поверить в свое знание о реальности, просвечивающей сквозь окружающее его.

Иллюзорность мира, в котором оказался заключен Цинциннат, ему очевидна, однако, обреченный за такое понимание на смерть, он в начале романа еще не имеет в себе сил эту иллюзию превозмочь. «Я окружен

²⁶⁰ *Белый Андрей*. Петербург. С. 56. Ср. интерпретацию О. Ю. Сконечной, которая видит в образах набоковской бутафории пародийное переосмысление ведущих мотивов «Петербурга», где «все замыкается в круге мозговой игры: философия, религия, мифология, искусство» (*Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп : Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra*. [Т. 1]. С. 692). О «Приглашении на казнь» как о романе, написанном «с нарочитой оглядкой на Белого», см. также: *Сконечная О. Русский параноидальный роман*. С. 236–240.

какими-то убогими призраками, а не людьми», – говорит он в лицо своим тюремщикам (63). «В теории – хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и душа моя обленилась, привыкла к своим тесным пеленам» (63). Здесь вводится очень важная тема взаимодействия с *другим*, без помощи которого нет способа бегства из тюрьмы иллюзорности.

§ 2. Проблема *другого*. Проблема конвенции

Тесные пелены души – это не только пространство тюрьмы и время неизвестности, ожидания, но и обреченность субъекта на экзистенциальное одиночество. Не случайно требование назвать день казни и позволить встречу с женой сплетаются в единый узел: «Я покоряюсь вам, – призраки, оборотни, пародии. Я покоряюсь вам. Но все-таки я требую, – вы слышите, требую (и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли), – чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить... и дадут ли мне свидание с женой» (66).

Надежду на спасение из иллюзорного мира, обрекающего его на смерть, Цинциннат полагает в *другом*. Мечтая о свидании с Марфинькой, он мыслями обращается к прошлому, где, влюбленный, он гулял с ней в тени «Тамариных Садов». И столь велика сила его воображения, что он и впрямь обнаруживает себя идущим по ночному городу. Но воображаемой встречи с *другим* (воображаемого *другого*) недостаточно для того, чтобы разорвать оковы темницы, ибо и она – плод воображения (и возможно даже, его собственного)²⁶¹. Прогулка по «Тамариным Садам» возвращает Цинцинната в тюрьму:

²⁶¹ По замечанию Дж. В. Коннолли, Цинциннат чувствует, что сам придает «вещественность и правдоподобие искусственному <...> миру», в котором он находится (Коннолли Дж. В. «Терра incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова : Борьба за свободу воображения // В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1]. С. 359–360). Исследователь считает, что противостоит этому борьба за свободу воображения, которая и побеждает в финале романа. Представляется, что такая трактовка несколько упрощает проблематику произведения.

По выражению теней, по складке на переносице между окон Цинциннат и узнал свой дом. <...> Цинциннат вбежал на крыльцо, толкнул дверь и вошел в свою освещенную камеру. Обернулся, но был уже заперт. Ужасно! На столе блестел карандаш. Паук сидел на желтой стене.

(53)

И тогда Цинциннат предпринимает попытку бегства другого рода, можно сказать, совершая нечто прямо противоположное той усиленной работе сознания, которая сопутствует воображению.

«Какое недоразумение!» — сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело —

Грянул железный гром засова, и Цинциннат мгновенно оброс всем тем, что сбросил, вплоть до ермолки.

(61–62)

Фантастические действия Цинцинната могут быть прочитаны как метафорическое описание медитации (например, «шавасаны»), требующей, чтобы человек постепенно перестал чувствовать одну часть тела за другой, избавляясь от всех физических ощущений. Цель такой медитации — освободить сознание от связей с границами тела.

Нечто похожее на действия Цинцинната совершал автобиографический герой повести Андрея Белого «Котик Летаев»:

Комнаты — части тела; они сброшены мною; и — висят надо мной, чтоб распасться мне после и стать: чернородом земли; тысячелетия строю я внутри тела; и бросаю из тела: мои странные здания: —

— (и ныне: — в голове я слагаю: храм мысли, его уплотняя, как... череп; я сниму с себя череп; он будет мне — куполом храма; будет время: пойду по огромному храму; и я выйду из храма: с той же легкостью мы выходим из комнаты).²⁶²

²⁶² Андрей Белый. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 302. Приведенное описание носит следы влияния Рудольфа Штейнера. Проблема границ человеческого я, бывшая одно время мучительной для Белого, Штейнером разрешалась через идею решительного слияния личности с мировым всеединством: «Тот срез мира, который я воспринимаю как мой субъект, пронизан потоком общего мирового свершения. Для моего восприятия я замкнут поначалу в границах моей телесной кожи. Но то, что заключено внутри этой кожи, принадлежит к Космосу, как единому целому. Итак, чтобы существовали отношения между моим телом и предметом вне меня, вовсе не необходимо, чтобы нечто

У Белого возможность снять с себя череп отнесена к будущему, в котором автор не сомневается. У Набокова процедура избавления от тела совершена, но в целом опыт Цинцинната завершается неудачей – второй после осуществленного средствами воображения бегства *вовне* в надежде на встречу с *другим*. Предпринятая вслед за этим попытка бегства *вовнутрь*, реализованная как уход от материальности своего тела, становится чем-то вроде инверсии первого опыта: попытка оказывается прервана *другими*, грубо возвращающими героя к материальности его бытия, к «обрастанию» всем тем, что он сбросил.

После этих двух неудачных попыток бегства Цинциннат обращается к третьему варианту – к письму. Письмо – речь, направленная к *другому*, она содержит в себе потенцию диалога, и это очень важно для Цинцинната:

Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу, – но: сохраните эти листы²⁶³, – уверяю вас, что есть такой закон, что это по закону, справьтесь, увидите! – пускай полежат, – что вам от этого сделается? – а я так, так прошу, – последнее желание, – нельзя не исполнить. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать. Вот это нужно было высказать. Теперь пора собираться.

(167)

Однако сама природа языка сопротивляется его усилию, и «слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» (101). Парадоксальным образом оказывается, что попытка высказаться не

от предмета проскальзывало в меня или производило отпечаток в моем духе, подобно оттиску на воске. <...> Силы, действующие внутри моей телесной кожи, суть те же самые, что и существующие вовне. Итак, я действительно есть – сами вещи; разумеется, не Я, поскольку я – субъект восприятия, но Я, поскольку я – часть внутри общего мирового свершения» (*Штайнер Р.* Философия свободы. Ереван, 1993. С. 104).

²⁶³ А. А. Долинин отмечает здесь реминисценцию из пушкинской элегии «Андрей Шенье» (1825), где герой, как и Цинциннат, пребывающий в ожидании казни, обращает стихотворную речь к далеким друзьям:

...друзья, сии листы
Всю жизнь мою хранят. У Авеля, у Фанни,
Молю, найдите их; невинной музы дани
Сберите.

(*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 2 С. 399; см.: *Долинин А. А.* Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь». С. 221–222).

была бы необходимой, если бы Цинциннат «трудился бы для кого-либо сейчас существующего», то есть существующего в общем с ним настоящим времени. Но такого *другого* не находится: «...так как нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека, то заботиться мне приходится только о себе, о той силе, которая нудит высказаться» (102) (лишь перед самой казнью герою станет важно, чтобы его текст был прочитан – но уже в будущем).

Мир, который окружает Цинцинната, полон *других*, но никто из них «не говорит на его языке». И каждый раз, когда он, почти оказываясь в своем сокровенном времени уже, казалось бы, вот-вот вырвется на свободу, когда стены камеры начинают «выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде», кто-нибудь *другой* взламывает отъединенность его личного времени, и Цинцинната, «шестами, баграми, засучив рукава» (77) снова вытаскивают на берег. На полушаге поймавший его мир прозрачных *других* не позволяет ему избавиться от создаваемой ими иллюзии бутафорской несвободы и до конца перейти «из тени в блеск» (119).

Надежды на подлинного *другого* постоянно рушатся. Вместо обещанной встречи с Марфинькой к нему является вся ее семья, притащив с собой дурацкую мебель. К нему подселяют соседа мсье Пьера, тот отчаянно пытается подружиться с Цинциннатом и даже утверждает, что осужден за попытку помочь ему бежать, однако на самом деле оказывается палачом, которого приговоренному законом предписано полюбить. Цинцинната последовательно искушают возможностью поверить в реальность *другого* и в нем обрести спасение. Устраивается даже подкуп, звуки которого внушают герою надежду на помощь, но все оборачивается злой шуткой директора и мсье Пьера. Маленькая дочка директора тюрьмы, уже почти выведя доверчивого Цинцинната на свободу, приводит его назад в тюрьму.

Лишь однажды дается ему подлинный шанс – при встрече с Цецилией Ц.

Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать.

(129)

Об этой «последней, неделимой, твердой, сияющей точке», которая «говорит: я есмь!» (98) Цинциннат уже писал, когда его карандаш укоротился более чем на треть²⁶⁴. Теперь он впервые обнаружил ту же точку в *другом*, в матери – обнаружил, встретившись с нею взглядом и лишь после этого признав в ней не подставное, а подлинное существо. Уловленное его глазами выражение ее глаз произвело почти тот же эффект, какой она только что описывала, рассказывая про нетки. Поднесенная к «дикому зеркалу» «бесформенная пестрядь» «восстанавливалась», обретала форму²⁶⁵. Так и теперь посреди бутафорской пестряди обнаружилась на мгновение точка, выражающая «бурю истины». Но «мгновение накренилось и пронеслось» (129), унеся с собою и «бурю истины». Удержать ее Цинциннату не удалось.

Но и самой этой точки ощущения подлинного бытия недостаточно Цинциннату. Он чувствует, что «не только жив, то есть собою обло ограничен и затмен, но, как и всякий смертный, смертного своего предела» не ведает и может «применить к себе общую для всех формулу: вероятность будущего уменьшается в обратной зависимости от его умозрительного удаления» (98). Общепризнанный закон движения времени работает, и Цинциннат, «как кружка к фонтану, цепью прикован» (102) к его

²⁶⁴ Полемизируя с С. Давыдовым, Б. В. Аверин пишет: «Цинциннатовское “я есмь” связано <...> не столько с гностическими доктринами, сколько с <...> важнейшей для первой половины XX века проблематикой, которой, в частности, посвящена статья <Вяч. Иванова> “Ты еси”. Речь идет о “собираании личности”, о восстановлении <...> единства личного “Я”» (Аверин Б. В. Дар Мнемозины. С. 264).

²⁶⁵ О значении зеркал в текстах Набокова см., например: *Пило Боул ди Путифигари Ч.* Зеркало как граница миров в русскоязычной прозе В. Набокова // Вестник СПбГУ. 2012. Сер. 9. Вып. 1. С. 56–66. В этой статье, однако, говорится о зеркале как о точке соприкосновения между двумя мирами. В «Приглашении на казнь», на наш взгляд, речь идет не о двоемирии, а о едином и единственном мире, в постижении которого и заключается гносеологическая проблема Цинцинната. Легион, которому он противостоит, имеет не только социальную природу. Это еще и конвенциональное сообщество, согласившееся на всю меру условности восприятия мира. Эту конвенцию и нарушил Цинциннат.

круговращению. И до тех пор, пока он жаждет увидеть истину в *другом*, вместе с *другим* или через *другого* – но так, чтобы в *другом* отразилась *та же самая* точка, что и в нем вопиет: «я есмь», мгновение этого постижения всегда будет обречено «накрениться» и «пронестись»²⁶⁶. В конце концов Цинциннат приходит к выводу, что «влажный взгляд матери» обманул его так же, как «посулы ветреницы, <...> стук за стеной, доброхотство соседа» (174).

Нависший над Цинциннатом непреодолимый «страх боли смерти» оказывается прямым следствием самих законов реальности, которую Цинциннат, пусть и принадлежа ей всего лишь наполовину, все еще принимает. И покуда о смерти он размышляет изнутри логики жизни, неправомерно пытаясь тем самым расширить ее компетенцию на сферу вечного, во всяком результате, к которому он придет, будет обнаруживать себя неминуемая погрешность, и не будет надежды на ее преодоление. «Так создается математика; есть у нее свой губительный изъян» (174).

Наше мышление в попытке объяснить реальность «до конца», рекурсивно расширяя область своих законов до последних ее граней, тем самым заведомо полагает себе неминуемый и не переступаемый предел. И лишь бесконечно уходят вдаль границы познания, за которыми бьется тот подлинный мир, которому причастен и Цинциннат. Но проблема подлинности связана с проблемой конвенции. Игрушка, о которой рассказывает Цецилия Ц., построена на заложенном в нее неназванным мастером заведомом взаимном соответствии между кривым зеркалом и нетками. Без этого соответствия «ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах» (128). Но стоит поднести к «дикому зеркалу» «бессмысленную нетку», как та складывается в ясную картину, зато рука, приближающаяся к нему, «совершенно разлагается». Для привычного образа

²⁶⁶ В многочисленных двойниках, возникающих в произведениях Набокова, Л. Н. Рягузова видит реализацию «идеи “другого” как условия и посредника собственной индивидуальности» (Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «Творчество» в художественной системе В. В. Набокова. С. 88–89).

руки требуется другое зеркало, другая конвенция. Можно ли поставить вопрос о том, какая из них является подлинной? Знаменательны слова, сказанные о портрете: «Вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала» (129). Это значит, что ключом от нас становится та или иная предложенная нам система кодировки. Вероятнее всего, рассказ Цецилии указывает на то, что условна любая. На провокационный вопрос Цинцинната об отце она отвечает словами, вообще выводящими за пределы конвенций:

Ведь обмануться нельзя! Человек, который сжигается живьем, знает небось, что он не купается у нас в Стропи. То есть я хочу сказать: нельзя, нельзя ошибиться... Ах, как же вы не понимаете!

- Чего не понимаю?
- Ах, Цинциннат, он – тоже...
- Что – тоже?
- Он тоже, как вы, Цинциннат...

(127)

Как на единственно достоверное знание она указывает на то, что неотделимо от физического ощущения, испытываемого в момент настоящего.

§ 3. Пространство и время

Через несколько десятилетий после создания «Приглашения на казнь» в знаменитой четвертой главе «Ады» Набоков откровенно соотнесет свои художественные построения с физическими теориями, в частности – с теорией относительности Эйнштейна. Думается, что и ранние произведения писателя строились на сопряжении метафизики с положениями точных наук. Не случайно Цинциннат пытается постичь изъясн математики, а Лужин – тайну параллельных линий²⁶⁷. Во всяком случае, «гносеологическая» проблематика «Приглашения на казнь» несомненно содержит в своем подтексте вопросы, связанные с физическим устройством мира. Цинциннат напряженно решает проблему времени, с которой связаны для него и

²⁶⁷ См. об этом: *Аверин Б. В.* Набоков и Лужин // *Аверин Б. В.* От Толстого до Набокова : Из истории русской литературы. СПб., 2014. С. 281.

попытки выразить себя вовне (проблема письменной речи и коммуникации), и возможность удержаться в «сияющей точке» «я есмь!»²⁶⁸.

Тщетно пытаюсь выразить, объять, догнать «пламя истины», герой все время от него отстает. И про роковое непреодолимое мгновение такого отставания он говорит: «Эта секунда, эта синкопа, – вот редкий сорт времени, в котором живу – пауза, перебой». И вечные «пауза, перебой» – зазубрины бесконечно дробного дискретного времени – рождая чувство «постоянного трепета», заставляют его мысли «тесниться около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то» (75) – с чем? – пока он не может сказать. Так в роман вводится тема времени как гносеологической проблемы.

Объятые неизвестностью срока смерти, само время в тюрьме, где заключен Цинциннат, теряет всякую реальность, превращаясь в зазор между «живым» и «мертвым». И часы, висящие в коридоре, – это лишь «пустой циферблат, но зато каждые полчаса сторож смывает старую стрелку и малюет новую, – вот так и живешь по крашенному времени, а звон производит часовой, почему он так и зовется» (128)²⁶⁹. Намалеванное время – это время, расплавленное в пространстве.

Однако Цинциннату доступно и некое другое время – особое время, которому находится также пространственная метафора: оно «складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать,

²⁶⁸ О попытке преодоления власти времени у Набокова см.: *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма : (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков : Pro et contra. [Т. 1]. С. 643–666). Ср. также: «Одна из основных фобий Набокова – ужас времени» (*Сендерович С. Я., Шварц Е. М.* Поэтика и этология Владимира Набокова : (Предварительные тезисы) // Набоковский вестник. СПб., 2000. Вып. 5. С. 32). По мнению Д. Б. Джонсона, тюрьма Цинцинната – двойная: это не только крепость-тюрьма, но и темница языка; герой пытается пробиться к абсолютному соответствию между восприятием и объектом восприятия, иными словами – «прорваться сквозь барьеры языка и выразить невыразимое» (*Джонсон Д. Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова. С. 57, 67–68).

²⁶⁹ «Продажным крепостным курантам» Г. Барабтарло противопоставляет карандаш Цинцинната, который служит «более надежным хронометром», отмеряющим срок оставшейся ему жизни: когда карандаш сокращается до огрызка, вплотную приближается казнь. Другой отсчет времени в романе – девятнадцать глав, соответствующих девятнадцати дням, который Цинциннат проводит в крепости. См.: *Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь». С. 439–453.

чтобы соприкоснулись любые два узора на нем» (101). Мысли о времени вновь приводят Цинцинната к проблеме *другого*.

Само время обрекает нас в самих себе всегда содержать *другого*. Пытаясь про настоящее сказать: «Вот оно!», мы будем неминуемо указывать на прошлое, на настоящее того себя, который в этом прошлом остался и для которого оно действительно было настоящим. С временем связано последнее желание Цинцинната.

«Вот что, – произнес он внятно, – я прошу три минуты, – уйдите на это время или хотя бы замолчите, – да, три минуты антракта, – после чего, так и быть, доиграю с вами эту вздорную пьесу» (177). Эти три минуты нужны Цинциннату, чтобы в пределах наконец ограниченного конкретным сроком времени побыть в своем настоящем полновластным его хозяином, чтобы снять наконец двойное кодирование, устроив «антракт» в спектакле. М-сье Пьер, зачем-то выторговав полминуты, засекает время. Родриг начинает делать вид, будто убирает камеру: сперва выбивает решетку, затем сметает со стены своего любимца паука, который оказывается игрушечным, но декорации пьесы, из которой на три неполных минуты отлучился ее узник-герой, продолжают со всей откровенностью обнажившейся иллюзии разрушаться уже без его помощи. «С потолка посыпалось. Трещина извилисто прошла по стене». Сломался стол, под м-сье Пьером вот-вот готов обрушиться стул. «...пятьдесят восемь, пятьдесят девять, шестьдесят, – досчитал м-сье Пьер, – все» (178) (счет тоже уже искажен: полминуты не кончаются на шестидесятой секунде). Цинциннат, в своем личном пространстве обретая наконец свое личное настоящее время, опасен для этого мира – он начинает «расползаться» (187) точно так же, как разлагается рука, поднесенная к «дикому зеркалу», в котором восстанавливаются в своей ясности очертания нетки.

Цинцинната поспешно выводят из замка, сажают в карету, запряженную какой-то настолько прохудившейся клячей, что проглядывает механика ребер. Дорога спускается, «распутавшись окончательно с медленно

вращавшейся крепостью (уже стоявшей вовсе нехорошо, перспектива расстроилась, что-то болталось...)» (181). И вот уже во всем пейзаже проступает что-то механическое. «Через все небо подвигались толчками белые облака, – по-моему, они повторяются, по-моему, их только три типа, по-моему, все это сетчато и с подозрительной прозеленью...» (183) (Поразительно, что в этом описании предугадана модель современной компьютерной графики). Провезя палача и жертву сквозь явно осыпавшийся город, коляска выезжает на «Веселую площадь», в центре которой, «нет, именно не в самом центре, именно это и было отвратительно» (183), возвышается эшафот. Но что-то уже вовсе не так. Откровенно поддельной кажется теперь не только городская декорация, но и публика. За первыми рядами идут «ряды похуже в смысле отчетливости глаз и ртов, за ними – слои очень смутных и в своей смутности одинаковых лиц, а там – отдаленнейшие уже были вовсе дурно намалеваны на заднем фоне площади» (184–185).

Цинциннат поднимается на эшафот, «как-то неловко сложив на груди руки, точно складывал их так впервые». Оглядываясь кругом, он замечает: «что-то случилось с освещением, – с солнцем было неблагоприятно, и часть неба тряслась» (184).

Все протестующего («сам, сам»), его укладывают на плаху. М-сье Пьер старается устроить его поудобнее: «Руки, пожалуйста, убери... (давайте). Совсем свободно и считай вслух» (186). Палач снова предлагает герою открытую неопределенность счета, который будет в неизвестную ему секунду прерван ударом топора. Он предлагает ему то открытое бегущее время, которое на протяжении всего романа не позволяло Цинциннату высказаться, совпасть с самим собой.

В ответ на это Цинциннат, уже знающий другой способ, даже не спрашивает – утверждает: «До десяти» (186), сам становясь хозяином своего времени. М-сье Пьер, окончательно растерявшийся от такого самоуправства,

охаёт и начинает просвечивать, подобно всей остальной осыпающейся реальности.

«Громко и твердо Цинциннат стал считать: один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета – и с неиспытанной дотоле ясностью, сперва даже болезненной по внезапности своего наплыва», в это мгновение задает себе самый простой вопрос: «Зачем я тут? отчего так лежу?» – И, как бы отвечая себе, встает и, осмотревшись, среди разлетающихся ошметков уже безвозвратно проигравшей декорации, уходит со сцены, «направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (186–187).

Цинциннату, который сам становится своим *другим*, счет более не нужен, потому что не нужно больше измерять время пространством (вспомним гротескный образ тюремных часов), пространство и время теперь для него – внутренние категории, и нет более другого закона их отношений, кроме пульсирующей точки их пересечения в самом Цинциннате. Умевший сжиматься до точки в пространстве своей жизни, теперь, в мгновение смерти, он такой же точкой обретает себя и во времени, в точке «здесь и сейчас». Последнее движение Цинцинната направлено к существам, подобным ему, к тем другим *я*, с которыми он наконец может слиться, уйдя за пределы бутафорского внешнего мира, разрушаемого «винтовым вихрем» (187)²⁷⁰.

²⁷⁰ Финал романа оставлен Набоковым нарочито непроясненным, провоцирующим появление неоднозначных трактовок. По замечанию Г. Барабтарло (который считает, что «существа, поджидающие Цинцинната у выхода из книги», родственны «добрым духам», встречающим умерших, согласно доктрине Сведенборга), «из множества писавших о “Приглашении на казнь” никто, кажется, не упустил сказать хоть что-нибудь о финальной фразе книги» (*Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь». С. 451–452). Предлагая свою трактовку финала, мы понимаем, что она представляет собой лишь один из вариантов, и все же хотим подчеркнуть, что сама вариативность в данном случае предусмотрена автором. Подчеркнем также и то, что интерпретация, согласно которой Цинциннат «не только пережил смерть, но и очутился в прежде существующем трансцендентальном пространстве – близком ему и понятном», предполагает, как подчеркивает В. Е. Александров, дуалистический взгляд на мир (*Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С. 108).

§ 4. Мифотворческая стратегия Набокова

В интересующем нас аспекте роман Набокова коренным образом отличается от произведений Белого и Платонова. В «Приглашении на казнь» невозможно выделить такую единую определяющую мифотворческий принцип метафору, как метафора вселенского тела в «Чевенгуре» или взрыва в «Петербурге». Оба эти романа строились как многофигурные композиции, герои действовали в общем мире, общем космосе, который и становился предметом мифологизации. Роман Набокова построен вокруг единственного центрального лица, и, хотя Цинциннат вступает в различные взаимодействия с другими персонажами, главными остаются его отношения с самим собой. Проблему организации единого пространства бытия, проблему по своей природе онтологическую, Набоков переводит в область гносеологии. Мифотворческая стратегия романа направлена на иной, чем у Платонова, «предельный эксперимент» – она направлена на проблему познания, вокруг которой разворачивается смысловое и сюжетное движение текста.

Космологию (мифопорождающую метафору) мира, воплощенного в «Приглашении на казнь», можно было бы свести к его откровенно бутафорской природе, если бы не одно высказывание Цинцинната, в котором напрямую названа главная особенность романного космоса, определяющая его смысловую структуру. Цинциннат «обнаружил дырочку в жизни, – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным» (174). Профанное бутафорское пространство оказывается связано с другим миром подлинной реальности, которому внутренне и принадлежит герой, так остро и мучительно ощущающий эту связь. Цинциннат оказывается связующим звеном между двумя мирами, своего рода пуповиной, их соединяющей, той самой «дырочкой», через которую просачивается «воздух вечности»²⁷¹. Но его беда

²⁷¹ Ср. в «Даре»: «Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме, вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени

в том, что «в этой непоправимой дырочке завелась гниль» (174), и осуществить связь, носителем которой он, по-видимому, является, он не в силах.

Установление отношений между временем и вечностью, вечно сущим и непрестанно становящимся, которые у Белого и Платонова воплощались через создание космогонической картины, у Набокова становится внутренней проблемой личности и только изнутри личности может быть осуществлено.

Давно замечено, что в тексте «Приглашения на казнь» имеются евангельские проекции. Г. Шапиро соотносил судьбу Цинцинната со «сниженными, пародируемыми мотивами из жизни Христа»²⁷². «Казнь Цицинната – аллюзия на казнь Христа», – писала Н. Букс, трактуя «неблагополучие», происходящее с солнцем, и обрушение балаганных декораций как отсылки к солнечному затмению и землетрясению, которые сопровождают смерть Иисуса. Другими параллелями служат апостольская тема, поданная через мотив рыбной ловли, и ироничное предложение Цицинната вообразить его отца плотником²⁷³.

Все эти проекции, разумеется, не случайны. Христос явился в мир как личность, соединившая в себе божественную и человеческую природу, как личность, несущая земному миру, говоря словами Вяч. Иванова, кольцо обручения с миром небесным. Двупостасная природа Христа – залог возможности этой связи. Двупостасной природой наделен и герой Набокова: он может пребывать в одном мире с остальными героями, но может и снять с себя плоть этого мира, выскользнуть из него.

По мнению Н. Букс, евангельские аллюзии возникают в романе «как пародийная параллель евангельским амбициям Чернышевского» в романе

затворена; но воздух входит сквозь щели» (*Набоков В. В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 484*).

²⁷² Шапиро Г. Христианские мотивы, их иконография и символика в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» // *Russian Language Journal*. 1979. Vol. 33. № 116. С. 144–162.

²⁷³ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце : О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 125–127.

«Дар»²⁷⁴. Допустимо, однако, увидеть здесь и другую пародийную проекцию. В статье об основном мифе в романе «Бесы» Вячеслав Иванов писал о несостоявшемся союзе женственного начала, вырастающего «из общей Матери – живой Земли, Мировой Души», с началом мужественным, связанным с «иерархиями сил небесных». «Душа-Земля русская» ожидает решений «суженого жениха своего, героя Христова и богоносца»²⁷⁵. В отношениях Марьи Тимофеевны и Ставрогина Иванов видел символическое выражение томления «Души-Земли русской» по Жениху Небесному. Нечто очень близкое – но в травестирированном варианте – происходит и в «Приглашении на казнь». Набоков изображает потребность Легиона, «предводителем» которого выступает м-сье Пьер, заключить брачные узы с Цинциннатом.

Мотивируя необходимость тесных уз между жертвой и палачом, м-сье Пьер называет казнь таинством и уподобляет ее совершение заключению брачного союза. Торжественный обед перед казнью обставлен как свадебный пир, на котором Цинциннату предоставлена роль непорочной невесты, а палачу – заботливого жениха. Им кричат «Горько!», слуга предлагает Цинциннату «винца до венца» (161). На эшафоте палач продолжает играть ту же роль: «– Никакого волнения, никаких капризов, пожалуйста, – проговорил м-сье Пьер. – Прежде всего нам нужно снять рубашечку. <...> Превосходно! Теперь я попрошу тебя лечь» (185–186). Все названо своими словами и раньше, когда м-сье Пьер заявляет обвиненному в «непрозрачности» Цинциннату: «Для меня вы прозрачны, как – извините изысканность сравнения – как краснеющая невеста прозрачна для взгляда опытного жениха» (186). Цинциннат с отвращением отказывается от такого союза, навязывающего ему женскую – пассивную – роль²⁷⁶ и отстаивает свою

²⁷⁴ См.: Там же. С. 116–130.

²⁷⁵ *Иванов Вяч.* Экскурсы : Основной миф в романе «Бесы». С. 439, 440.

²⁷⁶ Ср.: «Обычай требовал, чтобы накануне казни пассивный ее участник и активный вместе являлись с коротким прощальным визитом ко всем главным чиновникам» (158).

мужскую активность («Сам», «Сам, сам» (186), – повторяет он, отказываясь от попечений палача).

Так или иначе, «брак» остается незаключенным, «подлежащее-символ» не получает «глагольного предиката» – и потому, что обе стороны претендуют на активную («предикативную») роль, и потому, что ни одна из них не видит в другой *другого*. Не спаянной «с чем-то другим, настоящему живым, значительным и огромным» остается и жизнь.

Легиону потребно поглотить инаковость Цинцинната, он же не признает ни в ком «подобного» себе. Однако, чтобы прикоснуться к точке подлинности – мира или себя самого, ему необходимо осуществить это совместно с *другим* сознанием, удостоверяющим эту подлинность (как позднее в «Аде» возлюбленная будет удостоверять подлинность мира, воссоздаваемого Ваном²⁷⁷). Но если про себя Цинциннат способен сказать: «Я есмь», то ни одному другому персонажу романа, даже собственной матери, он не может сказать: «Ты еси».

В некотором роде Цинциннат повторяет судьбу Ставрогина, какой ее видит Вячеслав Иванов. Брачные узы героя с Марфинькой так же несостоятельны, как и брак Ставрогина и Лебядкиной, только представляют собой изначальный по отношению к нему вариант (одна героиня остается девственной, другая изменяет мужу на каждом шагу). Символический союз с Легионом – всего лишь фарс. Цинциннат не в силах восстановить связь двух половинок мироздания, он совершает совсем иное, прямо противоположное – переход из одной половинки в другую. И по мере того, как он начинает ощущать готовность к этому переходу, мир вокруг него начинает разрушаться. Такой оказывается цена «спасения» Цинцинната.

Картина, изображенная Набоковым, глубоко трагична. Здесь на одном полюсе – личное *я*, на другом полюсе – мир, и спасение (в том или другом смысле) возможно только на одном из этих двух полюсов. Моя личная

²⁷⁷ Близкую функцию выполняет и в других текстах Набокова образ «идеальной читательницы» (см. о нем: *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины. С. 309–314).

готовность пожертвовать моим материальным в пользу сохранения духовной свободы, спасая меня, обрекает мир небытию. Катартическое завершение романа о Цинциннате одновременно является финалом эсхатологическим.

Несостоятельность героя, описанного с несомненным авторским сочувствием и лиризмом, определяет и травестийный характер повествования. Но нельзя забывать, что «Приглашение на казнь» писалось параллельно с «Даром»²⁷⁸, где герою дано решить непосильную для Цинцинната задачу²⁷⁹. «Бутафорский» роман Набокова – всего лишь миф-симулякр, дающий изнаночную версию того, что разворачивается в мире подлинного творчества.

²⁷⁸ См.: Бойд Б. Владимир Набоков : Русские годы. С. 476–477.

²⁷⁹ А. Ю. Арьев пишет о метафизической идентичности судеб Цинцинната и Федора Годунова-Чердынцева, хотя один из них погибает, а другой обретает дар (см.: Арьев А. Вести из вечности. С. 180).

Глава 5

«Пушкинский дом» Андрея Битова

Роман Андрея Битова «Пушкинский дом» (1964–1971) написан в период «застоя», в период того самого «развитого социализма», начало строительства которого было описано Платоновым. Это время «заморозков», пришедших на смену либеральным мечтам хрущевской «оттепели», едва ли не больше напоминает картонный бутафорский мир «Приглашения на казнь», чем та эпоха, в которую создавался набоковский роман.

В исследованиях, посвященных «Пушкинскому дому» Андрея Битова, явно преобладает интерес к разного рода интертекстуальным проблемам и постмодернистской поэтике²⁸⁰, что не отменяет внимания к вопросам социально-психологическим и идеологическим²⁸¹. Космологическую тему творчества Битова заслонила в глазах его интерпретаторов тема «экологическая», столь явственная в «Птицах», «Человеке в пейзаже» и в

²⁸⁰ См., например: Андрианова М. 1) «Бедный всадник» в окружении «медных людей : Рецепция творчества Пушкина и Достоевского в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 11 (113). С. 136–141; 2) Тема «Пира во время чумы» в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Болдинские чтения. Саранск, 2010. С. 124–129; Беневоленская Н. П. Роман Андрея Битова «Пушкинский дом». СПб., 2009. С. 9, 50–53; Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. СПб., 2002. С. 147–167; Курицын В. 1) Постмодернизм : Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 228; 2) Великие мифы и скромные деконструкции // Октябрь. 1996. № 8. С. 175–180; Липовецкий М. Разгром музея : Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом». С. 230–245; Сухих И. Н. Сочинение на школьную тему : (1964–1071, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова). С. 427–457; Baker H. D. Bitov reading Proust through the windows of «Pushkin House» // The Slavik and East European Journal. 1997. Vol. 41. № 4. P. 604–626; Mondri H. Literaturnost' as a Key to Andrey Bitov's Pushkin House // The Waking Sphinx : South African Essays on Russian Culture. Johannesburg, 1989. P. 3–19.

²⁸¹ См., например: Лавров В. Три романа Андрея Битова, или Воспоминания о современнике // Нева. 1997. № 5. С. 187–190. В социально-психологическом ракурсе рассматриваются иногда и проблемы поэтики, в частности выступающая на одно из центральных мест в прозе Битова проблема «автор–герой» (см., например: Роднянская И. Б. Движение литературы. М., 2006. Т. 1. С. 531–589).

«Ожидании обезьян»²⁸². Не случайно монографическое исследование Э. Чансес озаглавлено «Андрей Битов: Экология вдохновения». Однако автор книги в другой своей работе поясняет: «Экология, которую исследует Битов <...> – это одновременно экология нескольких сфер – природной, божественной, художественной – и внутренней экологии человека»²⁸³. Иными словами эти сферы вполне можно было бы обозначить как макрокосм и микрокосм.

По свидетельству Э. Чансес, «Битов читал романы Набокова “Дар” и “Приглашение на казнь” как раз в то время, когда работал над своим “Пушкинским домом”»²⁸⁴. Как будет показано ниже, некоторые экзистенциальные вопросы, стоящие перед Цинциннатом, поставлены и в «Пушкинском доме», но это не значит, что речь должна идти о прямом влиянии, хотя оно тоже не исключено. Гораздо более существенным представляется типологическое соотнесение космологических моделей, создаваемых в этих романах.

§ 1. Один на один с космосом

В «Пушкинском доме» перед лицом тех проблем, которые у Набокова решал герой, оказывается автор. Одна из них – проблема экзистенциального одиночества, но перед Битовым она стоит в весьма парадоксальном смысле. В позднем интервью он сказал: «Человек – Космос, он должен быть частицей всего. Вот тогда это маленькое ничтожное существо становится в какие-то

²⁸² Отталкиваясь от заглавия статьи «Экология слова» (Битов А. Г. Статьи из романа. М., 1986. С. 43–48), В. Шмид говорит об «экологии стиля» Битова (см.: Шмид В. Андрей Битов – мастер островидения // Шмид В. Проза как поэзия : Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 213–214). О Битове пишут даже как о создателе «экологического постмодернизма» (см.: Скоропанова К. С. Русская постмодернистская литература. М., 2001. С. 308).

²⁸³ Чансес Э. «Экология» человека : Птицы, границы, связи и паузы : К юбилею Андрея Битова / Пер. с англ. К. Бланк // Октябрь. 2007. № 4. С. 155.

²⁸⁴ См.: Чансес Э. Андрей Битов : Экология вдохновения. С. 214. Американская исследовательница Эллен Чансес в период работы над этой книгой, впервые изданной в США в 1991 г., тесно общалась с А. Г. Битовым.

секунды всем. Когда оно становится всем, то оно самодостаточное»²⁸⁵. Эта картина не предполагает *других*: «Есть только твой опыт, только твои собственные усилия и твои собственные постижения, они же достижения»²⁸⁶. Человек поставлен один на один с Космосом и призван опознать в нем себя (или его в себе).

Во всем своем творчестве Битов предстает как человек, который пытается как-то сориентироваться в мироздании, не имея никаких готовых ключей и подсказок или (что для него то же самое) имея их слишком много. Как библейскому Адаму, ему «нехорошо быть одному», но с этой главной своей задачей он обречен справляться сам. Экзистенциальное одиночество сознания, открытого миру – такова его исходная авторская позиция, и разделить это одиночество не дано никому.

Поясняя смысл заглавия своей посвященной Битову книги, Э. Чансес пишет: «Он изучает жизнь как динамическое, живое, дышащее, движущееся целое»²⁸⁷. Это космическое целое, всеобъемлющее и в каждую свою часть вмещенное, можно было бы с большей наглядностью, чем в «Пушкинском доме», проанализировать на материале других текстов Битова, где космологическая тема подана эксплицитно, как, например, в трилогии «Оглашенные». Можно было бы показать, как от замкнутого на себя героя («Улетающий Монахов») Битов движется к «человеку в пейзаже». Но в «Пушкинском доме» интересующая нас тема получает дополнительное и, как кажется, чрезвычайно важное измерение.

§ 2. Эксперимент над героем

Если учесть приведенное выше высказывание Битова: «Есть только твой опыт, только твои собственные усилия и твои собственные

²⁸⁵ Для чего время? Чтоб его тратить // Российская газета. 2017. № 7279 (113), 25 мая (Интервью М. Смирновой).

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Чансес Э. Андрей Битов : Экология вдохновения. С. 26.

постижения», – становится понятно, что когда автор начинает творить героев, у него есть единственная возможность – творить их из самого себя, пытаясь отделить от себя одну ипостась за другой и находя для них пространство бытия в том космосе, которым и ограничена, и предоставлена ему свобода авторского волеизъявления.

Уже из пролога читателю становится понятно, что предмет повествования – не судьба или личность героя и не его сюжет, но нечто другое. Сюжет героя известен нам уже с третьей страницы²⁸⁸ – герой умер. Но если герой мертв, значит, его кто-то убил. А если к тому же не сказано, кто его убил, значит, единственный, кто мог его убить, – автор. Герой становится жертвой авторской воли, роман – полем для некоего эксперимента, который ставит Битов. Но какова цель этого эксперимента, читателю еще только предстоит выяснить.

В жизни Льва Одоевцева из тех самых Одоевцевых, не случилось особых потрясений – она, в основном, протекала. Образно говоря, нить его жизни мерно струилась из чьих-то божественных рук, скользила меж пальцев²⁸⁹.

Так начинается первая часть романа под названием «Отцы и дети», в которой автор «выводит» героя из его семейной истории, как бы постепенно проявляя его собственные черты через преломление в его восприятии образов трех других главных действующих лиц этой части. Отец, от которого у него осталась лишь пара ярких воспоминаний. Дядя Митя – скорее сумма привычек, чем образ. И дед – развенчанный миф. Лева если и соприкасается с ними, то лишь слегка, как бы вскользь, и даже когда это происходит, в самой природе соприкосновения сказывается главная и пока единственная Левина черта, так точно замеченная его дедом: его неспособность видеть мир. По словам деда, у Левы «заранее есть представление о том, что ему должны сказать, и отношение к этому представлению». «Необъясненный мир» вызывает у него панику, которую он принимает «за душевное страдание».

²⁸⁸ Точно так же с самого начала известен нам и сюжет «Приглашения на казнь».

²⁸⁹ Битов А. Г. Пушкинский дом // Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. М., 2002. С. 215. Далее в этой главе ссылки на указанное издание приводятся в тексте.

Объяснить он еще ничего не в состоянии; и тогда единственный для него выход – «иметь объяснение происшедшему раньше, чем оно произошло, то есть видеть из мира лишь то, что подходит» его «преждевременному объяснению» (255–256)²⁹⁰. Он все время «ест завтрашнее, а переваривает вчерашнее» (256). Герой оказывается лишенным собственного настоящего, или, вернее, существующим где-то отдельно от собственной жизни. И автор вправе создать ему любую другую семью – в результате получится тот же Лева, столь же неспособный увидеть другого человека.

Пытаясь математически подвести итог системе отношений героев в этой части, Битов приходит к тому, что если другие герои равны самим себе, то Лева сам себе не равен:

ОТЕЦ – ОТЕЦ = ЛЕВА (отец минус отец равняется Лева).
ДЕД – ДЕД = ЛЕВА.
Мы переносим, по алгебраическому правилу, чтобы получился плюс:
ЛЕВА + ОТЕЦ = ОТЕЦ
ЛЕВА + ДЕД = ДЕД, но ведь и:
ОТЕЦ = ОТЕЦ (отец равен самому себе)
ДЕД = ДЕД
Чему же равен Лева?
И мы стоим у доски в эйнштейновской задумчивости...

(271)

Итак, герой не определен, и все, что мы знаем про него, это что он мертв, и значит, ему еще предстоит определиться, ибо смерть предполагает вполне определенную жизнь, но жизнь пока что протекает отдельно от Левы. Ему только предстоит вступить в нее или ей – в него. Герой должен обрести сюжет, сюжет – обрести героя.

Литература в попытке уподобиться жизни имитирует те или иные из ее аспектов, и отбором этих аспектов определяются различные литературные

²⁹⁰ С этой особенностью героя В. Курицын связывает его главный внутренний конфликт и проблематику романа в целом: «Роман посвящен тому, как молодой человек с представлениями о том, что существуют представления о мире, точные высказывания, некие истинные жесты, правильные поступки и музейные – то бишь проверенные веками и традициями – ценности, сталкивается с тем, что ни на что нельзя указать как на ценность, как на смысл-вещь, как на истинное представление, как, наконец, на состоявшийся и законченный текст» (*Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции*. С. 177).

стратегии. Попытавшись в первой части, под сенью тургеневского заглавия, определить героя через внешнее, через его семейное, социальное и историческое бытие, Битов затем, во второй части, названной в честь первого русского психологического романа «Герой нашего времени», рассказывает нам историю Левы такой, какой могла бы она казаться самому Леве будто бы изнутри.

Здесь, как и в первой части, внутренняя жизнь Левы предъясняется нам через истории отношений, но уже не семейных, а любовных. И здесь снова три персонажа: Фаина, которую он безответно любит, Альбина, нелюбимая и влюбленная в него, и Любаша – «любая». Однако и в любви Лева становится жертвой все того же несовпадения реальности с его заранее заготовленным представлением о ней. Он вновь неспособен различить *другого* сквозь свою мечту о нем, но теперь эта невозможность встречи оказывается источником мучений для него самого, а значит, предметом пусть еще смутной, но рефлексии. Рефлексия, однако, никогда не поспевает за чувством: чувство живет настоящим, рефлексия же питается прошлым. И в сцене последнего объяснения с Альбиной, внезапно начиная видеть ее сквозь свою нелюбовь, Лева сознает, что мог бы любить ее, но момент уже упущен, и остается только рефлексия. Если б не неумолимое течение времени, заставляющее вечно существовать в тени своего прошлого, если бы не встретил он раньше Фаину, в нее первую облачив свою способность к любви, то он мог бы быть счастлив с Альбиной, обрести наконец в ней, такой похожей на него, самого себя. Но время непреклонно, и покуда Лева только герой в своем сюжете, этому не осуществиться.

Сцена финального объяснения с Альбиной чем-то неуловимо напоминает «Онегина». Она любила его, он ее – нет, а теперь, когда он ее любит, она более не может быть с ним. Как и пушкинские герои, они не совпадают во времени. У них нет общего настоящего, как нет его – собственного – и у самого героя.

§ 3. Настоящее время и проблема самоидентичности

В самой сердцевине романа Битов вдруг заводит речь о некой таинственной категории:

...героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление — абстрактная категория (она же явление), такая категория... которая, как по цепной реакции, начавшись с кого-то, и может, давно, за пределами рассказа, пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает по одиночке <...> у этой категории, внутри моего сбивчивого романа, есть сюжет, а у героев <...> этого сюжета все более не оказывается <...> Но — что же это за категория?!

(338)

Прямого ответа на этот вопрос Битов не дает — читатель должен найти его сам. По-видимому, речь идет о категории настоящего времени. Обретение героем своего настоящего и становится целью, к которой направлен роман. Однако сам роман служит той же задаче обретения настоящего, поставленной перед собой автором²⁹¹ — и в этом явное отличие от «Приглашения на казнь», где автор не выходит на сцену.

Все творчество Битова можно представить себе как многократно возобновляемые попытки написать автобиографию. Но она никак не получается, потому что в какой-то момент создания текста на месте автора неотвратимо оказывается герой. Когда мы пишем нашу автобиографию, мы пишем ее в хронологическом порядке: детство — отрочество — юность — зрелость и т. д. Но если в детстве юность лежит в сфере будущего, то в тот момент, когда мы описываем детство, его будущее уже стало прошлым. Получается, что достоверно передать собственное прошлое невозможно: над нами довлеет груз нашей памяти, и от него нам никуда не убежать. Это-то как раз и есть главная проблема. Получается, что вообще нельзя ничего сказать про себя точно. В момент говорения тот я, о котором я говорю, уже

²⁹¹ По замечанию И. Н. Сухих, с точки зрения организации парадоксальных отношений автора и героя, «весь роман — последовательное и неуклонное сближение, как выразился бы Бахтин, рассказа о событии и события рассказывания» (Сухих И. Н. Сочинение на школьную тему : (1964–1971, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова). С. 454).

принадлежит прошлому. В «Пушкинском доме» эта мысль выражена через парадокс Ахиллеса и черепахи.

Проблема времени – едва ли не главная космологическая тема романа. Настоящее не поддается описанию, мы всегда находимся в нем, оно, собственно, и составляет всю нашу жизнь, однако мы не можем сказать о нем ничего, кроме того, что оно только что прошло. На пути из будущего в прошлое наша жизнь, или, вернее, все, чем мы можем ее определить, вечно на шаг отстает от самого себя и своего настоящего. Единственный способ догнать его – выйти за пределы векторного однонаправленного понимания времени, увидеть себя не точкой, несущейся по оси времени, но векторной суммой своего прошлого и будущего, своим настоящим, в которое и из которого устремлены и будущее, и прошлое. И обретение такого настоящего, которое есть динамическая сумма всей временной полноты жизни, есть не что иное, как включение в собственный сюжет.

Такого рода включение и должна осуществить третья часть романа.

И теперь, когда найдена та черта героя, которой суждено проявиться, или то ее отсутствие, которое определяет персонажа, когда уже ясна задача героя, и его смерть обретает свое место в сюжете, Битову остается лишь правильно выбрать стратегию осуществления своего замысла. Испробовав в первых двух частях подход социально-исторический и психологический, Битов теперь прибегает к тому, что можно условно назвать подходом диалогическим²⁹². Но это диалог совсем особого рода, не тот, который нам привычен по Бахтину.

Несовпадение Левиных представлений с настоящим жизни теперь выворачивается наизнанку: теперь речь идет о несовпадении представлений мира о Леве с самим Левой. Представления *других* о нем уязвляют его.

В одно и то же место уязвляет меня и Фаина, и дед, и Митишатьев, и время – в меня! Значит, есть я – существующая точка боли! Вот там я есть, куда попадает в меня все, а не я, где-то существующий, попадаю под

²⁹² И. Н. Сухих пишет, что в приложении к третьей части романа «закономерно появляется диалог – настоящее время» (Сухих И. Н. Сочинение на школьную тему : (1964–1071, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова). С. 454).

удары случайного и чуждого мира! Это и есть доказательство моего действительного существования – приложимость *всех* сил ко мне.²⁹³

(385)

И действительно, «силы» интересуются Левой. В третьей части герой подвергается искушению своим инфернальным alter ego – Митишатьевым²⁹⁴, который напоминает одновременно и карамазовского черта, и провокатора Липпанченко из «Петербург», и палача Пьера из «Приглашения на казнь». Не имеющий ни определенной внешности, ни возраста, неопределимый никакими собственными конкретными чертами, Митишатьев как будто и вовсе не имеет ни черт, ни границ. Одна только голая «сила» неопределенности. Он – бес искушения отсутствием сюжета, то есть тем самым, что составляет главную проблему для Левы. Обнаружение сходства с ним становится для Левы главным толчком к обретению самоидентичности. Не желающий определяться через Митишатьева, но не имеющий уже больше никого, кто мог бы его заменить, Лева, для того, чтобы отгородить от него свое бытие, вызывает Митишатьева на дуэль, «подразумевающую», как сказано у Битова, «невозможность нахождения каких-либо двух людей на одной земле» (394).

«Однозначен!» – твердит про себя Лева (Там же). И в этот момент он, правда, становится подлинно однозначен, ибо это первый поступок, в котором он берет власть над своей судьбой в собственные руки.

Про дуэль в романе сказано: «Дуэль – это отказ от отношений» (395). Но стратегию третьей части романа мы определили как стратегию диалогическую. Казалось бы, отказ от отношений как раз уничтожает всякую

²⁹³ Если сравнить это заявление битовского героя с сокровенной «точкой» Цинцинната, которая вопиет: «Я есмь», то окажется, что в отличие от Цинцинната, свое подлинное бытие полагающего спрятанным где-то глубоко внутри и нуждающимся в защите от ударов, причиняющих ему боль, Левушка именно через эти жестокие соприкосновения с уязвляющим его миром удостоверяется в действительности собственного существования.

²⁹⁴ О Митишатеве как двойнике Левы см.: Мораньяк Н. (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экспериментальные жанры // Автоинтерпретация : Сб. статей. СПб., 1998. С. 183. См. также: Карабчиевский Ю. Точка боли : О романе Андрея Битова «Пушкинский дом». С. 222.

возможность диалога. Но тут-то и обнаруживается чрезвычайно важный парадокс, предъявляемый Битовым.

Для того, чтобы разглядеть *другого*, нужно сперва определить самого себя, причем не через отношения с этим *другим*, а через обретение самоидентичности, так легко растворяющейся в *другом* (так мы снова сталкиваемся с проблемой «Аз есмь»). Выход из отношений оказывается путем к установлению отношений. А точнее, выход из профанных отношений становится путем к установлению отношений сакральных. В контексте романа это значит, что выход из отношений с персонажами становится для героя путем к установлению отношений с автором или, что то же самое, путем к включению в собственный сюжет, автором созданный²⁹⁵.

В итоге дуэли герой умирает. Однако такой конец, становясь залогом начала романа, пресуществляет смерть героя в целевую причину его жизни. Герой оказывается жертвой сюжета: сюжет его убьет. Но в полной мере осознав себя героем этого сюжета, приняв свою принадлежность ему, принеся себя ему в жертву и совпав с собственным настоящим, он воскреснет, становясь автором собственного сюжета, осуществляя наконец событие собственного бытия. Это и значит, что он становится собственной целевой причиной, полновластным хозяином здания собственного духа.

Но если вопрос самоидентификации героя решается в его отношениях с автором, то вопрос самоидентификации автора как человека, как героя решается им в отношениях с миром. Для автора роман является способом выяснения отношений с сокровенной природой собственного творчества. Это и есть цель эксперимента, поставленного Битовым. Он пытается привести героя к таким отношениям с автором и дарованным им сюжетом, к каким надеется прийти в своих отношениях со своим даром. Собственно говоря, это вопрошание человека о его месте в космосе.

²⁹⁵ Набоковский ход, описанный в исследовательской литературе. См.: *Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. С. 116–126.*

Доведя героя до того момента, когда он своим поступком наконец заслуживает право на собственное настоящее, Битов еще не готов остановиться. После того, как герой обретает себя в «точке, с которой все началось, точке, в которой все прервалось», в своем настоящем, из которого видит, как «мы на своем трамвайчике... качаемся в его глазах» (412), роман как бы «по инерции» продолжается. Проблема обретения настоящего, способ решения которой для героя романа найден, все еще стоит перед автором, равно как и перед всяким из нас. Там, где Набоков может завершить свое «Приглашение на казнь», Битов вынужден продолжить.

«Приложение», следующее после конца третьей, последней части романа, называется «Ахиллес и черепаха». Но автор и герой поменялись местами, и теперь уже автор стремится нагнать героя в его настоящем.

Теперь, когда Битов «понял двойственную природу окружившей <...> действительности: она монолитна и дырява», и «дыры – заделываются прочнее всего»²⁹⁶, он, подобно набоковскому Цинциннату, «попер на стену и беспрепятственно прошел насквозь» (413). Но, пусть и вооруженный таким знанием, он, как и Цинциннат, надеется еще на способность слова это знание выразить, на возможность в слове им до конца овладеть, написать «такой роман... как бы выразить?.. в котором не было бы прошлого – одно настоящее... как до рождения, как за гробом...» (Там же).

Однако залогом обретения настоящего для героя стала лишь его собственная смерть. «Поэтому настоящее время романа есть цепи финалов, линия, по которой отрывается прошлое от несуществующего будущего, трассирующая дискретность реальности, которой мы изрешечены насквозь». В реальности же нашей жизни «любая точка настоящего является концом прошлого, но и концом настоящего, потому что жить дальше нет никакой возможности, а мы живем» (Там же).

²⁹⁶ Вспомним «непоправимую дырочку», обнаруженную Цинциннатом в том месте, где жизнь «отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным», дырочку, в которой «завелась гниль».

В рекурсивном по своей природе пространстве битовского художественного текста, где единственным живым отношением является отношение «автор – герой», автор не несет перед героем «той же ответственности, как перед живым, из плоти и крови, человеком» (414) и волен того казнить. В нашей реальности, сотканной из фрактально динамической суммы отношений с другими такими же, как мы, живыми людьми, этот ход невозможен. И выход из всяких отношений с *другими*, их «убийство», приведет нас не к подлинному бытию в настоящем, но лишь к абсолютному небытию.

Неудовлетворенный таким положением дел, Битов за решением обращается к своему герою Леве. В здании Пушкинского дома они встречаются. Между ними происходит диалог (реплики, как в пьесе, отмечены: «АВТОР», «ГЕРОЙ»), в ходе которого автор просит Леву дать ему прочитать его, целиком в романе не приведенную, статью «Три пророка». Лева сперва ему отказывает, ссылаясь на то, что она так и не была опубликована. Но когда автор уже готов уйти из Пушкинского дома («вступать в короткие отношения с героем» в его «намерения не входило» (418)), он почти в дверях вновь наталкивается на Леву. Происходит еще один диалог, причем реплики уже не обозначены так, как это было в первом. На прощанье Лев дает ему три странички, некогда написанные его дедом.

И вот в последний раз автор встречает своего героя. Он видит его «выходящим из подъезда напротив». Тот остановился, «смотрит в небо. В небе видит голубую дырочку...» (419)²⁹⁷. Меж ними невозможен уже более никакой диалог. Автор уже «вменил» ему бытие и тем уже достаточно «причинил». Теперь «мы совпадаем с ним во времени – и не ведаем о нем больше НИ-ЧЕ-ГО» (419).

Из своего настоящего Лева больше не может ничего нам сказать о том, как же он сам это настоящее обрел. Однако из его прошлого, и не его даже

²⁹⁷ Ср. выше – упоминание «непоправимой дырочки» в «Приглашении на казнь».

словами, а словами его деда доходит до нас весточка, приподымающая краешек этой тайны.

Размышляя о своей судьбе и судьбах гибнущей культуры, причину неминуемой гибели Одоевцев-дед находит во всеобщем желании ВСЕ сказать. Но невозможность сказать всего – не только двигатель культуры, но и формообразующий принцип ее космоса. «Культура остается только в виде памятников, контурами которых служит разрушение» (Там же).

§ 4. Мифотворческая стратегия Битова

Во многом ориентируясь на приведенные только что слова из романа, В. Н. Курицын утверждает, что в «Пушкинском доме» происходит деконструкция мифа о великой русской литературе. «Поскольку сам роман эксплуатирует мотивы и темы школьной, в основном, <...> литературы <...>, то мы обозначим миф о русской литературе в самом тривиальном и зажеванном виде – как о литературе, замещающей социальную, духовную и философскую практику. <...> этот миф очень влиятелен, а особенно влиятелен именно в школе, то есть там, где во многом формируется вообще представление о культуре как системе». Это миф, который превратил литературу в «музейный» объект – «цельный, готовый, закрытый объект, обладающий достаточной неизменностью и статичностью, чтобы о нем можно было вынести четкое, строгое, ценностное суждение». Поэтому в романе Битова сюжетно важен разгром музея. В. Н. Курицын трактует «Пушкинский дом» как первое постмодернистское произведение о русской литературе и истории как «священном тексте». «Принципиальность этого мифа для отечественного сознания обеспечила множество деконструкций», и первым в их длинном ряду стоит именно роман Битова²⁹⁸.

Наблюдения исследователя во многом верны. Текст Битова безусловно сопротивляется тому, чтобы стать «цельным, готовым» объектом, отчасти

²⁹⁸ Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции. С. 175, 176, 180.

совпадая в этой своей установке с художественными задачами Набокова. Важнейшее место в «Даре» занимают истории не осуществленных произведений Годунова-Чердынцева, которые оказываются одновременно и написанными (вошедшими в плоть романа), и не написанными. В записях Цинцинната неизбывной (и не решенной) остается сама проблема создания текста, проблема письма как постоянно возобновляемой попытки прорыва к подлинному бытию. Точно так же весь текст «Пушкинского дома» задан как неоднократно возобновляемая попытка написать роман. Появляющееся в каждом разделе название одной из главок – «Версия и вариант» – могло бы служить подзаголовком всего романа и даже всего творчества Битова, который постоянно перекомпоновывает собственные тексты²⁹⁹, как будто отказываясь от самой идеи их единственной формы, в которой слово окончательно совпадает со своим предметом. На зачеркнутой версии и перечне вариантов не случайно обрывается текст Цинцинната (««...смерть”, – продолжая фразу, написал он <...>, – но сразу вычеркнул это слово; следовало – иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука – как-нибудь так...»³⁰⁰). Это текст, которому в принципе не дано стать ни законченным, ни окончательным. Но это текст героя, помещенный в раму блестяще отточенной в своей завершенности формы романа. В «Пушкинском доме» тоже есть текст в тексте, но незавершаемый битовский романский текст по сравнению с письмом Цинцинната словно бы раскавычен, лишен рамы³⁰¹.

²⁹⁹ См., например: *Смирнова М. В.* Текст-трансформер Андрея Битова, или «кубик-рубик» одного сюжета // *Русская литература*. 2011. № 1. С. 224–237.

³⁰⁰ *Набоков В.* Приглашение на казнь. С. 175.

³⁰¹ О. Ю. Сконечная, описывая «художественную космогонию» Набокова, подчеркивает принципиальное отличие его авторской позиции от позиции Андрея Белого: «Если символистский роман, ломающий границы вымысла, вовлекает своего создателя в гибельную игру героя, делая его преследуемым собственным творением и как бы одержимым своим стилем, то в универсуме Набокова создатель остается неприкосновенным. Опыт творчества как процесс, с его кошмарами, тупиками и озарениями, переживает только герой. Автор же пребывает в некой законченной, уже созданной идеальной сфере» (*Сконечная О. Ю.* Русский параноидальный роман. С. 200–201). Битов делает следующий шаг, сближаясь с Белым, но не повторяя его.

Находя подтверждение выводам Курицына, позволим себе высказать и нечто противоположное им: усилиям «деконструкции» мифа в «Пушкинском доме» сопутствуют не менее напряженные усилия мифотворчества. Битов отвергает выработанный школьной системой «неизменный и статичный» миф о русской культуре лишь ради того, чтобы пробиться к мифу как «динамическому, живому, дышащему, движущемуся целому». Для автора «Пушкинского дома» космос культуры вложен в макрокосм, и только утрачивая связи с ним, получает симулятивную природу³⁰². Битов занят поиском именно таких связей, обеспечивающих полнокровное существование, и ему важна не декларация, призывающая к их установлению, а их труднейшая, почти невозможная реализация средствами писательского слова.

Признанный после создания «Пушкинского дома» зачинателем русского постмодернизма, Битов любил полушутя говорить, что первым русским постмодернистским романом был «Евгений Онегин». В этой шутке обнаружится изрядная доля истины, если вслед за Ю. Н. Чумаковым увидеть сюжет «Онегина» в том, что некий автор пишет некий текст о вымышленных героях на глазах читателя³⁰³. Такое определение, вполне применимое и к сюжету «Пушкинского дома», концентрирует наше внимание на творческом акте как совершаемом в настоящем времени – условии, тесно связанном с принципиальной незавершаемостью письма.

«Нереальность – условие жизни», и «на уровне реальности жив только Бог». Но для человеческого мышления, в котором все «делится, множится, сокращается, кратное – аннигилируется», «существование на честности подлинных причин непосильно». И жизнь человека «существует лишь по заблуждению». А потому во всяком человеческом творчестве лишь «уровень

³⁰² См. об этом: *Липовецкий М.* Разгром музея : «Пушкинский дом» Андрея Битова. С. 230–245.

³⁰³ *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 178. Ср. замечание И. Н. Сухих: «“Пушкинский дом” – это роман и метароман, отчет о сочинении романа, диссертация о нем» (*Сухих И. Н.* Сочинение на школьную тему : (1964–1071, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова). С. 453).

судит об уровне» (420), и воспевая и усложняя принцип фрактальной симметрии взаимовложенных творения и творца, не дает свести их к пульсирующей точке. На обретение такой «настоящей» точки, точки настоящего и направлены мифотворческие усилия Битова.

Одно из обозначений такой точки в «Пушкинском доме» – «Середина контраста». Так названа статья Левы о «Медном всаднике», но и автору дорого это словосочетание, стилистически весьма шероховатое. Контраст (то есть резко выраженная противоположность) середины, строго говоря, не имеет. Шероховатость останавливает на себе внимание, требует какого-то уточнения несколько сдвинутого значения. И в романе есть фраза, из которой читатель получает совершенно логичное разъяснение заложенного в эти слова смысла. Речь идет об эпизоде, в котором Битов рисует своего героя «на знаменитом мосту»³⁰⁴:

Лева на мосту один, на самой его горбушке, на полпути, в середине контраста «земля – небо», «герой – автор», «левый – правый берега»...
(404)

В этой фразе все (или почти все) подано вполне рационально: горбушка моста, середина между двумя берегами... Труднее определить, где находится середина между небом и землей, еще труднее – что такое середина между героем и автором. Тем не менее фраза организована, по крайней мере, на первый взгляд, по дискурсивным законам. Однако в другом месте, где, собственно, говорится о Левиной статье, слова о середине контраста сопровождаются целым залпом метафор, каждая из которых призвана пояснить их смысл уже совсем иным способом:

А как это он здорово написал – о середине контраста, о мертвой зоне, о немоте, которая есть эпицентр смерча, тайфуна, где спокойно, откуда видит неуязвимый гений! Про главное, гениальное, немое, опущенное, центральное, про ось поэмы!.. Здорово! <...> вот он! свод, купол! сейчас, сейчас... понимаю... <...> Это и был его суперзамысел. «Я Пушкина» – не больше и не меньше.
(359)

³⁰⁴ Из контекста ясно, что это Большеохтинский мост, первоначально получивший название мост Императора Петра Великого, явно значимое для автора, в том же абзаце упомянувшего не только название Левиной статьи, но и «петровское варево» (404).

Главное усилие автора «Пушкинского дома» – стремление к эпицентру тайфуна, «оку бури», к той «середине контраста», где все условное становится лишь средством прорыва к настоящему общемировых сил. Но если в романе эта точка служит предметом поисков героя и автора, то автор «Евгения Онегина» и «Медного всадника» всегда, по убеждению Битова, находился в этой искомой точке (она и есть «Я Пушкина»), из нее ведя стихотворное повествование. Каждое его слово соотнесено с целым его жизненного сюжета, несомненная принадлежность собственному настоящему – его неотъемлемая черта. И именно потому Пушкин – эталон русской судьбы, что в каждой точке своего сюжета он сам всегда собственная «целевая причина». Благодаря Пушкину Битов твердо знает, что возможно такое Слово, которое «точно произнесено и может пережить собственную немоту вплоть до возрождения феникса-смысла» (194).

Но романное слово Битова никак не является «точным». Оно прежде всего метафорично, и если «Улетающего Монахова» Битов определил как «роман-пунктир», то «Пушкинский дом» может быть назван романом-метафорой. Автор признается, что все его герои не просто условны, но все они вместе взятые и каждый поодиночке – лишь средство выражения чего-то гораздо более значимого – той самой «категории», о которой говорилось выше:

...ни один из них не герой и даже все они вместе – тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление – абстрактная категория (она же явление), такая категория... которая <...> их между собой перепутывает <...> они и сами перестают знать о себе, кто они на самом деле, да и автор не различает их, чем дальше, тем больше, а видит их уже как некие сгустки, различной концентрации и стадии, все той же категории, которая и есть герой...

(338)

В другом месте романа читаем: «Все сдвинуто и существует рядом, по иному поводу, чем названо» (420). Напомним данное Кассирером определение метафоры как «сознательной замены обозначения содержания

представления посредством наименования другого содержания, какой-либо чертой сходного с первым»³⁰⁵. Напомним и то, что, по Кассиреру, метафора является тем механизмом, который вступает в действие в момент встречи с реальностью в ее мифологическом переживании. Для Битова, по его признанию в цитированном уже интервью, таким моментом становятся «секунды», когда человеку дается переживание его тождества с Космосом. Обратим внимание на краткость этих секунд, этого мгновения «самодостаточности», совпадения со своим личным я в его настоящем времени. Оно-то (самый момент совпадения) и является той «категорией», которая оказывается подлинным героем романа.

Существенно, однако, что назвать ее тем или иным определенным по своему значению словом можно только за пределами романа, перейдя на язык логически-дискурсивных понятий. В рамках повествования Битова, построенного на понятиях языково-мифических, «категория» не может быть названа – возможно лишь постоянное метафорическое приближение к ней. Тип языка выбран автором не по произволу, не по художественной прихоти. Логически-дискурсивные понятия способны описать лишь нечто внеположное нашему внутреннему я, перед Битовым же стоит задача совмещения своего я с текстом, задача попадания в середину контраста, в эпицентр бури. В романе есть еще один образ, тоже, конечно, метафорически передающий это устремление автора и его текста, – образ взрыва. Он возникает там, где автор признается, что хотел бы преодолеть слитность своих героев друг с другом и с самим собой (*«Они же, как ком, у меня – авторская кома... едины в своих лицах»*), дать хотя бы одному из них такую самостоятельную жизнь (или такую смерть), в которой он сможет *«хоть вкрапленником войти в сюжет категории»*, *«и начнется сюжет не категории, а хотя бы одного сгустка»* (338):

Ибо для чего и вся возня, для чего все отодвигающийся сюжет, если не для того, чтобы взорвать все это накопленное изнутри, и тем хотя бы пролить на все яркий, пусть миглом исчезающий свет: свет взрыва! Я все

³⁰⁵ Кассирер Э. Язык и миф. К проблеме именования богов. С. 376.

больше чувствую по своему герою, который все больше превращается в коллективного героя, что даже, если и удастся написать самый сюжет, то будет это мнимым взрывом. <...> Но и тогда у меня еще останется надежда на свет: если взрыв даст трещину хотя бы в одном из героев, снова, как при рождении, отмежевав хотя бы одного и тем расколов неприятную их слитность.

(Там же)

С метафорой взрыва мы уже встречались в романе, где она была сквозной и центральной, – в «Петербурге» Андрея Белого. И это дает нам повод подчеркнуть разность интенций, заложенных в текстах двух авторов. У Белого взрыв сметает любые границы, включая границы материи и сознания, реализует закон всепроницаемости, превращает каждый момент повествования в экстенсивно расширяющуюся «силовую излучающую точку»³⁰⁶. У Битова взрыв призван к прямо противоположному: к тому, чтобы провести границы, «размежевать», «расколоть» «неприятную слитность». Появляется у него и «точка» взрыва – но не как излучающая и расширяющаяся, а наоборот, концентрирующая в себе пространство и время: «мигом исчезающий» «свет взрыва» описан в «Пушкинском доме» как «светящаяся точка», «точка света», подобная «недосягаемой» «далекой звездочке», которая все-таки доступна «невооруженному глазу» (338).

У Битова, как и у Белого, возникает «точка», названная в работе Кассирера «фокусом языкового и мифического восприятия», когда «созерцание не расширяется, а сжимается, <...> в известной степени стягивается в одну точку»³⁰⁷. Но если у Белого точка взрыва беспрепятственно расширяется до масштабов романного космоса, то Битов бьется над тем, чтобы сфокусировать в этой точке повествование, неудержимо разрастающееся за пределы собственного финала в попытках выразить эту самую точку настоящего времени («настоящее – само есть точка, точка в математическом смысле» – 413), совпадения я и Космоса.

Задача создать такой роман, «в котором не было бы прошлого – одно настоящее» (Там же), оказывается и нерешаемой, и решенной, как

³⁰⁶ *Белый Андрей*. Петербург. С. 50.

³⁰⁷ *Кассирер Э.* Язык и миф. К проблеме именования богов. С. 379, 378.

невозможно, но и возможно разрешить парадокс об Ахиллесе и черепахе. Когда роман кажется дописанным (как вскоре выяснится, он по-прежнему не дописан), а расстояние между прошлым автора и процессом письма преодоленным³⁰⁸, Ахиллес наступает на черепаху и раздается «хруст в настоящем» (418) – смертный хруст. Битов постоянно подчеркивает, что в настоящем времени «каждый следующий шаг является исчезновением предыдущего и каждый, в этом смысле, является финалом всего пути» (413). Обретение настоящего, которое для Битова равнозначно обретению собственного сюжета, не случайно сопряжено в его рассуждениях со смертью, с гибелью – закомуфлированно, опять-таки метафорически он соотносит такое событие с трагическим катарсисом:

И вот, если кто-нибудь обретет этот сюжет, скорее всего погибая, и все окрасится трагедией: человек обретает сюжет, сюжет обретает человека... – хоть одна цепь окажется законченной, и в конце ее покажется светящаяся точка, как выход из лабиринта в божий мир...
(338)

Мгновение настоящего, когда «человек обретает сюжет, сюжет обретает человека» – это те самые «секунды», когда человек и космос соединяются.

Роман «Пушкинский дом» заканчивается тем же, с чего начался, кольцо времени замыкается. Будущее и прошлое сталкиваются на пути друг к другу – и в точке этого столкновения их векторы, взаимообнуляясь, обращают бесконечный круговорот памяти в вечно пребывающее настоящее. Из этой точки, заявляя свои права на собственный текст, автор тем самым одновременно овладевает сюжетом собственной жизни. Окружность являет себя как собственный центр. Именно такой принцип взаимодействия Битов и называет «серединой контраста».

³⁰⁸ «...тяготясь случайностью и беспринципностью, воровал автор у собственной жизни каждую последующую главу и писал ее исключительно за счет тех событий, что успевали произойти за время написания предыдущей. Расстояние сокращалось, и короткость собственных движений становилась юмористической» (418).

Но даже когда Битову удастся обрести «середину контраста», найденную для себя дорогу в настоящее вечности, он указать ее для *другого*, живущего в собственном отдельном времени, не может. И его уста остаются так же запечатаны тайной. «Объясняться не надо – не с кем» (420). Автор одинок в своем космосе, его попытки обрести в герое самостоятельного *другого* остаются тщетными. Прообраз погони Ахиллеса за черепахой (автора за героем) С. Г. Бочаров находит в раннем писательском дневнике Битова («Записки из-за угла», 1963): «Тут вот и Ахиллес с черепахой, но где происходит погоня? Она происходит в словно бы сдвоенном (одновременно, понятно, раздвоенном) внутреннем авторском мире, включающем и героев <...>. “Я сам себе в затылок дышу и сам себе на пятки наступаю, сам за собой гонюсь и сам от себя то отстаю, то нагоняю”. <...> И разве это не Ахиллес и черепаха внутри самого писателя Битова?»³⁰⁹.

³⁰⁹ Бочаров С. Г. Ахиллес и черепаха : Автор и герой в литературном мире Андрея Битова. С. 251.

Глава 6

I

Вадим Назаров. «Круги на воде»

Постсоветская эпоха убрала с исторических подмостков прежнюю бутафорию, но уже к 2001 году, когда был издан роман Назарова, не оставалось сомнений в том, что реквизит просто меняется. Тем не менее литература оказалась выпущена на свободу, писатели не чувствовали стеснительных пут, а публика познакомилась со всем тем, что лежало под спудом. Может быть, именно ощущение свободы, позволяющей трактовать мир так, как угодно автору, возвратило в литературный тематический репертуар космологическую тему в ее явственном предьявлении. Открывались две возможности: «сочинять» мир, не прикрываясь жанром фантастики, или воплощать его в соответствии с собственным – конвенциональным или не конвенциональным – видением.

Единственный роман Вадима Назарова «Круги на воде», неправомерно, на наш взгляд, причисляемый к искусству постмодернизма³¹⁰, – яркий пример текста, который со всей откровенностью разворачивается в космологическом измерении.

Роман не привлек к себе особенно пристального внимания критики, но немногие высказанные о нем мнения разноречивы. Слитность физики с метафизикой, небесные сферы, в которые вписано петербургское пространство, «потусторонность», присутствующая в романе на правах достоверной реальности, оценивались как с восхищением³¹¹, так и с

³¹⁰ См.: *Секацкий А.* Первопроходец небесной географии // Назаров В. Круги на воде. СПб., 2001. С. 263–264.

³¹¹ См.: Там же. С. 259–269.

раздражением³¹² (и то, и другое определялось, по-видимому, личным опытом критиков). Акцентировалась стоящая в романе проблема соотношения визии и иллюзии, а также попытка автора совместить ориентиры средневековой культуры с видением мира в перспективе Нового времени³¹³.

§ 1. Макрокосм и микрокосм

Сюжет романа – акт религиозного самосознания, осуществляющегося как наррация. Природа и структура этой наррации обусловлена сопряжением микрокосма и макрокосма. Макрокосм служит тем целым, с которым соотносит себя субъективное авторское я (часть целого) в попытках собственного истолкования.

Я так мал, мама. А знаешь ли ты, насколько велик мир?

Что с того, что ты дома, в своей комнате? Мама, только вообрази себе:

Под тобою шесть тысяч километров глины, гальки, песка, базальта, слой за слоем, а потом мантия, расплавленная магма ядра, а дальше – еще шесть тысяч, в обратном порядке.

И это еще не все. Над головой у тебя – не потолок и даже не небеса. Бесконечная пустота космоса.³¹⁴

Макрокосм у Назарова – это мир, взятый в его подлинном и завершенном целом, в которое входит и первотворение, и конец света. Завершенный характер такого целого определяет то, что в нем все содержится одновременно. Мир творится здесь и сейчас, и оставаясь погруженными во время историческое, персонажи романа одновременно пребывают в мифологическом времени творения.

³¹² См. рецензию Н. Л. Елисеева: Новая русская книга. 2001. № 1. С. 13–15. Впрочем, эта высказанная в ерническом тоне негативная оценка книги поддержки других критиков не встретила.

³¹³ См.: *Виролайнен М. Н.* Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней, или Вперед, к Средневековью! // Текст и традиция : Альманах. СПб., 2013. [Вып.] 1. С. 98–102. Изображение «потустороннего зрения» дало повод О. Славниковой провести параллель между «Кругами на воде» и набоковским рассказом «Катастрофа» (см.: *Славникова О.* Экспансия : Опыт обозрения актуальной книжной серии // Новый мир. 2001. № 6. С. 185).

³¹⁴ *Назаров В.* Круги на воде. СПб., 2001. С. 41–42. Далее в первом разделе этой главы ссылки на указанное издание приводятся в тексте.

§ 2. Время и пространство

В назаровской картине мира время имеет несколько ипостасей. В ней присутствуют:

- время людское, бесконечно движущееся вперед и исключаящее возвращение вспять;
- время творения, которое не имеет вектора, в котором начало и конец смыкаются в круг.

Закольцованность времени творения – залог движения человеческого времени, представления о том, что существуют начало и конец:

...Господь застыл в благословляющем жесте, и мир поместился между его ладоней, как буква «о» в слове «Бог», но однажды руки опустятся, и случится Большой Хлопок.

Конец Света является частью Замысла, и обратный отсчет начался в первые минуты Творения, когда произошел Конец Тьмы.

(25–26)

Центральной сюжетной линией романа является мистическое путешествие героя в сопровождении ангела Руахила через ад в рай. Полное событий и приключений, оно занимает шесть дней. Но перед этим путешествием герой проживает свою предысторию – он вспоминает себя как зверя, затем вспоминает свою родовую историю. Через воспоминание такого рода сюжетное время бесконечно расширяется, восходя к историям первых людей – Адама, Каина, Ноя. Это историческое время макрокосма, но оно проживается героем как его личное время, оно течет в микрокосме. Предыстория героя – его генезис, его наследие, но оно существует в нем самом как настоящее³¹⁵.

Время, каким его видит Назаров, движется в обоих направлениях, прошлое и будущее зависят друг от друга в равной мере. Человеку кажется, что он движется из прошлого в будущее, и поэтому будущее он мыслит

³¹⁵ «Назаров обходится с библейским материалом как с материалом семейным» (Славникова О. Экспансия : Опыт обозрения актуальной книжной серии. С. 184).

либо как открытое, либо как движущееся вперед вместе с ним, либо как ждущее его впереди. Однако время божественное, как оно описано в романе, устроено иначе – в нем прошлое и будущее устремлены навстречу друг другу. Четыре апокалиптических всадника скачут у Назарова «из будущего в прошлое <...>, собирая на пыльной дороге собственные следы» (25).

«Большой хлопок», сомкнувшиеся Божьи ладони, в сущности, и есть точка встречи прошлого и будущего, совпадения начала и конца, альфы и омеги. И это произойдет не в некий отдаленный момент будущего, это происходит всегда, ведь и настоящее пребывает всегда.

Таким же двунаправленным является движение в герменевтическом круге. Иногда говорят, что ущербность принципа герменевтического круга – в том, что движение по нему уводит в дурную бесконечность. Но этой дурной бесконечности противостоит то, что текст существует не иначе как в настоящем. Бытие текста актуализируется только в момент прочтения, в момент настоящего. Назаров акцентирует это обстоятельство в финале романа:

Господь спит, и в Его сновидении переплетаются две истории:
Священная и Мировая. Одежды Его, гладкие как бумага, что ты держишь
в руках, наполнены ветром, слезы стекают с ланит и каплют в бездну.

(254)

Но коль скоро настоящее мы понимаем как точку встречи прошлого и будущего, как результирующую встречного движения, дурная бесконечность исключается, ибо она однонаправленна. Герменевтический круг строится не как череда сменяющих друг друга движений из части к целому и из целого к части, но как длящаяся в настоящем устремленность навстречу друг другу, а еще точнее – как их встреча, в которой настоящее совершается. Поразительно, как легко и беспрепятственно в романе Назарова совершается то, на что Битовым тратились неимоверные усилия.

В «Кругах на воде» внешний мир и внутренний устремлены друг другу навстречу так же, как устремлены друг к другу будущее и прошлое. Вложенность внешнего мира во внутренний обусловлена концепцией

человеческого я: «Я – это все, что *вмещается* в зрение и слух» (41; курсив мой. – Г. Б.). Но и материальные предметы проницаемы для той духовной и словесной энергии, которая их творит – и с ними же взаимодействует:

Я потрогал камень рукой. Он был настоящий.

– Не думай об этом, – сказал Руахил, – иди, и все.

Я разделся и вошел в тело камня.

Это возможно, если осознать свою бестелесность, и тогда давить просто некого.

(174)

Пространство, в котором происходит мистическое путешествие героя, также обладает свойством проницаемости. Этим обусловлена предложенная Назаровым метафизика Петербурга. В Питере есть вход в ад; на ярусах Исаакия происходит поместный ангельский собор, и вообще Петербург – это «город-горизонт, подвешенный к провисшим от сырости небесам за купола колоколен» (80). Но проницаемость эта принципиально отличается от той, которой наделен Петербург Андрея Белого. Петербург Назарова оказывается чем-то вроде средостения между сообщающимися сосудами: горним миром и преисподней. Способностью «сообщаться» с этими двумя мирами обладают и главные герои: путешествующий по ним повествователь и его сестра Марина, живущая в обоих мирах. Проницаемы друг для друга и внутренние миры героев: он видит сестру и ее сон, в котором она видит его.

§ 3. Символ-глагол

Представление о вечном, всегда пребывающем настоящем может показаться статичным, подобным тому, каким оно дано в «Чевенгуре». Между тем у Назарова такое настоящее чрезвычайно динамично, как все, возникающее в результате длящегося взаимодействия. О небесном, ангельском языке, творящем божественное настоящее, в «Кругах на воде» сказано:

На небесах не называют предметы, там описывают их сложные движения и взаимодействия. Руахил знал триста глаголов,

характеризующих ветер. Вообще-то, и сам ветер не являлся для него существительным.

(26)

Существительные называют ставшее, определенное, уже существующее как застывший сгусток бытия. Само слово в «Кругах на воде» постоянно предстает как такой материализованный сгусток³¹⁶:

Он был бледен, стоял, прижавшись спиной к стене у входа в метро. Одна рука его была сжата в кулак, другая – расслаблена. Вокруг правого уха, словно пчелы, кружились огнистые слова и по одному, как в улей, залетали в ухо.

Слова его то обгоняли друг друга, то трескались и тонули на вдохе.

Голос его качался как маятник.

Молитвы не поднимались к небу, а путались, как травинки в каштановых волосах.

(113)

Однако для мира, всегда становящегося, действительны именно движения и взаимодействия – и материализуясь, слова наделяются сильнейшим зарядом динамики: они летают и кружатся, обгоняют друг друга и тонут в воздухе, раскачиваются и путаются в волосах.

Язык ангелов (и шире – жизнь слова) Назаров описывает словно по Хайдеггеру (который, по признанию самого автора, в круг его источников не входил). Для автора «Кругов на воде» мир сущего, лишенный становления, может служить предметом рационального знания, но не подлинного познания. Предмет последнего – мир бытия, модус существования которого – не неподвижное настоящее, а настоящее живое и актуальное, разворачивающееся здесь-и-сейчас. И оно становится вместе с языком и через язык. Собственно, эти свойства присущи в романе Назарова языку ангелов:

Поиски точного слова – не праздное занятие для Ангелов. Их слова материальны, и поговорка «сказано-сделано» – вульгарный перевод с Ангельского.

(26–27)

³¹⁶ Об этой особенности романа см.: *Виролайнен М. Н.* Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней, или Вперед, к Средневековью! С. 92–97.

Язык ангелов перформативен, он творит мир – и теми же свойством обладает и авторская наррация. Творимый ею мир – это весь мир от альфы до омеги в их взаимоустремленности, и он же – мир авторской субъективности, микрокосм души. Слова становятся частью мира, который «вмещается в зрение и слух» (а также и в обоняние, осязание, вкус³¹⁷), символизируют спаянность макрокосма и микрокосма, и эта символизация немедленно получает заряд глагольной энергии. «Ветер», который «не является существительным», а входит в разряд известных ангелу глаголов, и есть не что иное как ивановский «глагол символа, или символ-глагол». Напомним тот уже приводившийся в первой главе фрагмент определения Ивановым сущности мифотворчества, который идеально подходит к сюжету и поэтике Назарова: «Истинный реалистический символизм, основанный на интуиции высших реальностей, обретает этот принцип жизни и движения (глагол символа, или символ-глагол) в самой интуиции, как постижение динамического начала умопостигаемой сущности, как созерцание ее актуальной формы, или, что то же, как созерцание ее мировой действительности и ее мирового действия»³¹⁸.

§ 4. Мифотворческая стратегия Вадима Назарова

Сюжет «Кругов на воде» построен на взаимопереплетении и взаимоперетекании четырех центральных Историй. Первая – история людей (самого героя, Марины, их предков). Вторая – история зверей, за них в романе представляют волки (через историю волков рассказаны в

³¹⁷ «Зрение мое притупилось, как у всех южан, зато обоняние наполнилось терпкими запахами, в которых я прочел имена чертополоха, дерезы и еще пяти-шести трав» (178). «Ангел выковывал слова и перетирал их в муку, которая, смешиваясь с речной водой, запекалась в горячих ушах дочери, будто пресная лепешка» (202). «Ангел поймал слово в воздухе и съел его. Слово было на вкус как щавель» (27). «Вернувшись, я понял, что касаюсь губами слова лукавого в *Отче наш*» (219). «Теофил сказал про себя слово, затем вытянул его изо рта. Слово было острое, как опасная бритва. Ангел бросил его в воду» (156).

³¹⁸ Иванов Вяч. Экскурсы : Основной миф в романе «Бесы». С. 437–438.

романе такие ключевые библейские сюжеты как грехопадение или всемирный потоп). Третья – история ангелов (она включает и рассказ об ангелидах, ведущих свой род от соединения ангела с женщиной). Наконец, четвертая – история Бога (Господь Саваоф – последний персонаж, появляющийся в финале).

Три первые истории – истории родовые: они углубляются в родовое прошлое; четвертая связана с порождением мира, и она же – с его концом:

Господь Саваоф, пребывающий вне Времени и Пространства, согревает своими крыльями Землю, погружившуюся в темноту после Первого Дня. Темнота эта плодотворна и подобна материнскому чреву, тени завтрашних Творений уже пребывают в ней.

(254)

Своих предков герой находит и в мире зверей, и в мире ангелов (ангелид). Все эти миры, таким образом, вложены один в другой, они собираются в родовой истории героя, а его прохождение через них, точнее, рассказ об этом прохождении образует сюжетную составляющую мифа.

Если по А. Ф. Лосеву, «Миф есть в словах данная *чудесная* личностная история», или, если преобразовать, «Миф есть *развернутое магическое имя*»³¹⁹, то «слова» романа написаны затем, чтобы это имя обрести. Чтобы остаться в живых, герою необходимо не только испытать из четырех небесных рек, но и найти себя, свое прошлое в пространстве божественной истории.

Мифологическое время в некотором роде не знает события, потому что мифологическое событие совершается «всегда», оно не имеет фона, на котором могло бы быть выделено. Как герою необходимо соотнести себя со сферой божественного, чтобы жить, так мифу нужно вобрать в себя вечность, чтобы существовать. Всякое проживание «сейчас» как «всегда» содержит потенциал мифа. Но для того чтобы он осуществился, «всегда» должно быть одновременно понято как вечное «сейчас».

В романе есть эпизод, по признанию самого автора чисто автобиографический. Он дан почти в самом начале первой главы:

³¹⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 578, 579.

Как-то поздней осенью я провалился под лед. Все случилось внезапно. Только что сделал широкий шаг, переступая через корягу, и вдруг под ногами ничего не стало, а глаза наполнила мутная зеленая мгла. Я рванулся вверх – и стукнулся головой о твердь.

Я не испугался, словно кто-то сказал мне: ничего страшного. Я перевернулся на спину, поднял голову, и обнаружил, что между льдом и водой есть пространство. Я дышал и смотрел сквозь прозрачную корку на солнце. В лед вмерзли кленовые листья, с обратной стороны его поверхность была шершавой, как плацента. Над моим ртом висела сосулька, похожая на сучий сосок. На сосульке искрилась капля. Я знал, что когда она упадет мне в рот, все благополучно разрешится.

(13)

Самое удивительное в этом эпизоде – отсутствие страха. Главный инструмент страха – ожидание, а для ожидания необходимо ощущение времени. Здесь же время словно замирает, событие дано сразу вместе с его завершением, сквозь событие проглядывает вечность, потому что только из нее может исходить такое знание. Подтверждение тому обнаруживается уже на следующей странице:

Тогда-то я понял то, что теперь могу сформулировать: время стоит, то есть движется не только от Зимы к Весне, но и в обратную сторону.

(14)

Не случайно это переживание вечности связано с опытом возможной смерти. Именно такой опыт (диалог личного *я* с собственной смертью как *своим другом*) является отправной точкой сюжета мистического путешествия, необходимого герою для избавления от смерти³²⁰. И в этот эпизод уже вложены ключевые элементы будущего повествования. Между адом и раем будет лежать ледяная пустыня, преодолеть которую можно, лишь проглотив ледяную иглу. Сучий сосок отзовется в «волчьем» сюжете, кленовые листья – кленом-крестом Корабельного поля в сюжете «ангельском», спасительная капля, которая должна упасть в рот герою – слезой Саваофа, что, упав, оставит круги на воде. Книга строится как круги на воде, расходящиеся от этого эпизода. И написание романа, возможно,

³²⁰ Точно такой же отправной точкой для развития сюжета смерть героя служит в «Приглашении на казнь» и «Пушкинском доме» (близкую функцию выполняет в «Петербурге» ожидаемый с самого начала взрыв бомбы).

является для автора таким же опытом мистического герменевтического самопознания, как для героя – его путешествие.

Назарову удастся избежать тех мучительных поисков настоящего, которые составляли почти нерешаемую проблему в «Приглашении на казнь» и «Пушкинском доме». Легкость, с которой Назаров выстраивает собственную космологию, решая вопросы, столь трудные для Набокова и Битова, возможно, обусловлена тем, что для автора «Кругов на воде» гносеологическая проблематика, так занимавшая его предшественников, не представляет ни малейшего интереса³²¹. Отсюда – его уверенность в собственном знании, обретающем основание не в области конвенций, а в области веры. Это позволяет его повествованию, разворачиваясь из пульсирующей точки искупления и преодоления опыта смерти, обретать мифотворческую силу, способную к переосмыслению законов пространства-времени.

II

Виктор Пелевин. «Шлем ужаса»

Было бы неверно думать, что итогом космологических построений в литературе XX века стала «наивная» (в лучшем смысле слова) космология, представленная в «Кругах на воде». Роман Назарова – яркий пример одного из двух полюсов, сосуществующих в современной литературе. На другом полюсе – роман «Шлем Ужаса», написанный признанным «классиком» отечественного постмодернизма Виктором Пелевиным в 2005 году по заказу британского издательства «Canongate» в рамках проекта «мифы», задуманного как серия книг, перелагающих древние мифы на язык

³²¹ А. К. Секацкий подчеркивает другую особенность Назарова, вообще характерную для современных писателей: «Отказ от психологизма, лишенный даже опасений и поэтому не декларируемый, знаменует собой некую новую степень свободы» (Секацкий А. Первопроходец небесной географии. С. 267).

современной культуры. В контексте данного исследования произведение, написанное с такой целевой установкой, представляет особый интерес.

Протомифом своего текста Пелевин выбрал миф о Тесее и Минотавре. Это не единственная мифологическая коннотация, присутствующая в тексте. Однако заниматься анализом мифопоэтики мы не станем. В первом приближении он уже осуществлен в статье М. Решетняк «Мифологическая основа романа В. Пелевина “Шлем Ужаса”»³²². Нас будет больше интересовать внутренняя организация текста и репрезентируемой в нем космологической проблематики.

Само наличие этой проблематики, как кажется, осталось почти незамеченным критикой, поскольку модель мира, данная в романе Пелевина, во многих отзывах интерпретируется как интернет-пространство: «Роман-миф Пелевина написан об Интернете. Интернет – это лабиринт, в котором якобы обитает Минотавр, способный нас пожрать, но на самом деле Минотавр живёт в нас самих. Избавься от своего Минотавра, и Интернет станет обычным информационным и коммуникативным инструментом. Как придумка – это затейливо, не больше того. Как миф или разрушение мифа – это плоско»³²³. Близкая точка зрения была высказана О. Лебедушкиной: «Автор берет не миф, а его готовую интерпретацию, ставшую за последние годы общим местом, поскольку сравнение World Wide Web с лабиринтом, где каждый сам себе Минотавр, Тесей и Ариадна по собственному (или — чужому!) желанию, давно уже стало составной частью интернет-культуры. В результате найти что-нибудь новое и интересное по этому поводу легче на каком-нибудь из бесчисленных сетевых ресурсов, посвященных культурной символике лабиринта, чем в книжке Пелевина»³²⁴. Роман трактовался и как транспонирование древнего мифа о лабиринте «в киберпространство, в мир

³²² Официальный сайт творчества Виктора Пелевина: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth/1.html>.

³²³ Басинский П. Ужас «Шлема» // Литературная газета. 2005. № 48, 23–29 ноября.

³²⁴ Лебедушкина О. Про людей и нелюдей // Дружба народов. 2006. № 1. С. 194.

интернет-коммуникации»³²⁵, и как социальная сатира на интернет-пространство³²⁶ Возражая против подобных мнений и оценок, А. Верницкий предложил в качестве альтернативного прочтения буддийское толкование текста³²⁷. Одна из наиболее содержательных интерпретаций романа дана в статье Л. Д. Бугаевой: «Пространство романа не является реализацией модальности возможных миров, или виртуальных реальностей. <...> Модальность пелевинского романа скорее ближе введенному Фоконье понятию ментального пространства, в котором объекты рассматриваются независимо от их статуса в реальности»³²⁸. На общем фоне резко выделяется оценка романа в книге Л. А. Данилкина, утверждающего, что «Шлем ужаса» – «самое красивое произведение Пелевина», поскольку его построение и опорные образы креста, астериска, снежинки воспроизводят красоту «нетварных геометрических фигур»³²⁹. По мнению критика, роман написан «о свободе и свободе воли, которая на деле сводится к мнимой возможности выбора – мнимой, потому что всегда обусловленной внешними факторами»³³⁰.

На наш взгляд, предмет изображения (мимесиса) в романе Пелевина имеет более универсальную природу, чем одно лишь «ментальное пространство». Для того, чтобы убедиться в этом, необходимо самым внимательным образом проанализировать элементы образной структуры романа.

³²⁵ *Kalafaticz Z.* Перетолкование мифов в русской литературе XXI века. Пелевинский вариант на тему лабиринта // *Slavica Wratislaviensia*. 2013. № 157. С. 84.

³²⁶ *Ефросинин С.* Ультрафикшн в эпоху искусства избытка // *Знамя*. 2006. № 11. С. 212–214.

³²⁷ *Верницкий А.* [Рец.: Пелевин В. Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре. М.: Открытый мир, 2005] // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 80. С. 279–283.

³²⁸ *Бугаева Л. Д.* Пелевин и Пирсиг. С. 13. Исследовательница привлекает к анализу «Шлема ужаса» разнообразные претексты, актуальные для Пелевина, в частности, романы «Дзен и искусство ухода за мотоциклом» Роберта М. Пирсига и «Поворот винта» Генри Джеймса, книги «Дзен в искусстве стрельбы из лука» Ойгена Херригеля и «Археология знания» М. Фуко.

³²⁹ *Данилкин Л.* Парфянская стрела : Контратака на русскую литературу 2005 года. СПб., 2006. С. 144.

³³⁰ Там же. С. 141.

§ 1. Устройство Шлема

Система персонажей романа (как, впрочем, и весь его текст в целом) представляет собой сложную композицию-головоломку, решить которую призван любой читатель, не исключая и исследователя. А потому решение этой головоломки представляется единственно допустимым путем анализа. По ходу него нам необходимо будет описать основные фабульные элементы, из которых складывается композиция произведения.

Восемь главных действующих лиц просыпаются в одинаково обставленных комнатах и не понимают, где они оказались. Центральными предметами интерьера каждой комнаты являются вмонтированный в стену экран и клавиатура. Открытый на экране чат служит для героев единственным средством общения (и единственной доступной функцией экрана), и весь роман представляет собой текст этого чата. Можно сказать, что метафора «мир как текст» реализована здесь в виде «мир как чат».

Первой фразой ветки под ником Ariadna висит вопрос: «Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с теми, кто захочет меня найти, — кто это сказал и о чём?»³³¹. Участники чата заняты размышлениями над этой загадкой, так или иначе соотносимой, по мнению героев, с тайной их местопребывания (а также, заметим, с проблемой их самоопределения). У каждого из них свой ник, который служит весьма меткой характеристикой. Однако выбран он не ими самими, а кем-то другим, кто, по их догадке, определяет правила этой странной игры. В каждой комнате по две двери; одна – в туалет, другая закрыта. По ходу действия выясняется, что вторая дверь ведет в лабиринт. У каждого из героев лабиринт свой, и при

³³¹ *Пелевин В.* Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. С. 7. Далее во втором разделе этой главы ссылки на указанное издание приводятся в тексте. Л. Данилкин называет приведенную фразу «приглашением на казнь» – см.: *Данилкин Л.* Парфянская стрела. С. 142.

внимательном чтении можно догадаться, что у каждого он оказывается частью механизма Шлема ужаса.

Устройство этого Шлема описывает нам Ariadna.

Ее лабиринт – находящаяся в комнате за дверью кровать, ложась на которую, она мгновенно засыпает. В своих снах, гуляя по некоему древнему городу, она встречает двух карликов и их хозяина, высокое существо в странном головном уборе, которое предстает в качестве хозяина и творца этой реальности. Претендует странное существо и на статус творца мира вообще, на обладание абсолютным могуществом. Залогом и источником его могущества является конструкция под названием Шлем ужаса. Во сне карлик читает Ариадне лекцию, содержание которой составляет подробное описание внутреннего устройства этой машины.

В ходе лекции выясняется, что все происходящее, и в первую очередь действие книги, происходит внутри Шлема. А значит, все действие мы вправе рассмотреть как своего рода комментарий к схеме его работы. Представим теперь эту схему, чтобы затем соотнести ее с функциями персонажей и сюжетным целым романа.

Поскольку весь фрагмент, посвященный описанию схемы работы Шлема, занимает почти десять страниц, укажем лишь некоторые ключевые ее элементы.

***Прошлое** находится в верхней части Шлема.*

***Будущее** – в нижней.*

***Решетка сейчас** отделяет прошлое от будущего.*

***Фронтальный сачок**, нагреваясь под действием падающего на него потока впечатлений, передает тепло на решетку сейчас, решетка поднимает прошлое, переводит его в туманное состояние и под давлением обстоятельств переводит в рога изобилия.*

***Рога изобилия** – нежные чувства, косые взгляды, высокие слова, последние мысли и все остальное, это настоящее хранилище или свалка, они*

работают по типу обогатителей на химическом производстве, выходят из лба, огибая голову и сплетаются в затылочную косу в основании Шлема.

*Под решеткой сейчас находится область будущего, куда выбрасываются **Пузыри Надежды**; возникающие в затылочной косе пузыри поднимаются, лопаются на решетке сейчас, создают давление обстоятельств, приводящее к тому, что в лабиринте-сепараторе образуется поток впечатлений.*

Пузыри надежды – не только надежда, но и страхи, опасения, подозрения, любая «жвачка», которую постоянно жует обладатель Шлема. С технической точки зрения их можно назвать пузырями прошлого. Они стремятся занять весь объем Шлема, не давая там появиться ничему другому.

Нижняя часть Шлема нужна, чтобы пузыри охлаждались.

***Лабиринт-сепаратор** – важнейшая часть Шлема, в нем из ничего вырабатывается все остальное – возникает поток впечатлений. Там же происходит сепарация прошлого, будущего и настоящего. Прошое движется вверх, будущее вниз, а настоящее в виде потока впечатлений падает на фронтальный сачок снаружи, создавая страстное желание цикла пройти снова. В лабиринте возникают «я», «ты», право-лево, черное-белое и так далее.*

***Зеркало Тарковского** установлено под углом 45 градусов между областью будущего и решеткой сейчас – отразившись в нем, пузыри надежды снизу появляются как будто бы впереди по курсу, рождая чувство, что этот курс есть.*

§ 2. Система персонажей

Итак, нить текста начинается Ariadna. Ее лабиринт самый первый (что, впрочем, не важно, поскольку устройство Шлема можно описывать, начиная с любой части цикла).

Функция ее лабиринта для героев равна роли путеводной нити для Тесея. Своими сновидениями она прокладывает и описывает путь для тех, кто существует в одной реальности с ней. Однако саму эту реальность, включая в нее других участников, творит она же. Ariadna побуждает к решению загадки, которую сама задала. В механизме Шлема Ariadn'e, как представляется, соответствует «Фронтальный сачок», чьей задачей является преобразовывать поток впечатлений в тепло, которое подавало бы его уже в качестве прошлого на «Решетку сейчас». «Фронтальный сачок» одновременно находится и внутри Шлема, и вне его.

Следующим в тексте появляется Organizm(-: . Его персональный лабиринт воспроизводит заставку на компьютере.

Organizm(-:

В Windows есть скрин-сэйвер, который называется «maze». Вот он у меня и построен. Только не из пикселей, а из досок. На моей памяти это единственный случай, когда из софта сделали хард.

Monstradamus

Кто-нибудь понял?

Nutcracker

Я знаю, о чем он говорит. Это такая программа.

Monstradamus

Она выключает экран?

Nutcracker

Наоборот, включает на полную мощность.

Monstradamus

А почему тогда скрин-сэйвер? В чем заключается спасение?

Nutcracker

Это пусть Угли у каноников спросит. Они о спасении все знают.

(155)

В лабиринте Организма нельзя трогать стены и тумбы, лежащие по дороге – в противном случае свет выключается, и «на психику начинают давить голоса... Разные. Тихие, громкие. Мужские, женские, бывают детские. Иногда далеко, иногда рядом». Голоса повторяют «одно и то же: “I’m the vendor, I’m the vendor. What will you do? What can you do?”» (159), что переводится как «Я продавец, я продавец. Что будешь ты делать? Что можешь ты сделать?».

Заставка на мониторе появляется только тогда, когда никто не пишет, то есть, когда не происходит ничего, продвигающего прошлое в будущее

(или наоборот: обращающего будущее в прошлое). Это можно рассматривать как указание на абсолютную принадлежность и одновременно ограниченность персонажа неподвижным, застывшим, мертвым настоящим. А принцип настоящего времени выражается в Шлеме «Решеткой сейчас» («сейчас» не случайно заперто решеткой, которая, впрочем, может становиться и фильтром, пропускающим будущее в прошлое).

Однако в лабиринте того же Организма находится и другой элемент Шлема ужаса – «Зеркало Тарковского», некий внутренний художественный прием Шлема, создающий иллюзию возможного предсказания нарождающейся перспективы в движении общего дискурса по оси времени, вперед по ходу развития сюжета.

То, как этот принцип реализуется персонажем, удобно показать на соотношении типа угадок, предлагаемых разными героями (напомним, что именно постепенным отгадыванием загадки, заданной вначале, движется сюжет). Организм произносит слово «гипноз», и остальные персонажи сразу начинают реагировать на это слово:

UGLI 666

Вот оно. Я давно этого слова жду.

Nutscracker

Я про гипноз мало знаю. Но если это такой могучий гипнотизер, который может заставить других видеть то, что видит сам, зачем ему вообще какой-то шлем?

(97)

Здесь, как и во многих других местах, Организм первым высказывает новую догадку, пусть и очевидно нелепую, так сказать обывательскую, ограниченную доступной ему в зеркале сферой примитивного ожидания. Однако именно тем, как другие персонажи развивают его догадки и его ожидания, определяются их роли в системе соотношений элементов Шлема.

Место Monstradamus'a в структуре Шлема определить нетрудно. По его же словам, его лабиринт – «самый мистический». Явными подсказками служат его знание древних языков и тот факт, что он никогда не говорит ничего нового, не предлагает своего решения, но лишь репрезентирует уже

имеющуюся информацию, обрабатывая и циклически замыкая ее. Все это атрибутирует его как выразителя идеи того, что в Шлеме называется прошлым. Окончательно убеждает нас его ответ на вопрос о том, что представляет из себя его лабиринт: он заканчивается тупиком, движение вперед, в будущее в нем невозможно.

Organizm(-:

А что у тебя самого за дверью, Монстрадамус? Пора бы сказать, ты один остался.

Monstradamus

Будешь разочарован, Организм.

Nutscracker

Посмотрим. Что там?

Monstradamus

Тупик.

(173–174)

Показательно, что Monstradamus не видит возможности будущего и для других героев: «У всех тупики. Просто это выясняется не сразу, а через некоторое время» (175).

Персонажем, воплощающим множественность различных догадок относительно природы Шлема, выступает Nutscracker (Щелкунчик). Сам о себе он говорит, что занимается разработкой механизмов манипулирования в виртуальной реальности. Его лабиринт – телевизор с пленками, на которых записаны интервью разных людей, предлагающих свои версии понимания природы ситуации, в которой оказались герои, и возможного выхода из нее. Однако все предложенные ими концепции оказываются непродуктивными, ибо до конца не воплощают того лабиринта, из которого хотят вывести, того Шлема ужаса, который тщатся снять. Всем им не хватает еще одного элемента.

Закономерно, что бесконечности вариантов противопоставляется пафос единственности трансцендентального учения, выразителем которого служит фигура UGLI 666, соответствующая в схеме Шлема лабиринту-сепаратору. Ее лабиринт – готический собор. Встретив здесь двух священников, она узнает об очистительной функции лабиринта (а читатель узнает о том, что

романный лабиринт является «заместителем» и профанной, и сакральной реальности, представляющим ее, так сказать, в снятом виде):

...когда-то давно, когда вера в душах была сильна, священник мог послать кающегося грешника паломником в Святую Землю. <...> Потом, когда вера ослабла и сил человеческого духа перестало хватать на великое, паломничество переместилось в монастыри и аббатства, куда приходили поклониться местному святому. Когда же благочестия у людей перестало хватать даже на это, для покаяния предписывалось пройти лигу <...> это старинное название храмового лабиринта. <...> Такие лабиринты полагалось проходить на коленях. А для времен окончательного упадка, которые наступят перед концом света, были приготовлены лабиринты на стенах, совсем маленькие, которые проходят, ведя по схеме пальцем. <...> Схемы лабиринтов были в соборе на колоннах и стенах. Собственно, там все было ими покрыто. Тот, что находится в Санта-Мария ди Траствера, состоит из множества окружностей, заключенных друг в друга. Похож на мишень для стрельбы. Это самый мистический из всех лабиринтов.

(114–119)

Однако описанный в схеме Шлема лабиринт, как и классический критский лабиринт, в своем центре содержит крест, а в развернутом виде оказывается прямой. Он не имеет развилок, он является не загадкой, но наоборот, указанием пути решения.

Мир, в котором мы живем, широкий у входа, но узкий у выхода. Тот, кто запутался в радостях этого мира и отягощен его грехами, может вновь обрести доктрину жизни лишь с усилиями.

(112)

В конце своего путешествия по готическому собору UGLI 666 встречает буквенную головоломку, выполненную в форме квадрата.

Прочсть ее я смогу только тогда, когда у меня будет ключ. Точно так же, сказал он (каноник. – Г. Б.), я сумею понять предназначение людей и вещей в этом мире не раньше минуты, когда мудрость, приходящая с истинной верой, откроет мне глаза на общий смысл творения. И ключ к этой мудрости тот же, что и к надписи. Еще он велел не прельщаться пустыми разговорами о Тесее, про которые он хорошо знает. Со временем, сказал он, я сама увижу, что истинный Тесей — это Тот, кому он служит.

(121–122)

Головоломка выглядит следующим образом:

A I S E L C E C L E S I A
 I S E L C E A E C L E S I
 S E L C E A T A E C L E S
 E L C E A T C T A E C L E
 L C E A T C N C T A E C L
 C E A T C E A N C T A E C
 E A T C N A S A N C T A E
 C E A T C N A N C T A E C
 L C E A T C N C N A E C L
 E L C E A T C T A E C L E
 S E L C E A T A E C L E S
 I S E L C E A E C L E S I
 A I S E L C E C L E S I A

Ключом к разгадке оказывается крест (следует начать из самого центра квадрата, найти в нем букву S, провести через нее крест и затем читать по любому из направлений этого креста или по любой отходящей от него траектории). Являющийся символом осуществления духовного восхождения, в мире-лабиринте UGLI этот ключ в качестве разгадки предлагает слова «SANCTA ECLESIA», что переводится как «Святая Церковь». Написаны эти слова, правда, с одной ошибкой, объяснимой тем, что при правильном написании головоломка не складывается (немаловажно заключенное здесь указание на жертву правильностью и полнотой смысла, приносимую в угоду форме).

Осознание лабиринта как одновременно креста и прямой воплощает свою парадоксальную природу в последнем из центральных элементов устройства Шлема ужаса – Лабиринте-сепараторе.

Здесь реализуемое UGLI духовное понимание дихотомии реального и сверхреального гармонизируется за счет духовного пути, который, осуществляясь во времени, разворачивается как вертикаль. Одновременно происходит диалогическое преодоление разнесенности полюсов этой дихотомии, осуществляемое, однако, в одном лишь – межличностном – плане.

В тексте романа этот принцип воплощается как весьма своеобразный любовный сюжет. Примечательны уже имена обоих его участников. Его зовут Ромео, ее – Изольда. За именем каждого автоматически всплывает имя

его возлюбленного или возлюбленной, диктуемое литературным контекстом. Для каждого из героев это второе имя является чем-то вроде *своего другого*, что в большой мере определяет характер развития любовного сюжета.

Ромео и Изольда – единственные персонажи романа, чьи лабиринты схожи. Это провоцирует читателя рассматривать их как участников некоего единого сюжета. Вслед за читателем на провокацию поддаются и они сами.

Беседуя о путешествиях по своим лабиринтам, они приходят к выводу, что находятся где-то неподалеку друг от друга, и обнаруживают место, где их разделяет, как им кажется, лишь тонкая стенка. Со стороны каждого на ней имеется изображение: обнаженная девушка у Ромео и роскошный джип у Изольды. В каждом изображении замаскировано отверстие. Просунув в него руки, они наталкиваются друг на друга, пугаются и возвращаются назад в свои комнаты, откуда и рассказывают друг другу о происшедшем.

Вторая их встреча, казалось бы, проходит куда успешнее. Однако оба участника оказываются удивлены поведением партнера, которого обвиняют в чрезмерной грубости. Причина становится понятна, как только выясняется, что их лабиринты расположены отнюдь не рядом друг с другом и что сходство между ними мнимое.

Если две пары: «Ромео – Джульетта», «Тристан – Изольда» расположить, разбив на четыре сектора крестом, то Ромео и Изольда окажутся по диагонали друг от друга:

Ромео	Тристан
Джульетта	Изольда

Как и лабиринты героев, их сектора на этой схеме не являются смежными. Они лишь соприкасаются друг с другом. Причем единственная

точка их соприкосновения – это одновременно и точка соприкосновения Тристана и Джульетты.

Оказывается, что реально разнесенные в пространстве герои взаимодействуют не друг с другом, но с кем-то третьим. Каждый из них приводит с собой *своего другого*, всегда уже существующего в точке их пересечения, собой эту точку обуславливающего. Так порождается третье – гермафродит Джулистан.

§ 3. Герой – автор – читатель

Мы описали функции шести из восьми действующих лиц. Однако, прежде чем говорить о двух оставшихся, вернемся назад, к самому началу романа.

Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с теми, кто захочет меня найти, — кто это сказал и о чём?

Этим вопросом, как уже было сказано, открывается чат, все участники которого далее заняты поисками ответа на него. Как же разворачиваются их поиски? Некий Организм пытается найти нить, связующую с первым участником чата – Ариадной. Сначала вместо нее он обнаруживает других героев. Наконец к ним присоединяется Ариадна. Ситуация, в которой оказались герои, ей снится, как бы показанная извне. Несомненным хозяином этой ситуации в ее снах выступает похожее на минотавра существо. Голову ему заменяет некий фантастический механизм под названием Шлем ужаса, внутри которого и находятся все герои, а также и само существо, про которое к тому же говорится:

Астериск³³² обижен на людей, потому что они когда-то его убили. Или потому, что они его убьют в будущем. <...> С тех пор — или до тех пор — люди должны платить Астериску дань, посылая ему тех, кто вступит в игру и умрет на его арене. Например, нас...

(25)

³³² Астериск – одно из имен данного персонажа.

Для читателя, знакомого с концепцией «смерть автора», сказанного здесь, в первой половине первой главы, уже вполне достаточно, чтобы ответить на заданный Ариадной вопрос. Ответ продиктован самой природой литературы постмодерна и, как кажется, ясен: «Это сказал Виктор Пелевин о своем романе “Шлем ужаса”». Но мы продолжаем надеяться, что смыслы романа одним лишь ответом на этот вопрос не ограничиваются.

Если читатель может выбраться из лабиринта, поняв, как он устроен, и захлопнув книгу, то героям этой возможности не дано. В попытке найти выход они опрокидывают свою ситуацию на миф о Минотавре, где находят кандидата, способного совладать с их лабиринтом, – Тесея.

В мире-тексте антагонистом автора выступает читатель. Занятые поиском Тесея – победителя Минотавра, герои на самом деле ищут идеального читателя, способного противопоставить себя авторской воле и вывести их из лабиринта. Но что же тот должен для этого сделать?

Как было показано, каждому из героев соответствует определенный элемент Шлема ужаса, принцип которого воплощен в его персональном лабиринте. Если же Шлем ужаса – это текст, наподобие виртуального шлема надевающийся на голову реального читателя, то его элементы, его герои суть те механизмы, за счет которых этот текст обретает иллюзию художественного правдоподобия³³³. Таким образом, модель мира, строящаяся в романе, весьма точно воспроизводит его собственную организацию.

Роман не случайно иногда воспринимается как социальная сатира на интернет-пространство – один из уровней текста этому соответствует. Набор героев действительно напоминает типизированных обитателей любого чата,

³³³ Ср. точку зрения А. Верницкого, который считает, что персонажи «Шлема ужаса» являются «разными гранями одной личности». Аналог такого художественного решения он находит в средневековых моралите, где «участвуют аллегорические персонажи, олицетворяющие разные человеческие качества и психологические состояния, которые вступают между собой в борьбу за душу человека» (Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 281). По мнению Л. Данилкина, каждый из персонажей – грань автопортрета автора. «“Шлем ужаса” – это ведь автопортрет Пелевина, просто исполненный в пикассовской манере, из деформированных осколков» (Данилкин Л. Парфянская стрела. С. 142–143).

но важно понять, по какому принципу идет типизация и что выступает способом различения героев. Если в соответствии со схемой работы Шлема ужаса основанием различения героев является присущий каждому из них способ восприятия, способ движения по тексту, то предмет сатиры существенно меняется. Ее жертвой становится любое воспринимающее сознание вообще. Типизируются способы чтения, или же механизмы придания читаемому правдоподобия, и в соответствии с этой типизацией определяется читательский уровень.

Но если сатира направлена на тип читательского ожидания/понимания, фигура читателя, несомненно, должна занять в тексте ключевую позицию.

И читатель появляется – чтобы произнести всего две реплики, которые определяют судьбу героев.

Во сне Ariadna видит, что Шлем ужаса надет на Тесея, который сквозь него смотрит в зеркало, где в отражении Шлема показываются ему герои, они пытаются найти выход из ловушки, сами являясь ее частями. Вглядываясь в свое отражение, Тесей вглядывается в устройство Шлема. Принципы его работы один за другим проходят перед ним в зеркале текста. Он видит, как герои постепенно осознают свою ситуацию, как обнаруживают они свои лабиринты, как, расшифровывая подсказки и знаки, начинают сомневаться в реальности друг друга, гадают, кто из них Тесей, кто Минотавр. Тесей пелевинского текста, однако, еще не находит ответа на вопрос Ариадны, и текст-зеркало продолжает разворачивать перед ним свое повествование. Коль скоро то, что он видит, и есть он сам, на себя смотрящий, тексту, который это описывает, не остается ничего, кроме как описывать, как его читают. Каждый из лабиринтов-героев, которые видятся Тесею (и читателю вместе с ним), описывает элемент его понимания текста, и одновременно – его самопонимания (коль скоро и сам он является частью текста). В Монстрадамусе видится ему наличный опыт его прошлого, на основе которого строятся его догадки. Через посредство Organizm'a (выражающего идею его настоящего) догадки эти развиваются в область

будущего, где воплощаются во множественность трактовок, предлагаемых в лабиринте Щелкунчика. Выход из этого лабиринта дает концепция духовного восхождения, разворачивающего лабиринт в прямую. Однако для Тесея это еще не конец, это еще не его выход. Должна еще произойти встреча с Минотавром.

Предшествует этой встрече своеобразное разрешение любовного сюжета Ромео и Изольды, в котором, надо полагать, и выражается пелевинская концепция взаимодействия автора и читателя, а возможно, и вообще любых разделенных *я* и *другого*. Напомним, что в романе герои в попытке вступить в связь друг с другом успеха не достигают, оба они на деле оказываются совращенными неким третьим существом, по-видимому гермафродитом, которого они называют Джулистан. Вместо того, чтобы осуществить взаимодействие друг с другом, оба они оказываются в пассивной (что подчеркивается) позиции по отношению к этому третьему.

Сущностно непродуктивное, их взаимодействие, однако, подготавливает почву для последней подсказки, после которой Тесей наконец все поймет и скажет свое слово.

Ариадна рассказывает, как во сне, оказавшись в книгохранилище, она натывается на «несколько листов про этот Джулистан»:

Они совсем другого вида, древние и выцветшие. <...> Это переводы надписей из Джулистанских пещер. <...> Астерий — это все, что перед нами и внутри нас, особенно „перед“ и „внутри“. Вторгаясь в ум, он притворяется этим миром и нашим собственным рассудком со всеми его голосами, так убедительно спорящими друг с другом. Понять это и означает увидеть Астерия. Начать можно с чего угодно, совершенно не беспокоясь. <...> Главный секрет Астерия в том, что он совершенно не нужен <...> все им создаваемое, да и он тоже — чистое излишество, игра ума, фальшивый золотой завиток на краю пустоты. <...> Астерия не следует бояться. Если ты боишься, это значит, что на тебе Шлем ужаса и он господин твоего мира. А если ты снял Шлем, Астерий исчезает и становится не над чем смеяться. И носить Шлем, и снимать его — большая ошибка. С ним вообще ничего не надо делать. Хотя бы потому, что на самом деле его не существует...

(204–208)

Теперь, когда все уже ясно, когда движение механического фарса, разыгрываемого частями Шлема, обнажено, Тесей наконец появляется в чате.

Появляется, чтобы назвать чудовище по имени:

Theseus
MINOTAURUS!
(210)

В ответ на его восклицание все герои, по порядку складывая первые буквы своих ников в слово «M.I.N.O.T.A.U.R.», отзываются: «А?» (Там же). Поняв, что все герои и есть Минотавр, что лабиринт это и есть текст и что все это – Шлем ужаса, про который он думает, что он у него на голове, Тесей тем самым уже разгадывает загадку, обретая в этот момент божественное имя своего отца Зевса:

TheZeus
Fuck U
(Там же)

Реплику Тесея можно перевести как «Поимей самого себя», а его ответ на загадку Ариадны выразить следующим образом: *Это сказал Виктор Пелевин о том, как это сказал Виктор Пелевин, о том, как это сказал Виктор Пелевин... и т. д.* И в этом оказывается обнажена исключительно рекурсивная природа работы Шлема ужаса, ни в одной из своих частей не способного содержать подобия целому. Собственно, «поиметь самого себя» Тесей предлагает автору, после чего оставляет текст, предоставив героев самим себе.

Однако роман на этом не заканчивается. Тесей, уже снявший Шлем, не случайно, позвав Минотавра по имени, сам же в числе других героев на это имя откликается (ведь его имя начинается с буквы Т). Он не реальный читатель, он лишь герой. Мы же все еще читаем книгу, и Шлем ужаса все еще плотно сидит на нашей голове.

Но теперь, когда загадка уже разгадана, тексту не остается ничего другого, кроме как читать самое себя, свиваясь кольцами вокруг того читателя, который, не оправдав ожиданий текста, еще не понял, в чем дело. M.I.N.O.T.A.U.R. превращается в M.I.N.O.S.A.U.R.'а, обреченного (выражаясь литературно) вечно кусать себя за хвост. На месте Тесея

оказывается самый тупой из персонажей – *Sliff_zoSSchitan*, лабиринт которого – «холодильник синьки»³³⁴. В Шлеме он всегда «на рогах», на рогах изобилия, которые и замыкают работу всего устройства на самое себя.

Бедный Слив так и не понимает, что же произошло. И главное – с кем? Ответом на последний вопрос, обращенный одновременно и к реальному читателю, заканчивается роман.

Monstradamus

С тобой.

(223)

§ 4. Мифотворческая стратегия Виктора Пелевина

Посвященный, казалось бы, вопросу о способности художественного текста взаимодействовать с реальностью, пелевинский роман, в своем вопрошании рекурсивно замкнутый на самое себя, не способен дать нам ответов на какие бы то ни было вопросы, ему самому внеположные.

Гносеологическая проблематика, ценой отказа от которой в романе Назарова была воссоздана космическая онтология, у Пелевина захватывает все пространства мира-текста, обращая его в мираж. Понявший пелевинское высказывание читатель может закрыть книгу и выйти за пределы этого миража – по всей видимости, в пустоту. Чрезвычайно разнообразные и сложно организованные произведения Пелевина по большому счету варьируют одну и ту же мысль квази-буддийского толка: в том мире, представлений, суждений, категорий, систем и понятий, в котором все мы живем, доступ к подлинному бытию невозможен. В нем можно только признать непознаваемость непознаваемого.

Однако сам текст романа представляет собой чрезвычайно тонко и детально выстроенную космологическую картину мира как текста и текста

³³⁴ «Сам ник этого персонажа отсылает к сленгу, выражение Слиф защищитан пришло из Живого Журнала, им пользуются, когда хотят констатировать поражение оппонента» (*Kalafaticz Z.* Перетолкование мифов в русской литературе XXI века. Пелевинский вариант на тему лабиринта. С. 87). По мнению Л. Д. Бугаевой, появление этого персонажа знаменует «слив системы» (*Бугаева Л. Д.* Пелевин и Пирсиг. С. 12).

как универсальной модели реальности. Те элементы, которые составляют структуру Шлема ужаса, суть те законы, принципы и механизмы, благодаря которым художественный текст обретает миметическое правдоподобие. Здесь и обманутое ожидание, и минус-прием, и множественность возможных интерпретаций, и апелляция к трансцендентальному опыту. Следовательно, высказывание Пелевина можно прочесть как определение места литературы в структуре реальности и того, каким способом литература за счет весьма ограниченного набора приемов, составляющих, по Пелевину, не более чем механизм-ловушку, оказывается способной вызвать у читателя катарсис. В космологической картине, предложенной Пелевиным, катарсис оказывается связан с переживанием реальности как иллюзии. Текст как вторичная знаковая система, как «вторичная иллюзия» именно за счет своего правдоподобия «первичной иллюзии» способен вскрыть иллюзорную природу того внешнего по отношению к нему космоса, который мы называем реальностью. Однако ценность текста этим и ограничивается. Все смыслы, содержащиеся в художественном произведении, объявляются самим автором игрой, не имеющей никакого значения, коль скоро ее единственная задача — служить обнажению вечной пустоты.

Заключение

Отчетливый интерес к мифу, проявившийся в начале XX века, был связан с потребностью в формировании новой картины мира, нового культурного космоса. Речь шла не только об использовании готовых мифологических сюжетов (мифологем) – мифотворческая активность была направлена на создание оригинальной космологии, заново интерпретирующей природу и связи универсума. Описать трансформации авторских стратегий, устремленных к достижению этой цели, было задачей настоящей работы.

Опираясь на труды того направления философии и теории мифа, которое принято называть символическим, метафизическим, онтологическим или, если угодно, романтическим, мы старались выявить ключевые категории, принципы и структуры, которые необходимо учитывать при анализе мифа как инструмента литературного мифотворчества в романах, выстраивающих авторскую картину космоса. В первой главе были предприняты поиски такого определения мифа, которое позволило бы говорить о мифотворческих стратегиях в разных художественных текстах как о специфических способах достижения сверхправдоподобия в рамках ограниченной миметической структуры, или, иными словами, представления универсально всеобщего при изображении единичного и конкретного.

По Шеллингу, миф осуществляет доступ к принципу становления и сам реализуется через процессуальность. Вяч. Иванов, Э. Кассирер и А. Ф. Лосев по-разному говорят об одном и том же лежащем в основе мифа принципе, который можно обозначить как принцип предикации (обретение подлежащим-символом своего глагольного предиката, переход от подлежащего-символа к символу-глаголу, открывающему путь к пространству вечного становления).

Разговор о космологическом измерении художественного текста предполагает особое понимание двух классических категорий поэтики –

мимесиса и катарсиса. Следуя реконструированной А. Ф. Лосевым трактовке этих понятий у Платона и Аристотеля, мимесис в настоящей работе мы рассматривали прежде всего как подражание законам универсума, а результат миметических мифотворческих усилий – как создание определенной модели реальности. Если этот результат позволяет воспринять изображенное в произведении не как частную картину некоего фрагмента мира, а как охват всех мыслимых автором сфер реальности, возникает катартический эффект переживания частного как всеединого. К достижению такого эффекта устремлены романы, избранные для анализа.

Осуществленный в следующих главах анализ романов, написанных на протяжении XX столетия, показал, что космологии этих романов и их ключевые мифопорождающие метафоры сильно разнятся, но тем не менее в каждом следующем тексте раз за разом по-новому предстают одни и те же идеи, категории и проблемы, которые выстраиваются в единое проблемное поле. Шесть романов, избранных для анализа, составляют три пары текстов.

В «Петербурге» и «Чевенгуре» обе космологические картины развернуты в онтологической плоскости, но центральные метафоры романов противоположны друг другу (мысль – тело); противостоят друг другу и принципы организации двух универсумов.

В мире «Петербурга» физическая реальность обладает теми же свойствами, что и мысль: она не застывает, не коснеет в своих формах, не замыкается в своих границах, она проницаема, как сознание. Потому нет средостений между внешним и внутренним, все динамические процессы в одних и тех же формах протекают в телесной и духовной области. У Белого мысль навязывает свои законы материальному миру. Разворачивание ключевой метафоры «себя мыслящих мыслей», казалось бы, реализуется как акт непрерывной предикации, но в нем утрачивается изначальная разделенность «подлежащего» и «сказуемого».

В «Чевенгуре» всякое бытие метафизично, но в то же время нет никакой метафизики вне физического бытия. Если использовать метафору

Белого, тело само себя мыслит, все сколько-нибудь абстрактное вмещается в конкретное – как, например, «*вещь* дружбы». Вещественность служит у Платонова залогом подобия микрокосма и макрокосма. Происходит субстантивация предмета изображения. В мире тотальной субстантивации подлежащее-символ не имеет нужды в глаголе (за ненужностью «позабытом»).

Мифотворческие усилия обоих авторов вполне очевидны, но катартического эффекта ни один из них не достигает. В терминах Вяч. Иванова, ни Белому, ни Платонову не удастся придать подлежащему-символу глагольный предикат.

Если в первых двух романах внимание сфокусировано на космическом целом, а система персонажей представляет собой многофигурную композицию, то Набоков и Битов сосредотачиваются на одном лице, которым у Набокова становится герой, а у Битова, в конечном счете, – автор. Это знаменует инверсию мифотворческого задания: картина строится не от космического целого к человеку, а от человека к постижению универсума. Соответственно онтологическая проблематика сменяется гносеологической.

В «Приглашении на казнь» вопрос о единстве мира становится внутренней проблемой личности. Замкнутая в границы личного сознания, проблема соединения физического и метафизического решается Набоковым через включение пространства и времени в сферу внутреннего бытия героя. Цена этому – отказ от *других*, навязываемых внешним миром, отказ от возможности сказать: «Ты еси». Акт личного спасения героя и гибель внешнего мира в романе взаимообусловлены. Катартическое завершение романа о Цинциннате одновременно оказывается финалом эсхатологическим. (Но «бутафорский» роман Набокова, писавшийся параллельно с «Даром» – всего лишь миф-эксперимент, миф-симулякр, изнаночный миф-метафора о «гносеологической гнусности».)

Создавая «Пушкинский дом», Битов занят поиском связей между внутренним миром автора и макрокосмом – тех самых связей, которые

пытался отыскать Цинциннат. Задачу, вмещенную Набоковым в текст героя, в романе Битова решает автор в собственном тексте. Как и для героя Набокова, она остается внутренней, получая (или стремясь получить) внешнее выражение только через письмо. Для Битова это проблема экзистенциальная, связанная с таким способом проживания собственной жизни, а значит, и с таким способом письма, который позволит приблизиться к тому, что он называет «серединой контраста», к обретению настоящего времени, к мгновенному катартическому переживанию тождества я и Космоса. Решить такую проблему, уклонившись от ловушек гносеологии, для Битова невозможно. И так же невозможно разделить с *другим* момент обретения настоящего. Как и Цинциннат, автор «Пушкинского дома» одинок в своем космосе. Поэтому предметом мимесиса в конечном счете становится мир, вмещаемый в сознание и воображение автора.

Катартическое разрешение сюжетов остается под вопросом во всех четырех романах, а значит, ни в одном из них мифотворческие стратегии нельзя признать безоговорочно успешными. Однако налицо то, что, по Шеллингу, является более важным, чем завершенная данность: процесс движения мифологического сознания к новому обретению смыслового единства универсума.

В двух выбранных для анализа романах рубежа XX–XXI веков представлена в одном случае онтологическая, в другом случае гносеологическая направленность мифотворческих стратегий. Каждая из них имеет ярко выраженную беспримесную природу.

В романе Назарова бесконечность творения включена в сферу личного бытия героя, способного благодаря этому стать причастным вечности. Онтологическая картина, выстроенная Назаровым, убедительна потому, что, оставаясь экзистенциально выстраданной автором, она не отягощена гносеологической проблематикой, которая и у Набокова, и у Битова становилась препоной на пути соединения микрокосма и макрокосма, физического и метафизического. Как только эта проблематика оказывается

сброшенной со счетов, выход личного я к целому мироздания, к *другому* и *другим* беспрепятственно осуществляется. «Вести» и «вещи» (слова и предметы) в «Кругах на воде» не тождественны, но подобны друг другу. За счет этого подобия Назаров свободно творит свою космологию. Ему удастся избежать тех мучительных поисков настоящего, которые составляли почти нерешаемую проблему в «Приглашении на казнь» и «Пушкинском доме».

В романе Пелевина событие мысли и творчества превращено в некое идеальное место действия художественного текста, посвященного самому этому событию. Можно сказать, что здесь в гипертрофированном, утрированном виде повторены исходные условия создания «Пушкинского дома», но исключены какие бы то ни было попытки пробиться за пределы ограниченного таким способом пространства действия. Гносеологическая проблематика, ценой отказа от которой в романе Назарова была воссоздана космическая онтология, у Пелевина захватывает все содержание мира-текста, обращая его в мираж. Предложенной Пелевиным катарсис оказывается связан с переживанием реальности как иллюзии. Доступ к бытию возможен только через отказ от каких бы то ни было суждений и действий. Это значит, что там, где есть гносеология, нет места онтологии, а в области подлинного бытия нет места познанию.

Оба мифа, созданные современными авторами, лишены тех неразрешенных противоречий, которые обнаруживаются в текстах их предшественников, оба обладают большей внутренней завершенностью. Но за счет тех же качеств в них отсутствует тот заряд динамики, который выводит движение мифологического сознания за рамки однажды созданного текста.

Литературный процесс — лишь часть общего процесса развития культуры, которая постоянно обновляет свою картину мира, а вместе с ней и структуру реальности. Основываясь на тех категориях, с помощью которых современная им культура описывает собственную космологию,

художественные тексты в тоже время трансформируют их, вырабатывая новые законы и принципы, развивая или проблематизируя отдельные понятия и таким образом формируя космологию следующей эпохи, которая, в свою очередь, становится основой для следующих текстов, и т. д.

Перспектива, намеченная в работе, заключается в том, чтобы взглянуть на художественный текст как на срез непрерывно происходящего процесса развития культурного космоса. Способ, каким текст создает уникальную космологию и стремится совершить качественный переход от мимесиса к катарсису, связан, прежде всего, с работой мифа. Если понимать миф не как завершённую нарративную форму (мифологему), а как порождающую модель, основанную на принципе предикации и актуализирующую процессуальность, через анализ трансформаций мифопорождающих стратегий можно прийти к динамической картине эволюции культурного космоса. Художественный текст в этом случае предстанет не завершённым фактом эпохи, а актантом осуществляющегося в ней и меняющего мир движения.

Вполне понятно, что для того, чтобы под таким углом зрения осуществить герменевтический анализ космологической темы в истории литературы XX века, необходимо расширить и круг рассматриваемых текстов, и круг их контекстных связей, в частности, – связей изучаемых произведений с философскими и научными концепциями эпохи. Если в данной работе при описании мифотворческих стратегий на первый план выдвинуто соотношение онтологии и гносеологии, то к дальнейшей разработке темы должен быть привлечен целый ряд категорий, лишь имплицитно присутствующих в предпринятых анализах. Но даже в нынешнем виде результаты исследования позволяют говорить о возможности прочертить отдельную линию в развитии историко-культурного процесса – линию, связанную с эволюцией особого типа романа – романа космологического.

Список использованной литературы

Источники

1. Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. 733 с.
2. *Белый Андрей*. Котик Летаев // Белый Андрей. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2 / Сост. и подгот. текста В. Пискунова; коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. С. 293–443.
3. *Белый Андрей*. Петербург : Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подгот. Л. К. Долгополов; примеч. С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова. Л., 1981. 696 с.
4. *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.; М., 2006. Т. 1. 639 с.; Т. 2. 653 с. (Сер. «Новая библиотека поэта»).
5. *Битов А. Г.* Пушкинский дом // Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. М., 2002. С. 211–420.
6. *Набоков В.* Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 4 / Сост. Н. И. Артеменко-Толстой; примеч. О. Ю. Сконечной. С. 44–187.
7. *Назаров В.* Круги на воде. СПб., 2001. 271 с.
8. *Пелевин В.* Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. 224 с.
9. *Платонов А.* Свет и социализм // Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т. 1, кн. 2. С. 218.
10. *Платонов А.* Чевенгур : Путешествие с открытым сердцем : Роман // Платонов А. Собр. соч. М., 2011. [Т. 3] / Науч. ред. Н. М. Малыгина. С. 9–409.

11. *Пушкин А. С.* Медный всадник // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 5 / Общ. ред. С. М. Бонди. С. 131–150.
12. *Сологуб Ф.* Мелкий бес. СПб., 2004 / Изд. подгот. М. М. Павлова. 890 с. (Сер. «Литературные памятники»).

Исследования

13. *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2016. 399 с.
14. *Аверин Б. В.* Набоков и Лужин // Аверин Б. В. От Толстого до Набокова : Из истории русской литературы. СПб., 2014. С. 273–290.
15. *Аверин Б. В., Виролайнен М. Н.* В. В. Набоков // Литература русского зарубежья : (1920–1940). СПб., 2013. С. 573–632.
16. *Аверинцев С. С.* Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Томск; М., 2003. С. 5–14.
17. *Агеносов В. В.* Идеино-художественное своеобразие романа-мифа А. Платонова «Чевенгур» // Агеносов В. В. Советский философский роман. М., 1989. С. 127–145.
18. *Адамович Г.* [Рец.: «Современные записки», книга 58] // Классик без ретуши : Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 134–136.
19. *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор : (К постановке проблемы) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 5–16.
20. *Алейников О. Ю.* Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж, 2013. 222 с.
21. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность : Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб., 1999. 313 с.

22. *Андреянова М.* «Бедный всадник» в окружении «медных людей» : Рецепция творчества Пушкина и Достоевского в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 11 (113). С. 136–141.
23. *Андреянова М.* Тема «Пира во время чумы» в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Болдинские чтения. Саранск, 2010. С. 124–129.
24. *Антипов А. А.* Космическая антропология А. П. Платонова : Вселенские проекты Н. Ф. Федорова и К. Э. Циолковского в контексте «философии бешенства» (И. Бродский) романа «Чевенгур» и повести «Котлован» // Философия и социальная динамика XXI века : Проблемы и перспективы. Омск, 2007. Ч. 1. С. 28–44.
25. *Арсентьева Н. Н.* Проблема национального идеала в творчестве А. Платонова : Странствующие рыцари «Чевенгура» // Арсентьева Н. Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. М., 1993. Ч. 2. С. 272–308.
26. *Арьев А.* Вести из вечности : (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // В. В. Набоков : Pro et contra : Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 167–193.
27. *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Андрей Белый : Pro et contra : Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. СПб., 2004. С. 488–513.
28. *Багно В. Е.* Дон Кихот в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 166–174.
29. *Бальбуров Э.* Андрей Платонов и русский космизм : Проблема живого знания // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 311–318.
30. *Бальбуров Э. А.* Космос Платонова // «Вечные сюжеты» русской литературы : «Блудный сын» и другие : Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 122–134.

31. *Бальбуров Э.* «Художественная гносеология» Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов // Гуманитарные науки в Сибири. 1999. № 4. С. 32–40.
32. *Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.]. С. 439–453.
33. *Барт Р.* Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 72–130.
34. *Барит К. А.* Поэтика прозы Андрея Платонова. 2-е изд. СПб., 2005. 480 с.
35. *Барит К. А.* Художественная антропология Андрея Платонова. Воронеж, 2001. 184 с.
36. *Басинский П.* Ужас «Шлема» // Литературная газета. 2005. № 48, 23–29 ноября.
37. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 470 с.
38. *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя : Исследование. М.; Л., 1934. 322 с.
39. *Белый Андрей.* Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 240–258.
40. *Белый Андрей.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. ст., подгот. текста и ком. А. В. Лаврова. М., 1997. 607 с.
41. *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 244–255.
42. *Белый Андрей, Иванов-Разумник, Штейнберг А. З.* Памяти Александра Блока. Пб., 1922. 64 с.
43. *Беневоленская Н. П.* Роман Андрея Битова «Пушкинский дом». СПб., 2009. 88 с.

44. *Бердяев Н.* Астральный роман : Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 438–446.
45. *Бердяев Н.* Пикассо // Там же. С. 419–424.
46. *Битов А. Г.* Для чего время? Чтоб его тратить // Российская газета. 2017. № 7279 (113), 25 мая (Интервью М. Смирновой).
47. *Битов А. Г.* Ясность бессмертия. Смерть как текст // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.] С. 12—24.
48. *Бицилли П.* [Рец.: Приглашение на казнь. Париж: Дом книги, 1938] // Классик без ретуши : Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 141–146.
49. *Бойд Б.* Владимир Набоков : Русские годы : Биография /Авторизованный пер. Г. Лапиной. СПб., 2010. 695 с.
50. *Большев А. О.* Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века. СПб., 2002. 170 с.
51. *Бочаров С. Г.* Ахиллес и черепаха : Автор и герой в литературном мире Андрея Битова // Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М., 2012. С. 245–254.
52. *Бочаров С. Г.* «Вещество существования» : (Мир Андрея Платонова) // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 249–296.
53. *Брагина Н. Н.* «Котлован» Платонова : Революция в стиле экспрессионизма // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2008. Кн. 4. С. 87–98.
54. *Брагина Н. Н.* Мироздание А. Платонова : Опыт реконструкции : Музыкально-мифологический анализ поэтики. Иваново, 2008. 416 с.
55. *Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Приходько И. С., Тамарченко Н. Д.* Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX

- века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века : Динамика жанра : Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 5–76.
56. Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 78–93.
57. Бугаева Л. Д. Пелевин и Пирсиг // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2010. Вып. 4. С. 12–19.
58. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце : О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. 200 с.
59. Ванюков А. Поэтика заглавия и структура романа // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 369–378.
60. Варшавский В. С. Незамеченное поколение. [М.], 2010. 543 с.
61. Васильев В. В. Национальная трагедия : Утопия и реальность : Роман Андрея Платонова «Чевенгур» в контексте его времени // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 1994. [Вып. 1] С. 51–72.
62. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. М., 1991. 268 с.
63. Верницкий А. [Рец.: Пелевин В. Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре. М.: Открытый мир, 2005] // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 279–283.
64. Виролайнен М. Н. Брачный сюжет в романе «Мелкий бес» // Русская литература. 2013. № 4. С. 50–56.
65. Виролайнен М. Н. Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней, или Вперед, к Средневековью! // Текст и традиция : Альманах. СПб., 2013. [Вып.] 1. С. 83–102.
66. Виролайнен М. Н. «Узлы» и «циклы» в истории русской литературы // Русская литература. 2017. № 3. С. 5–13.

67. *Водолагин А. В.* Блуждающий дух : «Вечное возвращение» Андрея Белого // Инициативы XXI века. 2016. № 2. С. 52–57.
68. *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов : Поэтика загадки : (Очерк эволюции и становления стиля). СПб., 2004. 439 с.
69. *Вьюгин В. Ю.* Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» (от автобиографии к художественной обобщенности) // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. [Кн. 1]. С. 128–145.
70. *Галанина Е. В.* Миф как реальность и реальность как миф : Мифологические основания современной культуры. М., 2013. 129 с.
71. *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха – человек : Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–231.
72. *Голиков В. Г.* Космический вихрь. «Петербург», роман в восьми главах с прологом и эпилогом Андрея Белого, 1916 // Андрей Белый : Pro et contra : Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. СПб., 2004. С. 419–431.
73. *Грифцов Б. А.* Теория романа. М., 1927. 151 с.
74. *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии : Контексты творчества А. Платонова. М., 2011. 206 с.
75. *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова : Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.] С. 476— 490.
76. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. 158 с.
77. *Данилкин Л.* Парфянская стрела : Контратака на русскую литературу 2005 года. СПб., 2006. 302 с.
78. *Джонсон Д. Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011. 352 с.

79. *Дмитриенко О. А.* Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова : Репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей : автореф. дис. ...д-ра филол. наук.. СПб., 2017. 43 с.
80. *Дмитриенко О. А.* Сквозь витражное окно : Поэтика русскоязычной прозы Набокова. СПб., 2014. 336 с.
81. *Дмитровская М. А.* Загадка времени : А. Платонов и О. Шпенглер // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997. С. 302–313.
82. *Дмитровская М. А.* Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова : Учеб. пособие. Калининград, 1998. 63 с.
83. *Дмитровская М. А.* Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филологические записки : Вестник литературы и языкознания. Воронеж, 1999. Вып. 13. С. 118–136.
84. *Дмитровская М. А.* Феномен пустоты : Взгляд А. Платонова на особенности человеческого сознания // Художественное мышление в литературе XIX–XX веков : Сб. науч. трудов. Калининград, 1994. С. 80–89.
85. *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. 416 с.
86. *Долгополов Л. К.* Миф о Петербурге и его преобразование в начале XX века // Долгополов Л. К. На рубеже веков : О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977. С. 158–204.
87. *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург : Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 525–640.
88. *Долинин А. А.* Истинная жизнь писателя Сирина // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина : Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 23–174.
89. *Долинин А. А.* Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Там же. С. 214–230.

90. *Долинин А. С.* Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 438—469.
91. *Донецкий А. Н.* «Мозговая игра» как принцип поэтики романа Андрея Белого «Петербург» : автореф. дис. ...канд. филол. наук. Новгород, 1998. 20 с.
92. *Дырдин А.* О «медленной пользе» : (Славянофильские акценты «Чевенгура») // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 73–80.
93. *Евдокимов А.* Сектантство и «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблем творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 542—547.
94. *Евлампиев И. И., Колычев П. М.* Личность и бытие : Метафизика человека в прозе А. Платонова и ее истоки // Вопросы философии. 2014. № 3. С. 112–122.
95. *Елисеев Н. Л.* [Рец.: Вадим Назаров. Круги на воде. СПб.: Амфора, 2001] // Новая русская книга. 2001. № 1. С. 13–15.
96. *Есаулов И.* Звезда и крест в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 172–177.
97. *Ефросинин С.* Ультрафикшн в эпоху искусства избытка // Знамя. 2006. № 11. С. 212–214.
98. *Замятин Д.* Круглая вечность : Образная геоморфология романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 7–19.
99. *Иванов Вяч.* Вдохновение ужаса : (О романе Андрея Белого «Петербург») // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 619–629.
100. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Там же. Т. 2. С. 536–561.
101. *Иванов Вяч.* Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994. 352 с.

102. *Иванов Вяч.* Достоевский : Трагедия – миф – мистика // *Иванов Вяч. Собр. соч.* Брюссель, 1987. Т. 4. С. 483–588.
103. *Иванов Вяч.* Заветы символизма // Там же. Т. 2. С. 588–603.
104. *Иванов Вяч.* Легион и соборность // Там же. Т. 3. С. 253–261.
105. *Иванов Вяч.* Множество и личность в действе // Там же. Т. 2. С. 219–222.
106. *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // Там же. Т. 1. С. 715–726.
107. *Иванов Вяч.* О границах искусства // Там же. Т. 2. С. 627–651.
108. *Иванов Вяч.* О существе трагедии // Там же. С. 190–202.
109. *Иванов Вяч.* Ты еси // Там же. Т. 3. С. 262–268.
110. *Иванов Вяч.* Экскурс : Основной миф в романе «Бесы» // Там же. Т. 4. С. 437–444.
111. *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Символ.* 2014. № 64. 220 с.
112. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей : Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.
113. *Иванов-Разумник.* К истории текста «Петербурга» // *Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый.* Пг., 1923. С. 89–101.
114. *Иванов-Разумник.* «Петербург» // Там же. С. 105–171.
115. *Ильев С. П.* Эволюция мифа о Петербурге в романах Дмитрия Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // *Д. С. Мережковский : Мысль и слово.* М., 1999. С. 56–72.
116. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа. М., 1998. 250 с.
117. *Исаева А. В.* Миф в философии Э. Кассирера: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Саратов, 2011. 18 с.
118. *Исупов К. Г.* Андрей Платонов : Философия исторического творчества // *Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и*

- философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010. С. 548–569.
119. *Исупов К. Г.* Герменевтика Вяч. Иванова // Исупов К. Г. Символизм и Герменевтика. Siedlce, 2012. С. 47–98. (Opuscula slavica siedlcensia. Т. 1).
120. *Исупов К. Г.* О. Шпенглер и Вяч. Иванов // Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб., 2010. С. 536–547.
121. *Исупов К. Г.* Эстетическая универсализация катарсиса у Ф. М. Достоевского и Вяч. Иванова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. СПб., 2010. С. 169–182.
122. *Казаркин А.* Чевенгурские апокалиптики : (К параллели: А. Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 110–115.
123. *Карабчиевский Ю.* Точка боли : О романе Андрея Битова «Пушкинский дом» // Новый мир. 1993. № 10. С. 218–234.
124. *Карасев Л. В.* О «началах человека» (Вл. Соловьев и А. Платонов) // Связь времен : (Наука – Традиции культуры – Новое видение мира) : Историко-философский альманах. М., 2001. Вып. 1. С. 188–192.
125. *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3 т. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.; СПб., 2002. Т. 2 : Мифологическое мышление. 280 с.
126. *Кассирер Э.* Язык и миф. К проблеме именования богов / Пер. с нем. М. И. Левиной // Кассирер Э. Избранное : Индивид и космос. М.; СПб., 2000. С. 327–390.
127. *Кеба А. В.* Мифологема пути в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Чевенгур» А. Платонова // Литання Литературознавства. Чернівці, 2002. Вып. 8 (65). С. 126–133.

128. *Кедровский А. Е.* От идеи к человеку : Утопическое и антиутопическое в творчестве А. Платонова // Андрей Платонов : Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995. С. 75–81.
129. *Киселев А.* Одухотворение мира : Н. Федоров и А. Платонов // «Страна философов» А. Платонова : Проблемы творчества. М., 1994. [Вып. 1]. С. 237–249.
130. *Кухней Л. Г., Вовна А. В.* Преломление «петербургского мифа» в городском тексте романа Андрея Белого «Петербург» // Вестник Костромского Государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2011. № 1. С. 132–139.
131. *Козлова С.* Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra : Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 782–809.
132. *Коннолли Дж. В.* «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова : Борьба за свободу воображения / Пер. Т. Стрелковой // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.]. С. 354–363.
133. *Корниенко Н. В.* Между Москвой и Ленинградом : О датировке и авантексте романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 624–678.
134. *Кретов П. В.* Философский символизм А. Белого и Петербургский миф // Соловьевские исследования. 2015. Вып. 2 (46). С. 84–100.
135. *Кубо Х.* Новое тело : Коммунизм и телесность у Андрея Платонова // Осуществленная возможность : А. Платонов и XX век. Воронеж, 2001. С. 23–29.

136. Кулагина А. Легенды о Беловодье и «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 45–53.
137. Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции // Октябрь. 1996. № 8. С. 171–187.
138. Курицын В. Постмодернизм : Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.
139. Лавров А. В. Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 549–572.
140. Лавров А. В. «Петербург» Андрея Белого глазами банковского служащего // Лавров А. В. Андрей Белый : Разыскания и этюды. М., 2007. С. 172—179.
141. Лавров А. В. Петербург до «Петербурга» в мифопозитике и творчестве Андрея Белого // Там же. С. 143–156.
142. Лавров А. В. Творимый космос // Белый Андрей. Поэзия. Петербург. М., 2000. С. 5–14.
143. Лавров В. Три романа Андрея Битова, или Воспоминания о современнике // Нева. 1997. № 5. С. 185–195.
144. Лазаренко О. В. Мифологическое сознание в антиутопии XX века и роман А. Платонова «Чевенгур» // Филологические записки : Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 76–82.
145. Лебедушкина О. Про людей и нелюдей // Дружба народов. 2006. № 1. С. 190–198.
146. Ливингстон А. Время в «Чевенгуре» / Пер. Е. Роженцовой // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 20–33.
147. Липовецкий М. Разгром музея : «Пушкинский дом» Андрея Битова // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 230–245.
148. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма : (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков : Pro et

- contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1.]. С. 643–666.
149. *Лихачев Д. С.* Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 17–51.
150. *Лосев А. Ф.* Вводные замечания // Платон. Сочинения: В 4 т. СПб., 2007. Т. 3, ч. 1. С. 5–9.
151. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 393–599.
152. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика. М., 2000. 878 с.
153. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : Итоги тысячелетнего развития. М., 2000. Кн. 2. 676 с.
154. *Лосев А. Ф.* Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 730–760.
155. *Лосев В. В.* Об антропоморфизме А. Платонова и Н. Заболоцкого // Развитие традиций и формирование жанров в советской литературе. М., 1991. С. 35–42.
156. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого : (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236–249.
157. *Лысов А.* Идеалы целостности жизни у А. Платонова и А. Твардовского : («Чевенгур», «Страна Муравия») // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 121–130.
158. *Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д.* Проблема границ искусства и жизни у Вяч. Иванова и Ницше // Диалог культур – культура диалога : Сб. научных статей. М., 2002. С. 57–77.

159. *Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике А. Блока : Предварительные замечания // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 199–239.*
160. *Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург» : К вопросу о катарсисе // Там же. С. 240–348.*
161. *Малыгина Н. М. Андрей Платонов : Поэтика «возвращения». М., 2005. 334 с.*
162. *Малыгина Н. М. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 1994. С. 162–184.*
163. *Малыгина Н. Образы-символы и ключевые фрагменты творчества Платонова в «Чевенгуре» // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 319–327.*
164. *Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. М., 1995. 93 с.*
165. *Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск; 1985. 143 с.*
166. *Мандельштам О. Э. О природе слова // Мандельштам О. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 172–187.*
167. *Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки : Происхождение образа. М., 1958. 264 с.*
168. *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 407 с.*
169. *Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса : Ранние формы и архаические памятники. М., 2004. 464 с.*
170. *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 5–350.*
171. *Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Там же. С. 522–562.*
172. *Мережковский Д. С. Пушкин // Там же. С. 487–521.*

173. *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 12–332.
174. *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–97.
175. *Мораньяк Н.* (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экспериментальные жанры // Автоинтерпретация : Сб. статей. СПб., 1998. С. 176–186.
176. *Мороз О. Н.* Антропологическая доминанта художественных исканий в творчестве Андрея Платонова: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Краснодар, 2001. 31 с.
177. *Мулярчик А. С.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. 189 с.
178. *Набокова В.* Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1]. С. 348–349.
179. *Найдыш В. М.* Философия мифологии : XIX – начало XXI века. М., 2004. 544 с.
180. *Немировский И. В.* Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 13–22.
181. *Никонова Т. А.* «Чужое» пространство у Платонова // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 16–23.
182. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 47–157.
183. *Осокин С.* <Андреев В.> [Рец.: Приглашение на казнь. Париж: Дом книги, 1938] // Классик без ретуши : Литературный мир о

- творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 140–141.
184. *Панченко А. М., Успенский Б. А.* Иван Грозный и Петр Великий : Концепции первого монарха // Из истории русской культуры. М., 2002. Т. 2, кн. 1: Киевская и Московская Русь. С. 457–478.
185. *Пастушенко Ю. Г.* Мифологические основы сюжета у Андрея Платонова (роман «Чевенгур»): автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1998. 26 с.
186. *Пило Боил ди Путифигари Ч.* Зеркало как граница миров в русскоязычной прозе В. Набокова // Вестник СПбГУ. 2012. Сер. 9. Вып. 1. С. 56–66.
187. *Платон.* Тимей // Платон. Сочинения: В 4 т. СПб., 2007. Т. 3, ч. 1. С. 495–587.
188. *Подорога В. А.* Мимесис : Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М., 2011. Т. 2, ч. 1. 605 с.
189. *Полещук Л. З.* Пушкинский миф о Петербурге в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2007. № 3–4. С. 15–21.
190. *Полонский В. В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. 285 с.
191. *Полтавцева Н. Г.* Критика мифологического сознания в творчестве А. Платонова. Ростов-на-Дону, 1977. 36 с.
192. *Полтавцева Н. Г.* Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса : (Саша Дванов и Стивен Дедалус) // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 263–280.
193. *Полтавцева Н.* Чевенгур : Идеология или утопия? // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 161–171.

194. *Проскурина Е. Н.* Персонажи А. Платонова в свете концепции «нового человека» // *Филологический класс*. 2011. № 26. С. 7–10.
195. *Пустыгина Н.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья 1 // *Труды по русской и славянской филологии*. [Вып.] 28. Тарту, 1977. С. 80–87 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414).
196. *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (Статья 2) // *Труды по русской и славянской филологии*. [Вып.] 32. Тарту, 1981. С. 86–114 (Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 513).
197. *Рабинович В. Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. 427 с.
198. *Ристер В.* Имя персонажа у А. Платонова // *Russian Literature*. 1988. Vol. 23. № 2. С. 133–146.
199. *Робакидзе Г.* Андрей Белый // *Андрей Белый : Pro et contra : Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников*. СПб., 2004. С. 456–468.
200. *Роднянская И. Б.* Движение литературы. М., 2006. Т. 1. С. 531–589.
201. *Рудаковская Э. В.* Время грамматическое и время художественное в романе А. Платонова «Чевенгур» // *Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы*. СПб., 2000. Кн. 2. С. 78–88.
202. *Рягузова Л. Н.* Концептуализированная сфера «Творчество» в художественной системе В. В. Набокова. Краснодар, 2000. 183 с.
203. *Рягузова Л. Н.* Субстанциально-мифологические представления как элементы поэтического мира В. В. Набокова. Краснодар, 2006. 91 с.
204. *Свасьян К.* Философия символических форм Э. Кассирера : Критический анализ. М., 2010. 243 с.
205. *Свительский В. А.* Андрей Платонов вчера и сегодня : Статьи о писателе. Воронеж, 1998. 156 с.

206. Секацкий А. Первопроходец небесной географии // Назаров В. Круги на воде. СПб., 2001. С. 259–269.
207. Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова : (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова : Проблемы творчества. М., 1994. С. 73–131.
208. Семенова С. Метафизика русской литературы. М, 2004. Т. 2. С. 207–342.
209. Семенова С. Николай Федоров : Творчество жизни. М., 1990. С. 363–372.
210. Семенова С. Мытарства идеала : К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. 1988. № 5. С. 218–231.
211. Сендерович С. Я., Шварц Е. М. Поэтика и этология Владимира Набокова : (Предварительные тезисы) // Набоковский вестник. СПб., 2000. Вып. 5. С. 19–36.
212. Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 144–189.
213. Силард Л. Андрей Белый и Джеймс Джойс // Studia Slavica Hungarica. Budapest. 1979. Vol. 25. С. 407–417.
214. Силард Л. Аполлон и Дионис : (К вопросу о судьбе одной мифологемы) // Umjetnost Rijeci. Zagreb, 1981. С. 155–172.
215. Силард Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 148–161.
216. Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Там же. С. 102–135.
217. Силард Л. Между Богом и грамматикой // Там же. С. 264–282.
218. Силард Л. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // Там же. С. 250–263.
219. Сконечная О. Русский параноидальный роман : Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015. 256 с.

220. *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп : Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1]. С. 667–696.
221. *Скоропанова К. С.* Русская постмодернистская литература. М., 2001. 608 с.
222. *Славникова О.* Экспансия : Опыт обозрения актуальной книжной серии // Новый мир. 2001. № 6. С. 179–185.
223. *Сливицкая О. А.* Человек Бунина как космос и личность // Время. Личность. Культура : Сб. науч. трудов СПбГАК. СПб., 1997. Т. 148. С. 294–307.
224. *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни» : Мир Ивана Бунина. М., 2004. 270 с.
225. *Смирнов И. П.* Место «мифопоэтического подхода» к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 186–203.
226. *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173–183.
227. *Смирнова М. В.* Текст-трансформер Андрея Битова, или «кубик-рубик» одного сюжета // Русская литература. 2011. № 1. С. 224–237.
228. *Соболева М. Е.* Философия символических форм Э. Кассирера : Генезис. Основные понятия. Контекст. СПб., 2001. 152 с.
229. *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Собр. соч. / Под ред. и с примеч. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. 2-е изд. СПб., [б. г.]. Т. 6. С. 33–74.
230. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Там же. Т. 6. С. 75–90.
231. *Соловьев В. С.* Смысл любви // Там же. Т. 7. С. 1–60.

232. *Стрелко А. В.* Вопросы философии техники в раннем творчестве Андрея Платонова // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 7 (143). С. 60–64.
233. *Сухих И. Н.* Прыжок над историей : (1911–1913. «Петербург» А. Белого) // Сухих И. Н. Двадцать книг XX века : Эссе. СПб., 2004. С. 44–69.
234. *Сухих И. Н.* Русские странники в поисках Китежа : (1926–1929. «Чевенгур» А. Платонова) // Там же. С. 142–172.
235. *Сухих И. Н.* Сочинение на школьную тему : (1964–1971, 1978–... «Пушкинский дом» А. Битова) // Там же. С. 427–457.
236. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1965. 296 с.
237. *Тименчик Р. Д.* «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения : Сб. науч. трудов. Рига, 1983. С. 82–101.
238. *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего времени» : Мифопоэтика Вяч. Иванова. СПб., 2012. 653 с.
239. *Толстая-Сегал Е. Д.* Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов : Мир творчества. М., 1994. С. 47–83.
240. *Толстая-Сегал Е.* Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость : To Honor Jeanne van der Eng-Leidmeier. Amsterdam, 1980. P. 193–205.
241. *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы в творчестве А. Платонова 20-х–30-х годов // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. P. 223–254.
242. *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. 455 с.
243. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. 623 с.
244. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы : Избр. труды. СПб., 2003. 612 с.

245. *Тургенева А.* Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Мосты. 1970. № 5. С. 236–251.
246. *Франк-Каменецкий И. Г.* Адам и Пуруша. Макрокосм и микрокосм в иудейской и индийской космогонии // Памяти академика Н. Я. Марра (1864—1934). М.; Л., 1938. С. 458–476.
247. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм : Система поэтических мотивов : Мифопоэтический символизм начала века : Космическая символика. СПб., 2003. 814 с.
248. *Ходасевич В. Ф.* [Рец.: «Современные записки», книга 58] // Классик без ретуши : Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 136–137.
249. *Ходасевич В. Ф.* О Сирине // В. В. Набоков : Pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. СПб., 1999. [Т. 1]. С. 244–250.
250. *Хрящева Н. П.* «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова : Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: автореф. дис....д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1999. 31 с.
251. *Хюбнер К.* Истина мифа / Пер. с немецкого И. Касавина. М., 1996. 448 с.
252. *Чалмаев В.* Андрей Платонов : К сокровенному человеку. М., 1989. 448 с.
253. *Чансес Э.* «Экология» человека : Птицы, границы, связи и паузы : К юбилею Андрея Битова / Пер. с англ. К. Бланк // Октябрь. 2007. № 4. С. 153–161.
254. *Чансес Э.* Андрей Битов : Экология вдохновения / Пер. с англ. И. Ларионова. СПб., 2006. 319 с.
255. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. 631 с.

256. *Чурич Б.* Крушение музея, или О некоторых мотивах философии Н. Федорова в «Котловане» А. Платонова // Философия космизма и русская литература. Белград, 2004. С. 245–249.
257. *Шапиро Г.* Христианские мотивы, их иконография и символика в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Language Journal. 1979. Vol. 33. № 116. С. 144–162.
258. *Шарапенкова Н. Г.* Мифопоэтическое пространство романа «Петербург» Андрея Белого // Вестник Ленинградского гос. университета им. А. С. Пушкина. 2012. Т. 1: Филология. № 2. С. 7–15.
259. *Шеллинг Ф. В. Й.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 160–374 (Сер. «Философское наследие». Т. 108).
260. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М., 1966. 496 с.
261. *Шкурова М. В.* Проблема мифа в «Философии символических форм» Э. Кассирера // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. № 1. С. 123–128.
262. *Шмид В.* Андрей Битов – мастер островидения // Шмид В. Проза как поэзия : Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 206–214.
263. *Штайнер Р.* Философия свободы : Основные черты одного современного мировоззрения : Результаты душевных наблюдений по естественнонаучному методу / Пер. с нем. Ереван, 1993. 228 с.
264. *Яблоков Е. А.* На берегу неба : (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). СПб., 2001. 376 с.
265. *Яблоков Е. А.* Разбойники, или Отцы без детей : (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии») // Творчество Андрея Платонова : Исследования и материалы. СПб., 2008. Кн. 4. С. 157–167.
266. *Яранцев В. Н.* Интертекстуальная проблематика символистского текста. «Медный Всадник» А. С. Пушкина и «Петербург» А. Белого //

- Сибирская пушкинистика сегодня : Сб. науч. статей. Новосибирск, 2000. С. 212–228.
267. Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно, 2004. 137 с.
268. Baker H. D. Bitov reading Proust through the windows of «Pushkin House» // The Slavik and East European Journal. 1997. Vol. 41. № 4. P. 604–626.
269. Bird R. Understanding Dostoevsky : A Comparison of Russian Hermeneutic Theories // Dostoevsky Studies : New Series. 2001. Vol. 5. P. 129–146.
270. Davydov S. Invitation to a Beheading // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995. P. 188–203.
271. Heller M. Набоков и политика // Cahiers de l'émigration russe. Paris, 1993. № 2. P. 11–17.
272. Kalafaticz Z. Перетолкование мифов в русской литературе XXI века. Пелевинский вариант на тему лабиринта // Slavica Wratislaviensia. 2013. № 157. С. 84–87.
273. Mnich R. Рецепция Кассирера в России в свете некоторых особенностей русской философии // Revue des Etudes Slaves. 2002. Т. 74. Fasc. 2–3. С. 563–575.
274. Mondri H. Literaturnost' as a Key to Andrey Bitov's «Pushkin House» // The Waking Sphinx : South African Essays on Russian Culture. Johannesburg, 1989. P. 3–19.
275. Pepin J. L'herméneutique ancienne : Les mots et les idées // Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires. 1975. № 23. P. 291–300.
276. Segal R. A. Myth : A Very Short Introduction. 2d ed. Oxford, 2015. 176 p.