

МИФОПОЭТИКА И ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА РУССКОЙ ПРОЗЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

© 2008 г. В. В. Полонский

В статье рассматриваются вопросы, связанные с воздействием мифологизации текста на эволюцию жанровых форм в русской прозе конца XIX– начала XX века. Обозреваются сочинения А. Белого, А. Кондратьева, И. Шмелева, А. Ремизова и др. Особое внимание уделено мифопоэтическим аспектам литературной рецепции наследия Ф. Ницше в России, а также вопросам музыкально-мифологического синкретизма.

The article tackles problems connected with the impact of text mythologizing on genre evolution in Russian prose of the late 19th and early 20th centuries. Works by Andrey Belyi, Aleksandr Kondratiev, Ivan Shmelev, Alexey Remizov and others are considered. Special attention is paid to mythopoetical aspects of literary reception of Nietzsche in Russia as well as to questions of syncretism of music and myth in fiction.

Гуманитарии, изучающие конец XIX–начало XX века, приложили немало усилий, чтобы показать глубокую связь между эпохальным кризисом “традиционных ценностей” и мифологией в качестве нового универсального познавательного инструмента. Инструмента, который объемлет самый широкий спектр значений – от научной дисциплины как части классической филологии и фольклористики до мифопоэтики как языка литературы, искусства и утопических идеологий. Эту взаимозависимость между переживанием опыта провозглашенной Ницше “смерти бога” и архаикоцентризмом культурных интересов эмблематично выразил М. Хайдеггер: “Обезбоженность (Entgötterung) есть состояние, при котором невозможно прийти к решению относительно Бога или богов... Образовавшаяся пустота заполняется историческим и психологическим исследованием мифов” [1, S. 70].

В науке уже стали традиционными рассуждения о том, что на рубеже XIX–XX веков кризис социальной характерологии классического романа предопределил “пафос мифологизма” – свойственное ему “обнаружение постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях” [2, с. 129], его связь с фрейдистским и юнгианским психоанализом. Все то, что свидетельствует об эмансипации индивидуума от общественного контекста. В результате личность в литературе универсализируется – и это “позволяет ее интерпретировать в терминах символично-мифологических” [2, с. 130].

Исследование мифологизации как одного из центральных устремлений русского модернизма в последние десятилетия превратилось не только в очень востребованный литературоведческий сюжет, но и в предмет бесчисленных квазинаучных

спекуляций, породило множество филологических курьезов. Безмерное расширение сегодня понятия *миф* (как и соответствующих дериватов: *мифологизм*, *мифопоэтика*, *мифологема* и т.п.) и неумные попытки его приложить в качестве универсального интерпретационного ключа к самому разнообразному кругу явлений заставляют вспомнить предложенное в свое время Максом Мюллером классическое определение мифа как “болезни языка”. Но при этом наполнить его определение не научно-дескриптивным, а, так сказать, метафорическим смыслом: миф, действительно, стал в “мейнстриме” нынешней филологии болезнью, зачастую разрушающей и дискредитирующей сам научный язык.

В наши задачи не входит обсуждение вопроса о научной основательности мифологической критики (Дж. Л. Уэстен, М. Бодкин, Дж. Кэмпбелл, Р. Чейз, Н. Фрай, М. Элиаде и др.) как таковой с ее уязвимой установкой на восприятие мифа в качестве тотальной порождающей структуры по сути всякого художественного творчества. Достаточно констатировать, что такая установка сама по себе порождена гносеологическими рефлексиями рубежа веков. И она вписывается в круг проблем, очень актуальных если и не для всей русской литературы конца XIX–начала XX века, то по крайней мере для ее наиболее ориентированной на новаторство части – для модернизма. Причем актуальных в том числе и в контексте жанровых вопросов, пусть и понимаемых достаточно широко. Имеется в виду в высшей степени важное для символистской эстетики напряжение между полем искомым/конструируемых универсальных структур и вариантами их реализации в разнообразных художественных формах, которые теперь осознаются как проблемные. При этом напряжение такого рода возникает во мно-

гом именно в связи с кризисом канонической жанровой системы на рубеже веков, что, как мы увидим, приводит к формообразованию с неизбежной проекцией на инвариантный мифологический механизм.

Символистские поиски универсального мифологического инварианта литературных форм были отчасти предопределены логикой развития отечественной историко-культурной мысли второй половины XIX столетия. На рубеже веков интерес русских символистов к этой теме реанимировал вопросы, поставленные еще в 1870 г. А.Н. Веселовским: “[Н]е ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которое одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?” [3, с. 51].

Эти размышления ученого служили предпосылкой к осознанию на рубеже столетий возможности (или даже неизбежности) скрытого, имплицитного присутствия архетипических структур в любом художественном высказывании – и, соответственно, готовности выявить подобный глубинный потенциал, задействовать его способность генерировать приемы литературного письма.

Актуализация такой диахронической памяти словесных форм соседствовала в модернизме с попытками комбинаторного структурирования порождающего механизма в плане синхронии. Выстраивание символистами своих сочинений по принципу частных реализаций нескольких базовых метасюжетов (ницшеанский “сверхчеловек”, соловьевская софиология и т.п.) логично предопределило характерное для современной науки осмысление их наследия как единого “гипертекста”, или “пратекста”, что, по замечанию А. Ханзена-Леве, “вполне соответствует символистскому самопониманию” и «представляет собой весьма интересную аналогию тезису о том, что каждый отдельный мифологический текст является “развертыванием” единого и единственного “мифа”» [4, с. 11]. В раннем младосимволизме (прежде всего в кружке “аргонавтов” [5, с. 137–170]), в котором мифогенные токи модернистской эстетики получают наибольшее ускорение, общая укорененность в едином “пратексте” приводит к выработке уже четко очерченного и структурированного мифологического кода. С конкретными художественными, философскими

и прочими высказываниями он соотносится как “язык” с “речью” в знаменитой соссюрдовской дихотомии. Причем этот язык вполне мифопоэтически наделяется не конвенциональным, а онтологическим статусом. Ошибки в его использовании чреватые не просто непониманием, прозаическим сбоем в коммуникации, а трагедиями, преодолевающими границы литературности и выплескивающимися в пространства “жизни” и “духа”. Именно об этом свидетельствует в воспоминаниях о своем окружении А. Белый: “Говорили всегда не о том, что в словах, а о том, что – под словом; прочитывая шифры друг друга, мы достигали невероятного понимания <...> Когда не умели прочесть, между нами вставала ужасная путаница, угрожающая катастрофой” [6, с.182].

Применительно к литературе протекающие отсюда процессы смыслопорождения были емко описаны в программной статье З.Г. Минц как феномен символистского *неомифологизма* [7, с. 59–97]. Предложенный исследователем концепт сочетает точность с многоаспектностью в осмыслении словесного феномена, объемля самые разные его уровни – от лингвостилистики до текстовой “модели мира”. Этим обусловлена и эвристическая ценность идей ученого, и их популярность в современном литературоведении – со всеми сопутствующими издержками: растиражированностью и “фетишизацией” сказанного. Отсюда у многих современных филологов – соблазн легких решений и описания под “мифопоэтическим” углом зрения любых явлений модернистской эстетики, *недооценка* сложности и несходства разных ее составляющих.

Поскольку предметом обозрения в этой статье становятся именно жанровые следствия мифопоэтических поисков в прозе рубежа XIX–XX веков, большая часть проблем, сопряженных с понятием “неомифологизма”, окажется вне нашего поля зрения. Равно как за скобки выводятся любые транскрипции мифов и мифологических категорий в художественном тексте, если они не подразумевают хотя бы в какой-то степени перестройки жанра и жанровой системы. Тут, однако, мы сталкиваемся с серьезной методологической сложностью.

Тотальность мифопоэтических структур в модернистской эстетике “серебряного века” обусловлена парадоксальным сочленением в ней “панхронизма” с “атемпоральностью”, в результате чего “течение исторического времени прерывается мессианским актом тотального обновления и все предыдущие эпохи предстают в новом идеальном синтезе”; при этом “понятие *культурной традиции*, доминировавшее в сознании предшествующего столетия, заменяется идеей *культурного мифа*”, а “историческая последовательность уступает место мифологической си-

мультиативности» [8, р. 2]. Порождаемый подобным сознанием хронотоп базируется на феномене, который М.М. Бахтин определяет как «вертикальное время»: «Временная логика этого вертикального времени – чистая одновременность всего (или “существование всего в вечности”). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности существования. Эти рассуждения, эти “раньше” и “позже”, выносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременно. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, – время, – лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями, – таково построение мира по чистой вертикали» [9, с. 37]. Именно этот аспект преодоления временных перегородок, актуального присутствия высокой архаики в настоящем и ее способности предначертать будущее Вяч. Иванов выдвигает как основополагающий для новой эстетики, сочувственно цитируя работу “Вагнер как учитель” главного теоретика “античного сегодня”: «Верно судит Ницше о незамечаемом, но действительном участии эллинского наследия в современности, говоря: “Мы переживаем явления, необъяснимые вне соотношения с пережитыми Грецией. Между Кантом и Элеатами, Шпенглером и Эмпедоклом, например, так близко родство и тесна связь, что ясно видишь всю ограниченность наших разграничений по категории времени. Почти кажется, что многое, разъединенное веками, – одно целое и что время – только облако, препятствующее нам разглядеть это <...> в бледных очертаниях начинает снова мерцать образ эллинства, но еще такой далекий и призрачный...”» [10, с. 59].

Подобное положение вещей подразумевает не просто принципиальную переоценку всех институтов культурной преемственности нового времени, в том числе и канонической жанровой системы. В результате сами границы между традиционно-каноническим и новаторски-экспериментальным становятся зачастую прозрачными. Эти, вроде бы противоположные друг другу категории, превращаются в зеркально обратимые, порождая синтетическое единство археологизма и авангардной футуристичности. Как следствие, в одном и том же тексте могут сосуществовать ориентация на определенную каноническую форму, актуализация архаической “памяти” протожанра (на стадии мифа и/или ритуала) и индиви-

дуально-авторский мифологизаторский эксперимент, при котором жанровая перспектива оказывается подчиненной новациям в области эйдологии и языка. В таких случаях бывает очень трудно провести четкую границу между жанровыми и нежанровыми аспектами мифопоэтики. И подобное объемлет едва ли не большую часть литературного материала “серебряного века”, так или иначе связанного с мифологизацией. В связи с этим мы будем в большинстве случаев ограничиваться обозначением в основном только тех литературных фактов, в которых ориентация на мифологизм более или менее явственно у автора сопрягается с рефлексией по поводу жанровой формы.

Вторая – и не менее важная – проблема связана с дискуссионностью понятий *миф* и *мифологема* как элементов поэтики художественного текста. Даже критический обзор библиографии этого эпического по научной масштабности вопроса требует как минимум самостоятельного фундаментального исследования. Поэтому мы позволим себе отказаться от подробного обоснования методологии “мифопоэтического анализа”. И будем употреблять эти и родственные им термины (мифологизация, мифопоэтика и т.п.) в условно-прикладном смысле – как обозначение определенных стратегий (и их последствий) обнажения глубинных повествовательных структур прозаического текста, восходящих к архаико-традиционным формам, а также – в случае анализа так называемых *литературных мифологем* – “особого способа поэтизации мира через наложение на густой, нерасчлененный поток жизненных событий отстоявшихся, получивших образное, пластическое выражение и несущих закрепленные смыслы сюжетов мировой культуры” [11, с. 13].

В перспективе проблематизации жанрового аспекта мифопоэтики сразу укажем, что такой очевидный сюжет, как “литература рубежа XIX–XX веков и фольклор”, при всей его важности, объемности и близости – в основном, правда, опосредованной – к нашей теме предметом пристального обозрения не станет. Это совершенно самостоятельная проблема, требующая применения особой филологической методологии.

Беспрецедентно большое значение *мифологизма/неомифологизма* для прозы порубежного периода, прошитость им самых разных литературных страт, очень высокая продуктивность соответствующих моделей, чрезвычайно широкий круг их художественных функций и порождаемых ими текстов заставляют отказаться от претенциозных стремлений исследовать проблему в максимальной полноте. Цель работы состоит в обобщенной обрисовке основных векторов жанровой эволюции прозы, обусловленной мифопоэтическим, что влечет за собой отказ от каталогиз-

зации и систематизации самых разных и более чем многочисленных вариантов мифорефлексов в эпике. Наиболее важные тенденции, связанные с нашей темой, будут продемонстрированы локально, на примере ограниченного набора репрезентативных текстов и литературных явлений. Определенное внимание будет также уделено одному из главных импульсов мифологизации отечественной прозы рубежа веков – литературной рецепции наследия Ф. Ницше.

Рассуждая о судьбе мифопоэтических импульсов в русской эпике рубежа веков, нужно, разумеется, помнить о том, что эту эпоху в современной науке обычно называют по преимуществу поэтической. И вместе с тем у З.Г. Минц были свои резоны, никак не забывая пионерских заслуг В.С. Соловьева – автора софиологических стихотворений – в приобщении литературы рубежа веков к новому мифологизму, подчеркнуть первенство в процессе *системной* мифологизации именно прозаических форм: «Поскольку в мифе важнейшими для “нового искусства” чертами оказывались повествовательность и обращение к миру вне авторского “я”, первыми “текстами-мифами” русского символизма были прозаические эпические произведения – романы (романная форма привлекала и тем, что универсальный “миф о мире”, казалось, требовал широкой панорамы жизни и культуры, и своей связью с ведущим жанром социальной литературы XIX в., который должен был в “синтезе” с поэтикой мифа создать произведение нового типа)» [7, с. 78].

В *лирических* формах мифопоэтика была в основном сориентирована на созидание поэтического мифа как “символа духовных истин, орудия имажинативного познания сверхчувственных сущностей” [12, т. 2, с. 168] посредством авторской реаранжировки мифологем в перспективе построения индивидуальной сюжетной мифологии (в семантическом пределе – “автобиографического мифа” (см. [13]; там же – подробная библиография вопроса), то есть на выработку вторичного метаязыка, комбинаторику новых личностных мифов. Что же касается форм *прозаических*, то при всей разности индивидуальных художественных моделей отдельных писателей они в основном развивались по несколько иному пути – в них актуализировался мифопоэтический потенциал генетической (архаические истоки и имплицитное присутствие мифогенных структур) и исторической (наследие предшествующей классической традиции) памяти романного жанра. В связи с этим следует обратить внимание на важную оговорку в процитированных словах З.Г. Минц о связях неомифологической прозы (в статье исследователя – прежде всего трилогии Д.С. Мереж-

ковского “Христос и Антихрист” и романа Ф. Сологуба “Мелкий бес”) с литературным наследием предшествующего столетия.

Ясно, что русская проза рубежа веков во многом представляла собой плотное реминисцентное поле, в котором новые художественные смыслы зачастую формировались путем интертекстуального монтажа устойчивых тем, мотивов и образов классики. Причем классики по преимуществу национальной, XIX столетия. Такое положение вещей естественно обусловлено пограничной природой этого литературного этапа: не случайно, описывая признаки так называемых “крайних”, или “переходных”, эпох в истории человечества, к каковым, безусловно, относится и русский “серебряный век”, Н.И. Конрад назвал среди них тенденцию к “возвратному” движению культуры, ее критическую обращенность к своим истокам [14, с. 423] (см. также [15, с. 212–218]).

При этом важно отметить, что вошедшее в обиход обозначение устойчивых элементов, заимствованных из культурного тезауруса классики, литературными “мифологемами” далеко не всегда плод терминологической размытости и сомнительной метафоричности. Методология мифологического анализа оказывается вполне применимой по крайней мере к одной конкретной составляющей поэтики словесных форм, а именно – к литературным архетипам. В связи с этим очень существенно то, что, по словам Е.М. Мелетинского, “судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядно выступает на материале русской литературы, тем более что сами русские писатели, как правило, претендуют на гораздо более широкий охват мировоззренческих проблем, чем их западноевропейские коллеги, на масштаб, сравнимый с мифологическим охватом архетипов” [16, с. 150].

Когда подобные образы и мотивы с сильным архетипическим зарядом, унаследованные от русской классики, становятся “кирпичиками” при строительстве романов и повестей “серебряного века”, неизбежно возникающая вторичная мифологизация (“неомифологизация”) вступает во взаимодействие с мифоструктурами, лежащими в основе исконных жанровых моделей эпики. Наиболее последовательно эти процессы протекают в романной форме, поскольку «сам жанр романа предполагает ту текстовую целостность, в которой более или менее адекватно “успевает” – в принципе – проявить себя и целостность мифопоэтического сознания» [17, с. 193]. При этом принципиально важен не только внешний фактор “вместимости” романа, но и близость его жанрообразующих структур базовым архетипическим моделям, подразумевающим “космизацию первичного Хаоса”, “борьбу и победу Космоса над Хаосом” [18, с. 83]. Их суть В.Н. Топоров резюми-

рует так: «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи) <...> Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому (“видимому”) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (“невидимое”), хаотическое состояние» [17, с. 194].

Этот базовый мифологический сюжетный инвариант одномерен (изоморфен) жанровым структурам романа, которые задаются его историческим генезисом: “роман <...> обуславливается <...> взятым из риторики принципом контroversы, т.е. некоторого неразрешимого положения, до конца остающегося проблематическим <...>” [19, с. 28].

В классическом романе XVII–XIX веков контroversы, лежащие в основе сюжета, подразумевали, как правило, некий набор противоречий авантюрно-бытового, эротического, социального, психологического, мировоззренческого свойства, в решение которых погружен активный герой. В наиболее показательных образцах “высокой” прозы “серебряного века” переориентация на мифогенные структуры во многом была подготовлена романистикой Достоевского, персонажи которого уже в большой степени были эмансипированы от лежащего в основе эмпирического повествования авантюрного сюжета и каждого из перечисленных выше видов контroversы, а потому “не завершены”, “недовоплощены” в пределах “расширенного романного пространства”. При этом благодаря интериоризации авторской позиции внутри героев они “решали одну и ту же задачу”, оказывались “намагничены в одну сторону” [17, с. 196].

В ведущих текстах рубежа XIX–XX веков эти тенденции укореняются и способствуют мифологизации романа, выявлению и актуализации лежащего в его основе архетипического механизма смыслопорождения. В качестве основного двигателя сюжета и модели, порождающей художественную картину мира, зачастую выступает инвариантная схема противостояния *Хаоса Космосу* (именно в решение этой контroversы так или иначе погружаются основные герои), имплицитная ряд вторичных инвариантов – антитезы Азии/Европы (“Серебряный голубь”, “Петербург” и “Москва” А. Белого), Христа/антихриста, Богочеловечества/Человекобожества (наследие Достоевского и соловьевские рефлексии в романах Д.С. Мережковского), статичного хтонически-инфернального быта/бытийственности мира фантазии или сна (“Мелкий бес”, “Творимая легенда” Ф. Сологуба, проза А. Ремизова), чернотенного бесовства/социально-гуманистического

героизма (“Сатана” Г. Чулкова), рационально-эгоистичного хищничества/волевого “я”, ищущего самоутверждения в очистительно-деструктивном порыве (“Фома Гордеев” А.М. Горького) и т.п. Контroversы авантюрно-бытового, эротического, социального, мировоззренческого планов, никак не отменяясь и не размываясь, встраиваются в эту порождающую схему, тем самым обнажая ее с гораздо большей явностью, чем то имело место в классическом романе XIX века.

В принципе любой архаической структуре свойственна проблематизация устойчивой (“космической”) модели, внутри которой гнездятся потенциально опасные остатки хаоса (см. [20, с. 68]). Однако в “классических”, “чистых” мифологических системах победа неизбежно остается за силами космизации.

Мифопоэтическая русская эпика рубежа веков представляет в этом смысле совершенно иной расклад сил. Чаще всего инвариантный сюжет подразумевает ту или иную степень инверсии базового противоречия, пересмотра, если не дискредитации, стерильного архаико-мифологического его разрешения. Под сомнение ставится сама правомочность и состоятельность “космических” сил, их способность к творчески плодотворной победе над “хаосом”.

Так, в “Серебряном голубе” Белого космизированное начало, связанное с миром дворянской усадьбы Гуголево, символизирующей логицизм западной культуры послепетровского времени, не в силах противостоять дикому деструктивному хаосу под- или бессознательной национально-хтонической, “восточной” стихии “голубино” сектанства, жертвой которой падает протагонист – Петр Дарьяльский. Автор романа, написанного по лекалам гоголевских сочинений, не случайно растворяет свой образ в пространстве текста, делает его значительно более зыбким, не столь авторитетно выраженным, чем то имело место у создателя “Вечеров на хуторе близ Диканьки” и “Мертвых душ”. Меньшая степень “трансгредентности” [21, с. 219] автора по отношению к художественному миру героев подчеркивает проблемность, неразрешимость основной коллизии между духовными токами космического Запада и хаотичного Востока в первой части так и не завершенной трилогии о судьбах России. И все-таки возможность такого разрешения присутствовала в сознании Белого периода работы над “Серебряным голубем”, о чем свидетельствуют программные размышления писателя в статье “Гоголь” – своеобразном комментарии к собственным интенциям при создании мифопоэтического текста об исторических и “духовных” путях родной земли: “Русь! Чего ты хочешь от нас? Пред завесою будущего мы, словно неопиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма – что

глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван? <...> Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта – служение родине не только в формах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина” [22, с. 114–115].

Как видим, разрешение коллизии, положенной в основу романа, Белый видел в акте культово-мистического претворения художественного познания в мистирию. Причем мистериальный прорыв сопрягался в сознании писателя, как и у большинства его собратьев по символистскому цеху, с категорией будущего, что предопределяло апокалиптическую заостренность духовно-эстетического поиска. Однако принципиально важно, что мистерия как жанропорождающая структура состоялась в романе лишь отчасти – с сопутствующим расщеплением смысловой целостности на противостоящие друг другу содержательный и формальный планы.

Так, потенциальное разрешение противоречия в “Серебряном голубе” связано с отрезвляющим воздействием на героя “учителя”-теософа Шмидта, посещение которого помещено в композиционный центр. С этого момента глаза Дарьяльского должны были открыться на опасности “голубино-азиатских” искушений. Но схема традиционного идеологического романа отказывается работать. Она побеждена мистериальными структурами, которые на уровне сюжетостроения предопределяют неизбежность жертвенного заклания протагониста, что противоречит рациональной логике теософских построений. В отличие от классического романа, где герой делает выбор, жизненно и мировоззренчески определяется в динамике прохождения череды коллизий, контrovers и испытаний, в тексте Белого итог внутреннего развития центрального персонажа изначально задан его символической ролью в мистериальном сюжете. Дарьяльский воплощает собой синкретику Христа и Диониса в духе “Эллинской религии страдающего бога” Вяч. Иванова. Не случайно автор заставляет его “еловую сорвать ветвь, завязать концы и надеть на себя вместо шапки”, сочленя тем самым подобие дионисийской лозы с Терновым венцом Спасителя. Однако в финале гибель Дарьяльского подана как инверсия сотериологической мифологемы. Орудием “заклания”, по законам иронического острашения, выступает вполне прозаичная собственная трость героя. Вместо воскресения – лаконичное “он больше не возвращался”. Сам Петр отнюдь не по собственной воле выбирает Голгофу, и жертвоприношение, совершенное вакхиче-

скими “собратьями”, предстает некатарсическим убийством – окончательным торжеством Хаоса.

Состоявшись на уровне нарратива и подчинив себе формальные структуры романа, мистерия выказала свою неспособность явить содержательное преобразование романического героя и эпического пространства.

Потенциальный выход из этого тупика зачастую виделся писателям рубежа веков в обращении к мистериально-диалектической структуре макроцелого (тезис-антитезис-синтез). На композиционном уровне это вело к триадичной циклизации, где третья часть должна была содержать разрешение космо-хаотической контroversы. Наиболее наглядный пример такого рода представляет собой трилогия Д.С. Мережковского “Христос и Антихрист”. Здесь производными инвариантного мифологического конфликта выступают антитезы плоти/духа, классического эстетизма/аскетизма, демиургии/исторической почвы. Однако не случайно, что сюжетного, собственно внутритекстового разрешения это противостояние так и не находит. В заключительных сценах романа “Петр и Алексей” оно через явление Тихону Иоанна Богослова – благовестителя тайн Святого Духа – предстает лишь как обетование будущего.

Не в меньшей степени показательна и неудача Белого воплотить в жизнь план создания трилогии “Восток и Запад” (см. [23, с. 147–164]), а затем, в качестве третьей части этого несостоявшегося макроцелого, написать трехтомный цикл “Моя жизнь”. Разрешение космо-хаотической контroversы в эпическом синтезе у Белого в результате состоялось вне триадической, слишком рационально-логистической, схемы – и со знаком минус, как инверсия мистериальных чаяний периода работы над “Серебряным голубем”. Состоялось в пореволюционной прозе, в принципиально новую эпоху авангардистского семиозиса после “эсхатологической катастрофы”. Последовательнее всего – в романе “Москва”, где ожидаемый синтез мифологического сюжета об упорядочивании мира оборачивается абсолютным торжеством хаоса, деструкции, распада на всех уровнях текста – от композиционного и персонажного до лингвостилистического: доведенная до предела анаграмматичность (как знак размытия, бесконечных перемещений и разрывов семантических границ слова и его составляющих), логико-грамматическая герметичность или даже анормативность речи здесь становятся единственно адекватным инструментом описания развоплощающейся вселенной. Хаос утверждает свои права как норма, вытесняя “космо-логистические” начала на периферию художественного мира, а заодно отправляя героя, профессора Коробкина, в сумасшедший дом. В результате мифопоэтиче-

ская инвариантная коллизия вершится рождением текста, построенного по законам “антижанра” – “антиэпопей”¹, поскольку эпопейная победа Космоса отменена и отмечена. Фабульная стяжка задается не объединяющим началом широкого описательного полотна, а взрывающим линейность повествования клубком элементов шпионского романа, в который перекодируются психические процессы утопающего в напористом бреде героя (см. [25, с. 23]). В мире торжествует “арахнея” (так Белый называет разэпопеившееся, утратившее логистическую целостность мироздание) – хищная хаотическая стихия, в обозначении которой актуализируется паронимический потенциал неологизма, его связь с такими понятиями – символами распада, как *ахинея*, *анархия*, *страх* (ужас Коробкина перед преследованиями со стороны Мандро, многочисленных разведок, черно-магических сил мировой закулисы и т.п.) при доминантной семе, обусловленной “просвечивающей” этимологией – греческим словом “*Arachne*”, *паук*, одним из наиболее архаичных и устойчивых архетипов хаоса.

В “Москве” “антиэпопеизация” и “арахнеизация” как жанровые доминанты довели до определенного формального завершения те тенденции поэтики романа, которые вполне проявились у Белого еще в “Петербурге”. Не претендуя на сколько-нибудь целостный анализ самого знаменитого текста писателя, укажем лишь на некоторые черты, важные в перспективе интересующей нас темы.

Прежде всего они связаны с релятивизацией исходной космо-хаотической архетипической схемы. “Космическое” начало, коррелирующее с Аполлоном Аблеуховым, миром обездушенных упорядоченных форм западнической имперской геометрии, пустой масонской рациональности², оказывается в зеркале торжествующих эсхатологических ветров обреченно-гибельным отражением своего антипода – дионисийской-хаотической азиатской стихии бесформенности, миазмического туманного хаоса “островов” (локального антипода центральных проспектов города-символа). “Космическое” здесь подано как генетически инфицированное, изнутри взрываемое “хаосом”: “киргиз-кайсацкое” происхождение сенатора Аблеухова, апологета четкой классической упорядоченности и при этом “нетопыря” с “головой Горгоны медузы”; черный деструктивный магизм Медного Всадника – носителя организующей демиургической идеи и т.п. Перверсия и даже дискредитация матричной аполлоно-дионисийской

антитетичной схемы так или иначе учитывается большинством интерпретаторов романа (см., напр. [27–32]). Нас же интересует одно конкретное следствие подобного распределения сил в поэтике текста. И связано оно с трансформациями функций внутри персонажной системы как жанрообразующим принципом романа. Но прежде – одно необходимое теоретико-типологическое отступление.

Ю.М. Лотман выводит историю сюжета в мировой литературе из взаимодействия его изначальных типов: мифоциклического (фиксация нормы) и линейного (рассказ об особенном, аномалиях). Первым и наиболее ощутимым результатом разрушения “циклически-временного механизма” и перевода мифологических текстов на язык “дискретно-линейных систем”, то есть систем нарративно-литературных, “была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур” [33, с. 226]. Ранним следствием процессов такого рода стало появление систем героев-двойников. По мере развития литературы внутренние отношения двойничества естественным образом усложнялись вплоть до зачастую полной невозможности изначального родства персонажей. Нет нужды описывать, насколько важным приемом литературной игры становится в словесности нового и новейшего времени, со времен романтизма, обращение к теме двойничества. Однако далеко не всегда оно сопрягается с актуализацией мифогенетического потенциала текста, то есть с реконструкцией, пусть и достаточно свободной, утраченных элементов архетипического порядка. Во всяком случае актуализация такого рода вряд ли проводилась достаточно последовательно на уровне глубинных структур повествования вплоть до появления романов Достоевского. Наследуя последнему, Белый идет еще дальше по пути обнажения и сознательного обыгрывания памяти мифопоэтических функций внутри персонажной системы.

Принцип обратимости *космоса/хаоса* (при итоговой неизбежной хаотизации логистического начала) транспонируется на каждый из уровней текста в “Петербурге”. И едва ли не наиболее последовательно на уровень персонажный. Почти все основные герои романа поставлены друг к другу в отношения двойничества, причем многоплановые и перекрестные (см., в частности [16, с. 215–217]). При этом выводятся на поверхность глубинные мифопоэтические коннотации дублетности персонажей, в частности – ее генетическая связь с категориями первопреступления и ритуального жертвоприношения (модели Авель/Каин, Ромул/Рем и т.п.; см. [34, 35]); революционное “задание” Николаю Аполлоновичу взорвать от-

¹ В применении к “Москве” термин употребляется в [24, с. 275–283].

² О противостоянии масонской и розенкрейцеровской символики (прежде всего – в геометрической образности) как глубинном двигателе сюжета см. [26, с. 250–263].

ца, убийство Липпанченко его двойником Алексеем Ивановичем и т.д. Мифологизирующая интенция автора заставляет нас ожидать при этом функционального распределения ролей в соответствии с архетипическим противопоставлением “космизирующего” культурного героя своему деструктивному антиподу – *трикстеру* (в самых разных изводах: “космического” вредителя, озорника, шута, плута, простака; см. подробнее [36]). Чего, естественно, не происходит, поскольку “трикстерами” оказываются не только носители “хаотического”, как “псевдо-Дионис” и “шут” в костюме красного домино Николай Аблеухов, но и упорядочивающего начала, в том числе и “логистический” центр персонажной системы – Аполлон Аполлонович, выступающий здесь олицетворением хтонического заряда нежити внутри как бы рационального сознания и при этом “простак”, бросаемым женой и обреченным на так и не состоявшуюся (карнавально-шутовская инверсия сюжета!) гибельную “встречу” с “сардинницей ужасного содержания”.

Здесь напрашиваются две историко-типологические параллели. Как отмечает Е.М. Мелетинский, “существование типа трикстера в мифах творения и особенно возможность сочетания в одном лице черт культурного героя и трикстера объясняются отчасти тем, что действие в мифах творения отнесено ко времени до установления строгого миропорядка” [18, с. 112]. Белый полностью инверсирует, выворачивает наизнанку эту закономерность. В его романе тотальная “трикстеризация” героев связана не с космо-этиологическим (миф творения), а с эсхатологическим модусом повествования: в мире подступающего апокалиптического (“революционного”) хаоса развенчание персонажного “героизма” оказывается неизбежным. Кроме того, как известно, большая романная форма в европейской литературе XVI–XVIII вв. все больше отвоёвывала себе прав по мере укороения именно плутовских (“трикстерных”) сюжетов, задающих сложную систему авантюрных перипетий, формирующих, в свою очередь, обширное пространство эпического повествования. У Белого движение к как бы синтезирующей большой форме – через “Петербург” к “Москве” – сопрягалось с трикстеризацией и хаотизацией художественной структуры, что и привело к созданию антиэпоса – “арахней”. Структурно воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке – художественно оформлять распад, хаотизацию, разрушение картины мира. Тем самым в очередной раз подтверждается правота Е.М. Мелетинского, отмечавшего, что в модернистской литературе XX века имеет место “полная дегероизация, тенденция к изображению обезличенного героя –

жертвы отчуждения, отчасти за счет полуиронического его сближения с многочисленными мифологическими архетипами, превратившимися в легкосменяемые маски” [18, с. 107–108].

Т.С. Элиот считал, что лишь “мифологический метод” позволяет “взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история” [37, с. 228]. Русский символизм предложил собственные образцы мифологического “деструктивного упорядочивания” и “деформирующего оформления” романного жанра. В своей рубежной работе Н. Бердяев интуитивно-мировоззренческий стержень художественного опыта этого рода усмотрел в кризисе чувства “оседлости бытия”, в ощущении “дематериализации” вселенной в “космических” и “астральных” “вихрях”, “распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира”, в “расщеплении” прежде целостного “образа человека”. Во всем том, что предопределяет, по логике философа, внутреннюю конгенитальность символиста-писателя Белого кубизму и живописным откровениям П. Пикассо [38, с. 36–47]. В результате рождается «гениальный эксперимент на пути освоения новых принципов “большой” повествовательной формы, отражающей деструкцию мира» [39, с. 10] посредством обнажения, релятивизации, дискредитации и изживания исходной мифологической схемы эпического письма классического типа.

В прозаических текстах, ориентированных на инвариантный сюжет “*космос versus chaos*”, даже если протагонист непосредственно не предзадан никакими собственно архаичными мифологическими масками (как Дарьяльский в “Серебряном голубе”), а наоборот – участвует в реализации вполне традиционной, “реалистической” фабулы, он, тем не менее, обрекается на поражение не реже героев модернистских сочинений. Зачастую тут тоже работает принцип деформации архетипической схемы: окончательная победа над хаосом оказывается невозможной. Так, уже в конце 1880-х–1890-е годы целая череда текстов А. Чехова, В. Короленко, В. Вересаева, И. Бунина об интеллигентах, пытающихся нести разумно-цивилизаторское (“космизирующее”) начало в темную, непросвещенную мужицкую (“хаотическую”) массу, подразумевает этап “инициации”, подвергающий испытанию поздненароднические и “земские” иллюзии. И, как правило, этот опыт оказывается негативным, антиинициатическим.

На первый взгляд пример обратного дает повесть В. Вересаева “Без дороги”. Здесь путь от глухого раздражения, безнадежности и отчаяния к “тихой радости” приятия мира и человеческой любви Чеканову, главному герою, открывается благодаря прохождению через структурное подо-

бие инициатического ритуального поругания: врача зверски избивают те самые зареченские мужики, которых он самоотверженно лечил. Однако и в этом сочинении победа над “хаотичностью” очень относительна: духовное прозрение приходит к уже умирающему человеку.

Архетипическая схема в реалистической, или “миметической”, “метонимической” (Якобсон), прозе, разумеется, отнюдь не обязательно подражает активно выраженные в событийной фабуле инициатические испытания героя. Не редко протагонист оказывается сломлен напором хаотического, сила которого – и здесь можно усмотреть одну из закономерностей воздействия инвариантной мифопоэтической структуры на технику прозаической наррации – прямо пропорциональна сюжетной пассивности персонажа. И как следствие – его обреченность. Подобный процесс становится еще более явным в тех случаях, когда архетипическая коллизия просвечивает сквозь универсальные мотивные блоки не архаического, а собственно литературного происхождения, обкатанные русской классикой XIX века. В этом смысле показательна повесть И. Шмелева “Гражданин Уклеин” – опыт на тему “маленького человека”.

Сколь бы хрестоматийной ни была эта тема, по пути своего развития в отечественной литературе она претерпевала существенные изменения. Разумеется, “маленький человек” – устойчивый миф русской словесности, предполагающий заданный инвариант сюжета и художественного осмысления образа. Однако, как и любой миф, он проявил способность к более или менее свободной вариативности. Изменение философии образа “маленького человека” от 1830-х к 1900-м годам, от Пушкина и Гоголя к Шмелеву и его современникам, выявляет характерную внутреннюю логику, отбрасывающую свою тень и на динамику самой концепции личности в русской литературе, и на историю разных литературных направлений.

Как будто очевидно, что литературный “маленький человек” крепко спаян с традиционной реалистической художественностью. Именно на историях жизни “маленьких людей” во многом обкатывались такие сердцевинные для русского критического реализма категории, как социальный детерминизм, типизация и, наконец, мощный гуманистический пафос. Однако изучение исторической динамики этого образа подводит к мысли о том, что его онтология³, глубинные, сущностные его смыслы обладают серьезным, так сказать, метафизическим зарядом, заставляющим пересмотреть привычные представления о

границах социального реализма. Сюжет о “маленьком человеке” почти с самого момента своего возникновения выказывает уникальную способность к символизации сопряженных с героем деталей и реалий.

Уже в гоголевской повести шинель Акакия Акакиевича – символ уникального и ревностно хранимого своего, обжитого “пространства личности” героя, единственной и хрупкой границы между его частным мирком, согретым человеческим теплом, и внешней враждебной, хаотически напористой реальностью – той самой, что воплощается, в частности, в образе “значительного лица” и в конце концов пожирает жизнь “маленького человека”, поднимающего свой “бунт” уже из-за гроба.

Это один из инвариантных символов темы “маленького человека” в русской литературе. Показательна его эволюция к рубежу XIX–XX веков: к этому временному порогу он в значительной мере меняет свой знак. Гоголевская шинель, минув презрительные отмашки К. Леонтьева, превратится в футляр чеховского героя – страшный символ, панцирь вырождающегося существа, всячески скрывающегося от царящей во круг “живой жизни”. То, что у Гоголя сопрягалось с семантикой доброго (символизированный шинелью мирок Акакия Акакиевича), у Чехова наполнится обратными смыслами. То же касается семантики злого. Этот процесс развенчания “малости” “маленького человека”, столь характерный для русской литературы “серебряного века”, апогея достигнет в творчестве Ф. Сологуба. В своем метаописательном по отношению к литературному мифу рассказе “Маленький человек” прозаик-символист расцветает с любимым русским героем (здесь он выведен под именем мелкого чиновника Якова Саранина) посредством буквализации метафоры – заставив его после приема вредоносного зелья уменьшиться и исчезнуть в самом буквальном смысле. В “Мелком бесе” Передонов – уже напрямую демонический персонаж, внутреннее небытие которого зеркально отражает и нежить внешнего мира (логическую нить таких историко-литературных построений при желании можно протянуть вплоть, как минимум, до М. Булгакова и М. Зощенко, у которого “вывихнутость” общей картины советской жизни не столько предопределяет абсурдность внутреннего облика нового “маленького человека”, сколько сама обусловлена ею).

Тема “маленького человека” к рубежу веков все более набирает в своем символическом потенциале и параллельно тому все более отстраняет, остраивает и, по сути, ниспровергает героя, отказывается от былого гуманистического пафоса в его портретировании. Характерно, что дегуманизация мифа о “маленьком человеке” сопровождается

³ Вопросы онтологии и религиозно-философской динамики литературного образа “маленького человека” затронуты в статье С.Г. Бочарова “Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории”; см. [40].

ется переходом темы из реалистического литературного регистра в регистр модернистский (не случайно одним из антигероев, к примеру, русской символистской критики стал “бес” человеческой срединности и непримечательности – в работе Д.С. Мережковского “Гоголь и черт” и др.).

Именно в таком контексте Шмелев обращается к этой теме. В “Гражданине Уклеикине”, с одной стороны, он разрабатывает ее в духе, традиционном для реалистической литературы XIX века. Здесь нет никакой “негативизации” образа, а гуманистический пафос более чем убедителен. Социальная детерминированность, череда ополчившихся на героя злых обстоятельств общественного и личного свойства, неизбежно приводящих его к гибели, наконец, типичность самого героя – мелкого мастерового, “униженного и оскорбленного” этими обстоятельствами, – все это задает тональность почти натуралистического и уж во всяком случае реалистического письма (новации здесь, разумеется, тоже есть: к примеру, в бунтарской неумности внутренних сил Уклеикина, которые до встречи с жильцом Синицей тщетно ищут себе выхода, чувствуется ясный привкус горьковского босячества).

Но на уровне инвариантных сюжетных и семантических структур в тексте вскрываются принципиально новые и обманывающие ожидания “среднестатистического” читателя реалистической прозы подходы к изобразительности, организации картины мира и представлению судьбы протагониста. Дело в принципиально новом качестве реальности, окружающей, “обуревающей” и “предопределяющей” героя, той самой реальности, от которой прежних “маленьких людей” русской литературы оберегали шинели и фуляры. В повести эта реальность отнюдь не исчерпывается миром социальной конкретики. За ней непременно проглядывает некое высшее начало, наделенное атрибутами максимальной размытости, неопределенности, но в то же время всеохватности и бытийности. Сквозь описательную картину “художественного мира” проступают контуры архетипичного хаоса, экспансивно захватывающего все пространство вокруг героя. В тексте эта категория предстает под личиной абстрактного *Оно* – жестокой царствующей стихией вывихнутого мироздания, омутом бытия, величнейшей и внесоциальной трясинной, засасывающей самую жизнь. Она являет себя в фактах социального (униженность Уклеикина, несправедливость сильного мира сего, обман гражданских надежд “маленького человека”, повышение цен на продовольствие, не весть зачем производимое этим страшным *Оно*, и т.д.) и в фактах личного (измена супруги, предательство идейного “товарища” – жильца) зла на жизненном пути героя. Но сама по себе этими фактами отнюдь не исчерпывается. Социальные смыслы в повести оказы-

ваются неизменно прозрачными: за ними просматривается коренной надлом мира (в круге сознания протагониста, с которым сливается авторская точка зрения), обеспеченный гипертрофией одного из контрверсивных друг другу архетипических начал – хаоса.

Но сюжетная ситуация “маленького человека”, подразумевающая бинарность идейно-художественных структур произведения (обжитое пространство человеческой малости/мир “значительных лиц”), сочленяется с конфликтностью двух основных мифических категорий и провоцирует активизацию “устроительных”, антихаотических начал. Естественным антиподом хищному *Оно* служит в душе героя порыв уйти от каждодневной трясины зла. “Космизация” как архетипическая инерция конфликтного сюжета в связке с фабульно-событийной пассивностью персонажа приводит к тому, что он обрекается на *психологический* бунтарский жест против хаоса – испытывает эскапистское стремление “в лес”, подальше “отсюда”, изливающееся в опьяненность гражданскими надеждами, коими он бессознательно пытается утвердить онтологическое достоинство своей личности.

Обе эти стихии равно присутствуют и во внешнем мире, и в душе самого Уклеикина. То, что в прежней литературе о “маленьком человеке” рядилось почти исключительно в социальные одежды, предстает в “Гражданине Уклеикине” символическими стихиями самого бытия, которые обнажаются мифопоэтическими механизмами, лежащими в основе семантического пространства текста. То, что в прозе XIX века содержало лишь потенциальные обобщенно-философские символические смыслы, в повести Шмелева актуализируется и выходит на поверхность. Реалисту Шмелеву выпала роль одного из завершителей целой традиции предшествующего столетия благодаря плодотворной попытке – пусть и наверняка неосознанной – пропустить магистральную тему “маленького человека” сквозь архетипическую космо-хаотическую схему, выявив мощный потенциал уже не только литературной, но и архаико-генетической мифопоэтичности хрестоматийного образа, что лишь способствовало символично-философскому обогащению его коннотаций. Так осмыслялась трагедийность участи “человека вообще” (под образом “маленького человека”, бедного мастерового) в “мире вообще” (под образом русской провинции эпохи манифеста “17 октября”). Таков шмелевский извод инвариантного мотива неизбежного поражения “маленького человека”.

Подобная мифопоэтическая транскрипция окружающего социального зла роднит повесть Шмелева с романами и повестями А. Ремизова 1900-х–1910-х годов. Не случайно заключающая

произведение сцена предсмертного сомнамбулического бреда Уклейкина – с ее неразличимостью грани между реальностью и галлюцинацией, в результате чего все происходящее предстает некоей аллегорией хаоса, пронзающего человека и с адской усмешкой заставляющего его убить собственную жену, – явственно льнет к гипнологии Ремизова. Но не только к ней. В литературе собственно символистской, и прежде всего – в “Серебряном голубе” и “Петербурге” Белого – с конца 1900–начала 1910-х гг. фигура “маленького человека” почти непременно сопрягается с символикой жутковатой хаотической стихии как одним из агентов архетипического конфликта. Оно станет постоянным спутником “маленьких людей” в модернистской литературе, особенно в 1910-е годы, в эпоху так называемого *гротескно-карнавального* (А. Ханзен-Леве) символизма. Насколько предпринятый Шмелевым в 1907 году поворот темы и соответствующая ему поэтика могли повлиять на модернистов 1910-х годов – вопрос дальнейших исследований и дискуссий. Но безусловно одно: верный знаньевец и активный деятель “Книгоиздательства писателей в Москве”, разрабатывая образцово реалистический сюжет и завершая предшествующую традицию, в области глубинной поэтики во многом двигался как минимум параллельно художественным прозрениям символистов.

Однако Шмелев, естественно, как выразитель подобной тенденции среди крупных русских литераторов-реалистов этих лет отнюдь не одинок. Описанная выше художественная модель вполне укладывается в художественные принципы *неореализма*, как они формулировались в начале 1910-х Е.А. Колтоновской, Д.Н. Овсяннико-Куликовским и Р.В. Ивановым-Разумником, а в наши дни были детально систематизированы и проанализированы В.А. Келдышем [41].

В целом неореализм (в творчестве 1910-х годов С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Бунина и др.) подразумевает переключение реалистической прозы с принципа исторической предопределенности, социальной идеологичности на пафос утверждения бытийных, философско-созерцательных, метафизических закономерностей. Однако следует добавить, что эта метафизичность прямо противоположна романтическому двоемирию и его символистским девиациям. Оппозиция *realia* и *realiora* здесь все же претворяется в соположенность быта и бытия (“бытие сквозь быт”), в ощущение имманентной бытийности частного, малого, бытового. Приоритет бытийного над позитивным историзмом не отменяет последний, а лишь иерархически его себе подчиняет. В персональной системе прозы такая функциональная переориентация с практики на созерцание приводит к принципиальному изменению статуса героя. Разрушается господствовавшая в ангажирован-

ной реалистической эпике 1890-х–1900-х годов моногеройная структура текста, в центре которой – волюнтаристская индивидуальность, окончательно утверждается чеховская линия: “бессобытийное” портретирование духовной уникальности рядового человека. При этом понятие праксиса, активности личности в идейно-композиционной структуре неореалистических текстов не отменяется, а функционально переосмысливается как залог обретения подлинной свободы от воле лежащего окружающего мира созерцающим, устремленным к сущностным началам бытия сознанием. Общественные истоки подобной переориентации прозы традиционного типа В.А. Келдыш связывает – и, по-видимому, справедливо – с упадком социального энтузиазма после поражения революции 1905–1907 годов: истощение политико-идеологических иллюзий и подстегнуло русских писателей этой поры попытаться, никак не отменяя *realia*, пробиться к *realiora*.

Думается, что мифопоэтизация глубинных повествовательных структур – важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим “жизнеподобие” с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий.

В нероманной эпике интересные жанровые новшества мифопоэтизация предлагает, среди прочего, в связи с изменением традиционных отношений между точками зрения повествователя и героя. Наиболее наглядно эти процессы протекают в жанрах, где подобные отношения отчетливо проблематизируются. В частности, в автобиографических сочинениях (в широком смысле термина, охватывающем также тексты, созданные как факт не документальной, а собственно художественной словесности). Яркий образец такого рода дает А. Белый в “Котике Летаева”, “Крещеном китайце” и “Записках чудака”. Особенно показателен в этом смысле “Котик Летаев” (см., в частности, [42, с. 156–160]).

Здесь едва ли не впервые в литературе сознательно снимается дистанция между точками зрения героя, причем совсем маленького ребенка, и повествователя, вспоминающего о своем детстве по прошествии трех с лишним десятилетий. Точкой отсчета, позволяющей дать подобный синтез стратегий рецепции реальности и собственного опыта в разных возрастных плоскостях, предстает акт становления самопознающего “Я”, которое, в соответствии с концепцией Р. Штейнера, тождественно этапам становления космоса. Антропософский гуру переосмыслил тем самым учение Г. Геккеля о тождестве онтогенеза и филогенеза, то есть стадий развития отдельной личности и всего человечества. Таким образом, восхождение Котика по “лестнице расширений моих” (слова из эпилога повести) протекает по

тщательно выписанной модели космотворения – уникальной своим чуть ли не полным соответствием наиболее архаическим мифологическим системам. Она подразумевает череду детально прорисованных этапов исхода из архетипизированной пренатальной узости в космизирующий мир (“боль сидения в органах”, образы лабиринта и т.п.), постепенного овладения хаосом при сопутствующих столкновениях с прорывающимися хтоническими силами (преследование героя “огневою, красною”, “шаровою, жаровою” старухой, ужас от “гада дяди Васи”, “огнедышащий” образ отца-“Непапы” и т.п.), пространственного структурирования окружающего мира по принципу проекции вовне собственного тела, из частей которого по законам архаики постепенно слагается дискретный локус квартиры и т.д.⁴ Мифопоэтическая плотность текста в “Котике Летаева” такова, что в ограниченном объеме статьи не могут быть даже в самом обобщенном виде перечислены создающие ее мотивы. Но для нас существенно лишь то, что в процессе литературного закрепления акта мистического самопознания традиционная временная ретроспекция в автобиографической повести открывает путь к вневременной интроспекции в супранатуральные пространства мифогенеза. Временная и причинно-следственная шкалы перестают формировать сюжет и повествовательное полотно, которые в “Котике Летаева” строятся по закону мифопоэтических индукций. Пренатальному хаосу, болезненному выходу из него, этапу первичного обуздания агрессивно наплывающей хтоничности соответствует разорванность, расчлененность композиционно-нарративных структур, которые лишь с третьей главы неожиданно “выправляются” и дают более или менее линейное, логичное и ровно выстроенное повествование. Такое изменение регистра на мифологическом внутримотивном уровне соответствует “космизации” сознания, постепенному переходу героя из мира “бредовой” образности в область понятий, победе “строю” над “роем”. Однако во второй части повести и эта линейность оказывается мнимой, фиксируя движение от космо-хаотической схемы к искупительно-жертвенной модели Распятия протагониста, для которого в эпилоге очистительной Голгофой, открывающей путь к “воскресению в Духе”, становится состоявшийся исход в мифопространство собственной памяти. Тем самым мы сталкиваемся с еще одним изменением, вносимым мифопоэтикой в автобиографический жанр: под ее влиянием меняется прагматика текста, из чисто литературного или документально-исторического рядов, отведенных для традиционного жизнеописания, он переходит в статус мистериально-

жизнестроительных, становится фактом и причиной не семиотического, а собственно онтологического события.

Все отмеченные выше примеры касались глубинного воздействия мифопоэтики на жанрообразующие – сюжетные и персонажные – структуры прозы. Однако для авторов этих сочинений мифопоэтизация не входила в число программно декларируемых задач, даже если, как в случае с Белым, была достаточно сознательной установкой. Пример принципиально иного рода мы встречаем в творчестве А. Кондратьева, который не только сделал мифологию – античную, славянскую и, в меньшей степени, восточную – основным материалом своей прозы и поэзии, но и включал ссылки на миф в жанровую спецификацию собственной литературной продукции: “Сатиресса” вышла с подзаголовком “Мифологический роман”, один из рассказов в сборнике “Белый козел” назывался “В объятьях тумана. *Миф*” (курсив мой. – В.П.) и т.п.

Однако все подобные произведения Кондратьева 1900–1910-х гг. структурно вполне традиционны. В отношении глубинных сюжетно-персонажных схем они оказываются гораздо ближе “среднестатистическим” реалистическим рассказам и романам середины–второй половины XIX века, чем разобранные выше тексты. В поэзии Кондратьев-мифологист пошел не дальше, “продолжая античную линию Майкова и Щербины”. Отмечая, хотя и не без оговорок, “аккуратность” и “профессиональность” писателя в работе с мифологическим материалом, В.Н. Топоров справедливо подчеркивает, что он был «равно далек и от увлечений модным в то время “археологизмом”, и от того непосредственно-личного переживания мифа, которое создает предпосылки для подлинно оригинальных толкований старого мифа, открывающих в нем новые глубинные смыслы, или даже для рождения нового мифа».

Соглашаясь с В.Н. Топоровым в том, что Кондратьев со своими “достаточно робкими интерпретациями” мифов “не отличался особой оригинальностью”, вряд ли можно считать справедливым, однако, замечание того же исследователя: “античное” у писателя “не являлось стилизацией” [44, с. 12]. Мифологические романы и рассказы Кондратьева, где под масками сатиров, наяд и прочих персонажей из популярнейшей на рубеже веков книги Г. Штоля “Мифы классической древности” скрываются по сути “девы” и “мужи”, любящие, радующиеся и страдающие, но неизменно несущие в себе органическую гармонию стихийных сил природы, представляют собой достаточно последовательную стилизацию под пасторальную прозу в традиции “Дафниса и Хлои” Лонга. И персонажи, и сюжет, и, в сущности, идиллический хронотоп этих сочинений русского писателя

⁴ О прерывистости мифологического хронотопа, а также об эддических представлениях пространства как частей тела человекоподобного великана Имира см. [43, с. 254, 256].

вполне укладываются в линию преемственности европейской прозаической пасторали образца “Амето” Боккаччо, “Галатеи” Сервантеса, “Астреи” д’Юрфе, “Аркадии” Ф. Сидни (см. [45–47]). Неполнота совпадения с классической пасторальной моделью, предполагаемая игровыми стратегиями стилизаторского дистанцирования, здесь имеет место разве что в подчеркнутой тематизации “конца прекрасной эпохи” естественной простоты и свободы, которыми жили “боги”, “духи” и “герои”, их “александрийской” меланхоличности и обреченности. Что же до нарочито утонченного кондратьевского языка, то ироничный почерк художника, прошедшего модернистско-эстетский иску́с рубежа XIX–XX веков, вполне родствен прециозной искусственности пасторального канона, предполагая лишь новое качество нагнетания и игрового остранения его изначальных свойств.

Опыт Кондратьева свидетельствует о том, что программный мифологизм в литературе “серебряного века” не мог предложить существенных жанровых новаций. По крайней мере до той поры, пока он оставался исключительно в пространстве художественной словесности. Выход за его пределы в модернизме давал уже существенно иные плоды. Яркий пример тому – книга-цикл А.М. Ремизова “Посолонь”.

Снабдив при втором издании книгу, содержащую полигенетические жанровые формы (лирические обрядовые зарисовки, сказки, легенды, рассказы), аппаратом комментариев, ссылок на источники и даже рекомендаций, как читать вслух те или иные строки, писатель ориентируется на синтез трех дискурсивно-культурных парадигм, выстроенных по принципу иерархической лестницы. В линейном повествовании этот принцип не выражен, но он лежит в основе внутренней конструкции большинства текстов цикла. Нижний уровень здесь – научно-этнографическое (с использованием работ Е. Аничкова, Д. Зеленина, П. Бессонова, И. Сахарова и др.)⁵ и даже историко-культурное (указание в комментариях на связь сказки “Ночь темная” с древним мифологическим мотивом “живого мертвеца” и его обработкой Бюргером, Жуковским и Ф. Сологубом) метаописание; затем следуют реконструкции на его основе потенциальных фольклорных словесных форм; наконец, на уровне макроцелого все это вершится созданием ритуально-словесного циклического единства, которое, собственно, и обладает самостоятельным мифопоэтическим жанровым качеством. Его основа – стирание грани между печатным и устным словом, словом и

экстраречевой реальностью, но главное – между литературой и ритуалом. При этом, однако, обрядово-циклические схемы движения по календарному кругу (“посолонь” – от весны к зиме) не подчиняют себе художественности словесной ткани, но сами становятся частью игрового, сугубо литературного пространства. Тем самым Ремизов создает литературную транскрипцию целостной национальной обрядово-мифологической системы, структурно завершенной, но внутри устойчивого хронотопа календарного круга на русском этническом пространстве принципиально открытой – и это особенно важно – к дальнейшему росту, пополнению и видоизменениям в перспективе жизни в “большом времени” культуры. Эти установки частью эксплицированы самим Ремизовым в письме в редакцию “Русских ведомостей” 1909 г.: «Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю моим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее или одареннее меня, <...> пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу. Только так, коллективным преемственным творчеством создается произведение, как создались мировые великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная “Божественная комедия” и “Фауст»» [50].

И пусть в указаниях Ремизова на собственную “малость” и готовность впустить в плоды своих трудов любого позднейшего соавтора можно усмотреть тень лукавства заправского мистификатора (вряд ли он позволил бы кому-то другому вторгнуться в свой текст), все-таки для нас важно, что писатель:

а) закладывал определенный жанровый образец, который должен был продуцировать иные опыты в том же роде;

б) цель этих опытов видел в создании универсального произведения, запечатлевающего национальную мифологию в собственном смысле слова и так называемый Volksgeist (“народный дух”) в том понимании, какое вкладывалось в этот концепт Гердером и Шеллингом (ссылки на великие тексты Данте и Гете);

с) постулировал *принципиальную* разомкнутость текста вовне, как генетическую (источники), так и актуальную, типологически родственную открытости и вариативности мифологических повествований – и этому принципу оставался верен до конца, во множестве реаранжируя ком-

⁵ Подробнее о принципах работы Ремизова с филологическими источниками в сравнении с другими писателями, ориентированными на фольклор и миф, см. [48, с. 116–138; 49, с. 191–210].

позицию своих сочинений, перетасовывая в годы эмиграции их состав, включая отдельные малые произведения в корпус разных более крупных эпических форм (см. [51, с. 12 и далее]).

В науке есть тенденция гипертрофировать авангардный лудизм в творческом сознании Ремизова. Так, Н.Ю. Грякалова пытается “представить творчество Ремизова и его жизнетворчество через категорию игры как наиболее адекватно отражающую суть его литературно-эстетической деятельности, имея при этом в виду, что по мере движения от символизма к авангарду пафос символистской теургии сменяется апологией свободной игры” [39, с. 15]. В целом исследователь, очевидно, прав, отмечая: «Если М. Волошин ценил в Ремизове глубинную способность к пониманию игры как сферы символического действия, то В. Шкловский, теоретик русского авангарда, склонен видеть в нем уже совсем иное – тип авангардного homo ludens, который любит игру “как таковую” и актуализует в ней не ее трансцендентные смыслы, а способность к деиерархизации и деавтоматизации <...> по существу Ремизов деконструирует символистский жизнетворческий стереотип. Его “безобразия”, розыгрыши и мистификации были полностью лишены претензий на “преображение мира” и на осуществление других утопических программ. <...> Вместо “вдохновенного” творчества, теургии, иерофании – переписывание, пересказ...» [39, с. 15–16]. Но показательно, что сама Н.Ю. Грякалова считает нужным оговорить: “Творческая энергия писателя сосредоточена на поисках свободы выражения вне застывших литературных жанров, вне устойчивых синтаксических и грамматических структур языка. И поэтому писателя интересовало не только “слово как таковое”, но и то, что стоит за словом: ментальные структуры, *следы мифологического сознания*” [39, с. 18] (курсив мой. – В.П.). Очевидно, что попытка найти адекватную форму для фиксации подобных следов поверх “устойчивых синтаксических и грамматических структур языка” и привела Ремизова, в частности, к созданию книги “Посолонь” как новой жанровой целостности вне конвенциональных литературных границ. Видеть в этом лишь акт протоавангардистской художественной игры было бы явной односторонностью. Лудические, игровые интенции, действительно направленные на деавтоматизацию застывших словесных форм, отнюдь не исключали постановки Ремизовым перед собой вполне “позитивных”, и даже утопических культуртреггерских задач, в том числе и в области мифопоэтической жанровой синкретики.

Однако если новации Ремизова, стилистические и собственно композиционно-нарративные, связанные с монтажным принципом архитектурники повествования, откликнулись в орнаментальной прозе конца 1910-х–1920-х годов, то соб-

ственно жанровые его мифопоэтические эксперименты в сущности не были восприняты последующей традицией.

Обычно в числе экспериментальных явлений мифопоэтизации, запечатленных в индивидуальных неканоничных жанровых моделях и не получивших значимого продолжения в литературе, первым номером называют “Симфонии” А. Белого. Но показательно, что А.В. Лавров, формулируя именно эту точку зрения, упоминает все же, пусть и с оговорками, тексты иных авторов, ориентированные на беловскую модель: «Оставшись сугубо индивидуальным жанровым образованием, они <“Симфонии”> не породили сколько-нибудь значимой литературной школы: чужие опыты в “симфоническом” духе – такие, как поэма “Облака” (М., 1905) Жагадаса (А.И. Бачинского) или <...> “Эсхатологическая мозаика” П.А. Флоренского (1904) – вариация на темы “Северной симфонии” – были единичными и всецело зависимыми от “оригинала»» [52, с. 33]. Л. Гервер в своей монографии показывает, как “симфонизм” Белого в жанровой перспективе словесно-музыкальной синкретики задает преемственную линию, которая простирается далее обозначенных А.В. Лавровым текстов и в той или иной степени затрагивает, как минимум, также “Небесных верблюжат” Е. Гуро и – пусть и совсем легким касанием – лирические “сонатины” М. Кузмина (“Английские картинки”) [53, с. 167–174].

Добавим, что жанровое взаимодействие “Симфоний” с литературой эпохи не подразумевало однонаправленности. Не всегда, очевидно, такое взаимодействие позволяет проследить вообще линию влияния одного писателя на другого. Некоторые переключки пока дают основания только для типологических сближений между явлениями “нового искусства”, оставляя открытым вопрос о субъекте и объекте литературных влияний. Причем в духе синкретических поисков порубежья сходятся могут явления не просто разножанровые, но и разнородовые. Примером тому служит структурная близость “Симфоний” Белого и драматургии Чехова – не случайно, прослушав начало “Второй, драматической симфонии”, С.М. Соловьев сразу поставил рядом имена двух писателей: “Вот это я понимаю. Чехов и Вы – современная литература; все остальное пустяки” (цит. по [54, с. 67]). Прежде всего имеется в виду сходство музыкальной техники полифонии, аккордов и созвучий между одномоментными эпизодами у Белого и принципов наложения друг на друга разных сценических действий в одной временной точке в драматургии Чехова. Например, в “Дяде Ване” параллельно плачет Войничский, Соня произносит монолог о “небе в алмазах”, тихо наигрывает Телегин, а Мария Васильевна что-то пишет на полях брошюры. Структурно действие

в “музыкальном” тексте Белого развивается по тем же законам:

«3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворике и две цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил “чудо”, а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи» [55, с. 91].

Никак не разделяя эмоционального вывода Л.М. Борисовой о “поразительном совпадении” [56, с. 143] чеховской драмы и “Второй симфонии” Белого, равно как критически относясь к многочисленным попыткам “музыкальных” прочтений пьес Чехова с точки зрения т.н. мультимедийного анализа, признаем, что на уровне сюжетостроения и организации художественного времени театральные новации автора “Дяди Вани” и музыкально-мифопоэтическая символистская проза достаточно близко подходят друг к другу.

Однако детальный анализ жанровой идентичности и “Симфоний”, и сочинений, так или иначе с ними связанных или схожих, предполагает в качестве основного методологического ключа проекцию на словесную ткань музыковедческих шифров. По этой причине мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями, имеющими касательство к нашей теме.

Со времен теоретической разработки Р. Вагнером основ “музыкальной драмы” одной из доминант новой синкретичной эстетики становится констатация и обыгрывание глубинной структурной общности музыки и мифа⁶. Младосимволистами начала XX века этот аспект экспериментального письма отрефлексирован уже достаточно четко – причем с соответствующими жанровыми проекциями. Как отмечает М. Цимборска-Лебода, “благодаря Ницше и Вагнеру, благодаря вдохновению, черпаемому из их сочинений, в поле символистского жанрового сознания проявились – и подверглись обновлению – понятия музыкальной драмы, трагедии и Мистерии, равно как и их конститутивные элементы: музыка, миф, хор” [60, р.194].

⁶ См. одно из наиболее интересных исследований на эту тему, содержащее выход в эстетику русского символизма: [57]. См. также [58, с. 31–58]; [59] (в т. 2 на с. 291–308 помещена пространная библиография, составленная Х. Виллих).

Вяч. Ивановым под влиянием ницшеанской рецепции Вагнера миф и музыка понимаются как едва ли не основные составляющие “волевого акта мистического самоутверждения” в трагедии-мистерии [12, т. 2, с. 87 и далее]: «В эпохи народного, “большого” искусства поэт – учитель. Он учителствует музыкой и мифом» [12, т. 1, с. 710]. А. Белый программно формулирует закономерности функциональной взаимообусловленности музыки и мифа в процессе вербального обуздания ритмической стихии: “Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда мифом” [61, с. 179]. А.Ф. Лосев, наследуя младосимволистской традиции теоретической эстетики, уже с научной непреложностью фиксирует структурную изоморфность музыки и мифа и логическую зависимость второго от первой: “Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в мифе, причем не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе <...> Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа” [62, с. 372].

В научной структуральной мифологии XX века, и прежде всего у К. Леви-Стросса, теза, озвученная русским философом, станет одной из базовых теоретических предпосылок. Миф изначально “музыкален”, а музыка “мифологична” – таков стержень концепции французского антрополога, лейтмотивом проходящий через все его построения (см. [63–65]). Родство музыки и мифа предопределено тем, что обе эти семиотические сферы, по Леви-Строссу, представляют собой системы функциональных бинарных оппозиций элементарных элементов – соответственно мифем и звуковых тонов, – способных задавать множество комбинаторных вариантов мифологических и музыкальных повествований. “Истина мифа не в привилегированном содержании, она состоит в логических отношениях, лишенных содержания, или, точнее, таких, что их инвариантные свойства исчерпывают операциональную ценность, так как сравнимые отношения могут устанавливаться между элементами большого числа разнообразных содержаний”, – пишет ученый, предполагая, что тот же механизм работает и в сфере музыки [64, р. 247].

В эстетике русского символизма ориентация на музыкальность делается средством выявления мифологического содержания в художественном тексте, причем даже не программным, а, так сказать, неизбежным: «Миф оказывается “ловушкой”, в которую попадает слово, стремящееся стать музыкой, ведь слово – первичный материал мифа», а следовательно, «мифотворчество, как результат следования литературы по музыкальному пути, предопределено» [53, с. 162–163].

Вопрос о том, что все же в таком случае лежит в основе художественной структуры – музыка или миф, вряд ли имеет решение. Как явствует из процитированного высказывания А.Ф. Лосева, фило-соф признавал первенство за музыкой. Гервер в приведенных словах, кажется, подразумевает обратное, однако далее, вопреки собственной логике, отмечает: “[Е]сли хотя бы условно выделить в триединстве словесный, музыкальный и мифологический уровни, представив их в виде геологических слоев, то музыка, совсем как в теоретических построениях Белого (и Лосева – *В.П.*), окажется в самой глубине” [53, с. 163]. Для К. Леви-Стросса подобный вопрос оказывается вообще лишеным смысла, поскольку и в мифе, и в музыке действуют аналогичные структурные законы в плане общего семиозиса, независимо от происхождения или иерархии отдельных информационных систем.

В перспективе анализа жанровой поэтики принципиально важно, что созидание словесного извода музыкальной формы (литературные “симфонии”, “сонаты” и т.п.) неизбежно подразумевает мифологическое переструктурирование композиции и художественного образа, при котором повторяемость событий, предопределенная базовой ритмизацией, задает циклическое время повествования, линейность сменяется полифонией эпизодов, а система мифологических трансформаций и отождествлений обеспечивает преобразование нарративной горизонтали в вертикаль таким образом, что двигателем внутреннего сюжета становится не синтагматическая череда сцен и описаний, а их парадигма, воплощенная в аккордах, созвучиях, тематических вариациях и контрапунктах мотивов, топосов, тропов, символов и т.п.⁷

В основе переключения в мифо-музыкальных текстах русских модернистов с синтагматической оси горизонтального повествования на парадигматическую вертикаль семантических созвучий и соответствий (*correspondances*) лежит принцип симметрии, который Леви-Стросс считал базовым и общим для музыкальных и мифологических текстов. Однако эта закономерность была четко обозначена еще за полвека до французского структуралиста русским символистом Вяч. Ивановым, утверждавшим, что симметрия есть важнейшее свойство мифологической структуры [12, т. 2, с. 169].

Собственно, именно симметричность (и ее маркированные, значимые нарушения) предопределяет лейтмотивную структуру “симфонических” и парамистериальных текстов, их внутреннюю композиционно-жанровую структуру (часто

заданную оппозициями, реализующими дихотомию космического/хаотического).

В крупных повествовательных формах симметричность постепенно усложняется и преобразуется в принцип проекции героя, образа, мотива (см. [67, р. 112]) в родственный (“квазисимметричный”) семантический ряд, который в символизме по большей части задается мифологическими схемами и моделями (Аполлон, Дионис, Орфей и т.п.; литературные мифологемы: “маленький человек”, Медный всадник, Дон Жуан, Дон Кихот и т.п.; символическая концептуализация Христа и антихриста). Основным двигателем эпического сюжета в романах Мережковского, Белого, Сологуба при этом становятся сложная пульсация и взаимодействие подобных проекционных моделей, разная степень успешности или трагическое поражение персонажей в реализации заданных им ролей, поле напряжения между реальной фабулой и преобразующей ее мифологической парадигмой, которая предполагает определенный поведенческий канон героев.

Ослабление собственно сюжетных стяжек повествования сопрягается в этих случаях с расширением романного пространства, в котором жанрообразующие контroversы, выстроенные в вертикальные оси по восходящей от бытового до разных символично-проекционных мифологических рядов, начинают взаимодействовать друг с другом по музыкальным принципам полифонии и контрапункта. Крупная модернистская эпика рубежа веков не меняет своей жанровой природы, но на безмерно расширившееся чувство индивидуального самостояния человека отвечает – и не без скрытой иронии – испытанием потенциально-го нарциссизма героя (см. [68]) через его отражения в бесконечном ряде мифологических зеркал.

Упомянутое “расширение чувства индивидуального самостояния человека”, благодаря которому внутреннюю перестройку пережила русская проза, разумеется, имело свои мировоззренческие, философские истоки. И едва ли не главный из них – наследие Ницше. Его рецепция в русской литературе – настолько популярный и активно разрабатываемый в науке сюжет⁸, что, не претендуя на целостный обзор проблемы, мы остановимся только на нескольких аспектах, имеющих отношение к интересующим нас вопросам мифологизации, которая неизбежно отражается на прозаических формах.

Русские писатели отнеслись к наследию Ницше очень избирательно, сосредоточившись толь-

⁷ Конкретный анализ, показывающий, как эти закономерности проявляют себя во внутренней структуре “Второй симфонии” Белого см. [66, р. 311–322] и [53, с. 163–167].

⁸ Из обобщающих работ см. [69–72; 73, с. 5–43]. Среди многочисленных критических источников рубежа XIX–XX вв. выделим: [74, с. 94–99; 75, с. 100–103; 76–77].

ко на том, что в нем имеет касательство к “сверх-человеку”, критике традиционной морали и мифологизации как способу обновить образное мышление. Русское ницшеанство подводит литературу к моральному бунту в особом, сугубо национальном апокалиптическо-суицидальном регистре: “То, как писатели представляют свое будущее, свое общество и искусство, дает возможность заглянуть в глубины нравственного сознания совершенно особой культуры, для которой характерно не только ожидание, но даже желание катастрофы” [72, с. 21].

Ницше пробудил глубинные позывы русского мифотворчества – мифотворчества посттрадиционалистской культуры, устремленной к разрушению классического канона в искусстве и торжеству перемен. Этиология этого мифа, осваивая язык архаической образности, ориентирована уже не на прошлое, а на будущее. Причем вторжение мифического чревато роковой и непреодолимо трагичной коллизией: либо абсолютная победа утопии (Царство Духа, экстатическое слияние индивида с соборным сверх-“я”, мистическое единение личности с человеческой массой в таинствах “религии пролетариата” и т.д.) – либо черная дыра гибели вселенной.

В такой перспективе привычные для народническо-позитивистского этапа в развитии литературы распри между “этикой” и “эстетикой” просто лишаются смысла. Преодоление системы традиционной нравственности на пути обретения новых форм “творчества бытия” (Бердяев) есть проблема морали, но морали ранее неведомого типа – преодолевающей средостение объекта и субъекта, рационального и иррационального в мифологии тотального преобразования человека и мира через “необузданную творческую энергию, мотивирующую художественную и метахудожественную деятельность” [72, с. 220].

Такая идеологическая конструкция прежде всего мифологична, и эта мифологичность есть во многом следствие специфически усвоенного ницшеанства.

Исполненные “желанием катастроф” отечественные писатели “серебряного века” часто и радикально переосмыслили ницшеанскую весть по сугубо “русским” законам. В результате сложилась уникальная ситуация: нигде в мире, кроме России, элитарная философия Ницше не смогла завладеть умами столь широких слоев образованного и полуобразованного общества. “Катастрофизм” в настроениях эпохи, помноженный на склонность отечественных читателей переносить литературный опыт непосредственно на социальную практику, приводил к завораживающим толкованиям Ницше как философа, идеям которого предстоит воплотиться в жизнь общества. Транскрипцию оригинальной философии Ницше в

массовое сознание обеспечивали популяризаторская критика, литература “второго ряда” и “бульварная” словесность (романы “Санин” М. Арцыбашева, 1907, “Люди” А. Каменского, 1908, “Ключи счастья” А. Вербицкой, 1909–1912, и т.п.). Здесь формируются образные и сюжетно-повествовательные клише “ницшеанской” этики и “аморально-сверхчеловеческого” поведения – вульгализирующие основные идеи философа, но тем самым адаптирующие их для восприятия неискушенным читателем. В дальнейшем ницшеана как факт массовой культуры вступает в сложные отношения с “высокой” литературой.

Обкатывая модные темы “певца Заратустры”, беллетристы и бульварные авторы предлагают интересные схемы функционального героцентризма: проповедование вульгарно-ницшеанского мифа “преобразившимся” героем-резонансом в жанре авантюрного романа. Тезисы Ницше, как и другие новейшие идеологии (феминизм, концепция “пола и характера” О. Вейнингера и т.п.), подвергались популяризации и системному “упрощению” в текстах этого типа, уже отсюда нередко для “реабилитации” переправлялись в “высокую литературу” с ее полифонизмом и усложненными связями между “правдами” героев, автора и “мировоздания”.

В литературе нередко декларировался тезис о родстве ницшеанской критики общепринятых ценностей с русской традицией нравственного бунта вообще. Но нужно заметить, что коммуникация русской культуры с идеологией немецкого философа обнаруживает при этом глубокую парадоксальность. Драматичный излом в экзистенциальном самосознании позитивистской эпохи еще до того, как отозваться в навязчивой проповеди “Диониса Распятого”, воплотился в атмосфере нравственной и метафизической неудовлетворенности “обществом и миром” в России 1860-х годов. Явлению бунтующей личности Ницше предшествует русский архетип нигилиста и лишнего человека. На пути к “ницшеанскому зеркалу” серебряного века этому герою предстоит еще пройти этап “подполья” и “бунта” романых героев Достоевского. Анализ этого процесса подводит к размышлениям о типологии деформации в культуре воспринятой мифологии и об историко-литературных путях подобной деформации.

Комплекс идей Ницше, отражаясь в зеркалах русской культуры, переживал очень серьезные семантические сдвиги – в том числе и среди литературно-философской элиты. Чтобы понять, какие именно, нужно обратиться к признанию Н. Бердяева: «С Ницше у меня всегда было расхождение в том главном, что Ницше в основной своей направленности “посюсторонен”, он хочет быть “верен земле”, и притяжение высоты оставалось для него в замкнутом круге этого мира

<...> Ницше во второй период позитивист, хотя и рафинированный и углубленный, я же метафизик» [78, с. 126–127].

Преодоление границы, обозначенной в этих словах Бердяева, определит основную деформацию, какой подвергнется идеология Ницше в русском сознании: принципиально противоположную направленность вектора исхода из “апофеоза беспочвенности”. В России напряженно улавливали прежде всего религиозные обертоны духовной обеспокоенности Ницше. Однако немецкий философ интроверсивен, нацелен на поиски “свободного духа” исключительно в глубинах индивидуального сознания, ибо небеса немые, а “Бог умер”. По точному замечанию исследователя, «он заменил метафизику “метапсихологией”» [72, с. 37]. Истинное обновление, чреватое обретением “сверхчеловека в себе”, для творца Заратустры возможно лишь на тех глубинах личностной психологии, где “Эго” сливается с подсознательной стихией “Само”, а былая метафизическая брань света и тьмы обращается противостоянием “господина” и “раба” в себе самом.

В России 1890–1900-х новое утверждение абсолютной ценности личности в полноте ее волевых самопроявлений, конечно, вырастает именно на ницшеанской почве. И все же для русских изводов “сверхчеловека” в первую очередь характерна ярко выраженная экстраверсия мифа о личностном преображении: в этой системе ценностей “сверхчеловек” есть преодоление не позитивно “исторического” (как у немецкого философа), а “ветхого” (при всех сопутствующих религиозно-библейских коннотациях) человека с его первородным грехом, смертностью и окликаемыми ввысь. В своей статье “Идея сверхчеловека”, полемизирующей с русскими ницшеанцами из журнала “Мир искусства”, Вл. Соловьев указал на единственно логичную и возможную трактовку этого понятия: если за данной идеей стоит реальное содержание, то это может быть только идея Христа [79, с. 87–91]. Именно переосмысление в христианском духе определит судьбы ницшеанской концепции человека в творчестве отечественных символистов – по крайней мере, символистов младшего поколения. Русский культурный лексикон (в том числе в художественной прозе), в отличие, скажем, от немецкого, с готовностью воспримет те элементы словаря Ницше, что поддаются семантической перекодировке в религиозно-мифологическом ключе (“сверхчеловек”, оппозиция светлого, гармоничного, “дневного” Аполлона и стихийного, экстатичного, “ночного” Диониса), и останется глух к психологическим архетипам “белокурой бестии”, “господина”, “раба” и т.д.

Символисты на основе идей немецкого философа создавали собственную оригинальную ми-

фологию. Так, Мережковский философию морали Ницше претворил в новое религиозное мировоззрение, освящающее не только “небо”, но и “землю” (правда, в характерно позитивистском, слишком уж буквальном смысле). Вяч. Иванова эта философия толкнула к формулировке дионисийско-теургического мифа о творческом преображении человека и вселенной и одарила одной из центральных тем интеллектуальных штудий – темой Диониса. Блок, “как бы сам воплощая Христа-Диониса, сублимировал эротическое влечение в поэтическое вдохновение”. А Андрей Белый произвел процедуру “остранения” ницшеанского наследия и “осветил темную, подавляющую сторону дионисийского сознания” [72, с. 168].

Ницшеана символистской художественной и теоретико-эстетической прозы требовала нового языка. А ему приходится учиться, и в процессе обучения незнакомые явления чужого языка растолковываются порой примерами и параллелями из языка родного. Это нехитрое правило целиком приложимо к истории русской рецепции Ницше. Переводчиком его философии на язык, так или иначе понятный на всех уровнях отечественной культуры – от массовой до элитарной, – послужила классическая русская литература XIX века как единый компендиум устоявшихся тем, идей и сюжетов. Русская народническая критика (а в лице П.Д. Боборыкина – и беллетристика) 1890-х гг. усмотрела близость “сверхчеловека” к отечественным “лишним людям” и, разумеется, подвергла Ницше остракизму. А в дальнейшем практически ни одно из центральных понятий философии Ницше не миновало проекции на героев романов Достоевского. Социокультурный механизм ее освоения вообще чрезвычайно интересен и парадоксален.

Так, развенчание “вредоносных идей” критиками 1890-х годов невольно способствует широкой популяризации их автора, вследствие чего идеи редуцируются до клише и подходит очередь все той же вульгаризации.

Следующий этап подразумевает желание очистить первоначальный смысл воспринятой идеологии от вульгарных наслоений. Главными действующими лицами здесь оказываются популярные, но отнюдь не “бульварные” литераторы – писатели вне течений и групп. Особенно показательно в этом отношении Л. Андреев как автор “Рассказа о Сергее Петровиче” и В. Ропшин (Б. Савинков) – создатель исповеди террориста в романном жанре (“Конь бледный”).

При переходе от литературного “бульвара” к этому типу словесности в сочинениях с ницшеанским подтекстом или контекстом принципиально меняются жанрообразующие повествовательные структуры. Если в первом случае сюжет тяготеет к проповедованию мифа состоявшимся ницшеан-

цем при достаточно активной приключенческой фабуле, то во втором – напряженность внешнего действия заметно снижается, расширяется пространство романного психологизма и повествование выстраивается по принципу либо исповеди героя о своих попытках достичь внутреннего преобразования (“Конь бледный”), либо рассказа об “испытании идеи” протагонистом, причем с очень проблемным и зачастую трагическим финалом (“Рассказ о Сергее Петровиче”).

Стоит оговорить, что и в основе массовых сочинений лежит драматический разрыв между убежденностью, будто “новые духовные горизонты” можно открыть в самом себе, и неудачным результатом – гибелью героя. «Менталитет массового нищезанятия не признает непрерывного перехода от “зла” к “добру”, от низменного к возвышенному, от смерти к новой жизни» [72, с. 114]. И это сближает литературный “бульвар” не только со “срединной” беллетристикой, но и с “вершинными” модернистскими текстами, а также с околomarксистской прозой. Те же черты неотъемлемы и от младосимволистских изводов нищезанятия с их “парадоксальным сочетанием стремления к спонтанности и самореализации, с одной стороны, и сомнений в способности человека измениться к лучшему, с другой” [72, с. 168]. Связь “воли к власти” в той же массовой литературе с сексуальным раскрепощением и терроризмом обнажает усиление экстремизма в общественном сознании, благодаря чему стала возможна прививка нищезанятия в богостроительную идеологию и литературную практику “художественного марксизма” (Горький, Луначарский, Андреевич).

Представителям всех этих столь разных идеологий и культурных ролей – и Каменскому, и Мережковскому, и Горькому – свойственно общее стремление деформировать нищезанятие по сугубо русскому сценарию, наделить творческой волей субъекта, который ищет взаимодействия с Другим, будь то коллектив “передового” класса, несущий новые откровения Святой Дух или свой внутренний “демон”.

Мало кто, пережив увлечение художественным потоком прозы Ницше, мог от него полностью освободиться. К примеру, А. Белый признавался, что если в философии ему не составляло труда сбросить с себя влияние Ницше, то в сфере литературно-эстетической “германец” навсегда сохранил над ним какую-то невыразимую власть. Ведь “только у Фридриха Ницше ритм прозы звучит с гоголевской силой” [80, с. 245]. Причина, конечно, в том, что мысль философа устремляется к дологичной, музыкальной мифопоэтической стихии и тем самым претворяется в самодостаточный (и даже отмежевывающийся от своего прародителя) культурный язык. А этот язык уже

требует новых жанровых форм – афористичных, адогматичных, подвижных, пластичных. Исходя из единого центра, нищезанская инерция жанрового мышления вела в разные стороны – к “утробному” письму В. Розанова, экзистенциально-философскому эссеизму Л. Шестова, нервно-мифологизаторской критике А. Белого, пророческой фрагментарной монодии позднего Мережковского и т.п. Но в любом случае – к синтетической целостности высказывания за пределами чистой “литературности”, в дискурсивное единство художественного, идеологического и религиозного.

В свое время происходящий на рубеже XIX–XX веков уникальный исторический слом, вызванный кризисом доверия к цельности человека и материальной стороне мира, Бердяев связал с двумя разнонаправленными векторами исхода из ложа классической эстетики. Оба они – добавим – подразумевали мифопоэтизацию художественной формы как актуальную задачу.

По первому пути двинулись те, кто искал *синтеза* через “пассеизм”, теургию, “проповедь соборности”, “обращенную назад”, которая потому оказывается “не имманентной нашему времени”, а ему “совершенно трансцендентной” (младосимволисты-теурги) [38, с. 5]. В жанровой перспективе пределом эстетических чаяний такого рода должна была стать возрожденная мистерия. Мифологизация текста здесь, в общем, была обречена на роль инструмента в утопико-археологическом проекте по реконструкции мистерииальной формы в новых условиях. И хотя на этом пути русская литература обогатилась немалым числом замечательных сочинений, эксперимент в целом не удался: мистерия не состоялась, а сама эта задача свидетельствовала не только о кризисе классического канона, но и о глубокой от него зависимости: в исканиях синтеза “многое сохраняется от старого и вечного искусства <...>. В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников творцов и художественные творения с тех вековых мест, которые им уготовлены в органическом строе земли”.

Опыт “разложения”, “распада”, “распыления” “всякого органического синтеза и старого природного мира” [38, с. 6–7], открывающий путь к преодолению фигуративного искусства устойчивых материальных форм, был отражен второй эстетической тенденцией, по Бердяеву, – тенденцией *аналитической*. И адекватным языком, воплощающим этот опыт в художественной эпике, становится вычленение архетипической схемы повествования, ее разложение и выворачивание наизнанку в прозе А. Белого. Именно на этом рубеже – *между синтетизмом младосимволизма и*

анализи́змом авангарда – и в таком изводе – с инверсией архаичной модели – мифологизация воздействовала на художественную систему и структуру прозаических жанров наиболее глубоко.

И все же рубеж этот не укладывается в одномерную схему перетекания от модернизма к авангарду. Он объемлет собой более широкие пространства русской литературы эпохи ценностного перелома и открытия новых горизонтов – будь то “метафизичность” обыденного в неореализме или инспирированный Ницше прорыв от традиционного романного сюжета испытания идеи к мифопоэтизации прозы как способу “преодолеть литературу” и тем самым повысить себестоимость слова. Слова, подчинявшего свою “культурную память” утопии пересотворения мира и человека.

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН “Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Heidegger M. *Holzwege*. Frankfurt/M., 1950.
2. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2000.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
4. Ханзен-Леви А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
5. Лавров А.В. Мифотворчество “аргонавтов” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
6. Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995.
7. Миц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Миц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
8. Gasparov B. The “Golden Age” and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992.
9. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
10. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь*. 1904. № 2.
11. Приходько И.С. Ответ оппоненту <М.Л. Гаспарову> // *Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания (Воронеж)*. Вып. 8. 1997.
12. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987.
13. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
14. Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // *Конрад Н.И. Запад и Восток*. М., 1972.
15. Магомедова Д.М. “Переписывание классики” на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тмарченко. Тверь, 2001.
16. Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и хаос, герой и антигерой) // *Литературные архетипы и универсалии*. М., 2001.
17. Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
18. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // *Литературные архетипы и универсалии*. М., 2001.
19. Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.
20. Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.
21. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
22. Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.
23. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Андрей Белый и Н.Ф. Федоров // *Блоковский сборник III*. Тарту. 1979.
24. Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000.
25. Иванов Вяч. Вс. Профессор Коробкин и профессор Бугаев // Москва и “Москва” Андрея Белого. М., 1999.
26. Силард Л. Утопия розенкрейцерства в “Петербурге” Андрея Белого // *Силард Л. Герметизм и герменевтика*. М. 2002.
27. Пустыгина Н. “Петербург” Андрея Белого как роман о революции 1905 года: К проблеме “революции сознания” // *Блоковский сборник VIII: Ал. Блок и революция 1905 года*. Тарту, 1988.
28. Пискунов В. Второе пространство романа А. Белого “Петербург” // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.
29. Cioran S.D. The apocalyptic symbolism of Andrei Belyi. The Hague; Paris, 1973.
30. Carlson M. Theosophy and History in Andrej Belyj's *Peterburg: Life in Astral City* // *Russian Literature*. 2005. LVIII–I/II.
31. Barta P. Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the Modernist City Novel, University Press of Florida, Gainesville, 1996.
32. Skaza A. Роман “Петербург” Андрея Белого и поэма “Медный всадник” А.С. Пушкина: Поэтологический аспект // *Slavistic rev. Ljubljana*, 2003.
33. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах*. Т. 1. Таллинн, 1992.
34. Ward D. *The Divine Twins*. Los Angeles, 1968.
35. Turner V.W. *The Ritual Process*. Ithaka, 1977.
36. Rodin P. *The Trixter*. London, 1956.
37. Элиот Т.С. О современной истории // *Иностранная литература*. 1988. № 12.
38. Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918.
39. Грякалова Н.Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнестроительство. Историософия). Автореф... докт. дисс. СПб., 1998.
40. Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007.
41. Келдыш В.А. Реализм и неореализм // *Русская литература рубежа веков (1890-е– начало 1920-х годов)*. Кн. 1. М.: Наследие, 2000.

42. Болдырева Е.М. "Котик Летаев" Андрея Белого как модернистская версия традиционной автобиографии // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб., 2002.
43. Стеблин-Каменский М.И. Избранные работы. СПб., 2003.
44. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева "На берегах Ярыни". Trento, 1990.
45. Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999.
46. Avals-Arce J.B. La novella pastoral Espanola. Madrid, 1974.
47. Poggioli R. The oaten flute: Essays on pastoral poetry and pastoral ideal. Cambridge (Mass.), 1975.
48. Доценко С.Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 883. Тарту. 1990.
49. Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
50. Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. № 205. 6 сентября.
51. Слобин Грета Н. Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997.
52. Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого // Белый А. Симфонии. Л., 1991.
53. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских символистов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
54. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
55. Белый А. Симфонии. Л., 1991.
56. Борисова А.М. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория житнетворчества. Симферополь, 2000.
57. Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicologica Fennica. 11. Helsinki, 1978.
58. Порфирьева А. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.
59. Рихард Вагнер в России. Сб. исследований. В 2-х т. Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen. Nr. 34. Tübingen, 2001.
60. Cymborska-Leboda M. Le drame, la musique et le théâtre: la conception symboliste de l'homme // Cahiers du monde russe. Vol. XXXV (1–2). Janvier–Juin 1994.
61. Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.
62. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.
63. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985.
64. Lévi-Strauss Cl. Mythologiques. V. 1–4. Paris, 1964.
65. Lévi-Strauss Cl. Myth and Meaning. London, 1978.
66. Силапд Л. О структуре Второй симфонии А. Белого // Studia Slavica. V. 13. Budapest, 1967.
67. Хансен-Леви А. Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма // Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen. Stockholm, 2004.
68. Barta P. Echo and Narcissus in Russian Symbolism // Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000.
69. Nietzsche in Russia. Princeton, 1986.
70. Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge, 1994.
71. Rosenthal B.G. New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism. University Park, PA: Penn State University Press, 2002.
72. Клуз Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999.
73. Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991.
74. Налимов А. Ницшеанство у русских беллетристов // Интересные романы. 1910. № 3.
75. Нитче в России // Новый журнал иностранной литературы. 1900. № 11.
76. Авксентьев Н.Д. Сверхчеловек – культурно-этический идеал Ницше. СПб., 1906.
77. Философов Д. Серьезный разговор с нитчеанцами // Мир искусства. 1903. № 7–8.
78. Бердяев Н. Самопознание. М., 1991.
79. Соловьев В. Идея сверхчеловека // Мир искусств. 1899. № 9.
80. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.