

А.А. Степанова

# ПОЭТОЛОГИЯ ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ

«Закат Европы» Освальда Шпенглера  
и литературный процесс 1920–1930-х годов



**ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**



**ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ**

**А.А. СТЕПАНОВА**

# **ПОЭТОЛОГИЯ ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**«ЗАКАТ ЕВРОПЫ» ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА  
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1920–1930-х гг.**

Днепропетровск  
2013

УДК 82.091+82.02«19»:130.2  
ББК 83.3(3)+87  
С 79

Рекомендовано к печати ученым советом  
Днепропетровского национального университета  
имени Олеся Гончара  
(протокол № 12 от 26 апреля 2013 р.)

Научный консультант:

*В.Д. Наривская*, доктор филологических наук, профессор,  
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара.

Рецензенты:

*Г.Н. Сиваченко*, доктор филологических наук, профессор,  
Институт литературы имени Т.Г. Шевченко НАН Украины;  
*А.А. Газизова*, доктор филологических наук, профессор,  
Московский педагогический государственный университет  
*В.И. Литина*, доктор филологических наук, профессор,  
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара.

Монографію присвячено дослідженню актуальної сучасної наукової проблеми взаємодії філософії та художньої літератури. Вперше розглядаються сутність і роль знакової роботи ХХ століття – «Присмерк Європи» Освальда Шпенглера у становленні та розвитку літературного процесу 1920–1930-х рр. Автор аналізує форми і способи художньо-естетичного переломлення концептів фаустівської культури (присмерковість, фаустівський тип особистості, місто, ідея вічного пізнання і перетворення світу) в поетології творів західноєвропейської, американської, російської та української літератури. У монографії відтворено образ фаустівської культури і своєрідність її побутування в культурній і художній свідомості різних епох – від Відродження до модернізму.

Видання розраховане на філологів – науковців, викладачів літератури, аспірантів, студентів і широке коло читачів, які цікавляться проблемами літератури ХХ століття. У монографії наведено цитати з літературних творів-оригіналів у класичних перекладах, що дає можливість продемонструвати стилістичні тонкощі художніх оригінальних текстів та їх інтерпретацій і може бути корисним для студентів романо-германського відділення та майбутніх перекладачів.

Монография посвящена исследованию актуальной современной научной проблемы взаимодействия философии и художественной литературы. Впервые рассматриваются сущность и роль знаковой работы XX века – «Закат Европы» Освальда Шпенглера в становлении и развитии литературного процесса 1920–1930-х гг. Автор анализирует формы и способы художественно-эстетического преломления концептов фаустовской культуры (закатность, фаустовский тип личности, город, идея вечного познания и преобразования мира) в поэтологии произведений западноевропейской, американской, русской и украинской литератур. В монографии воссоздан образ фаустовской культуры и своеобразие ее бытования в культурном и художественном сознании разных эпох – от Возрождения до модернизма.

Издание рассчитано на филологов – научных работников, преподавателей литературы, аспирантов, студентов, и широкий круг читателей, интересующихся проблемами литературы XX века. В монографии представлены цитаты из литературных произведений-оригиналов в классических переводах, что дает возможность продемонстрировать стилистические тонкости художественных оригинальных текстов и их интерпретаций и может быть полезным для студентов романо-германского отделения и будущих переводчиков.

© А.А. Степанова, 2013

© Днепропетровский университет

ISBN 978-966-434-260-2

имени Альфреда Нобеля, оформление, 2013

## Оглавление

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	6
<b>ГЛАВА 1. РЕКОНСТРУКЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СМЫСЛА ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ</b> .....	21
1.1. Философско-критические рефлексии о Шпенглере.....	23
1.2. Фаустовская культура: от смыслового содержания к дефиниции.....	31
1.3. «Закат», «закатность» как философско-эстетический концепт .....	39
1.4. Концепция Шпенглера в литературоведческом осмыслении.....	48
1.5. Очарование «Заката Европы» и развитие литературного процесса 1920–1930-х гг. ....	53
<b>ГЛАВА 2. ПАРАДИГМЫ ФАУСТИАНСТВА В КУЛЬТУРЕ ЭПОХ</b> .....	61
2.1. Эмбриология фаустианства.....	63
2.1.1. Эпоха Возрождения как время становления фаустовской культуры.....	67
2.1.2. «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло как матрица литературного архетипа.....	70
2.1.3. Фаустовские смыслы культуры романтизма.....	78
2.1.4. Образ Фауста в немецкой романтической литературе.....	86
2.1.5. Особенности восприятия фаустовской темы в русской культуре и литературе. Пушкинский Фауст.....	107
2.1.6. Трансформация фаустовского архетипа в эпоху романтизма .....	113
2.2. Шпенглеровский этап развития фаустовской культуры .....	118
2.2.1. Образ фаустовского человека в XX веке .....	118
2.2.2. Формы проявления фаустовской культуры в 1920–1930-е.....	124
2.2.3. Образ фаустовской культуры в литературе 1920–1930-х.....	131

2.2.4. Метаморфозы фаустовского архетипа: разрушение матрицы.....	140
2.3. Город как культурно-эстетический идеал фаустианства.....	147
2.4. Город как культурное пространство фаустовского человека, его типы и варианты .....	166
<b>ГЛАВА 3. ФАУСТОВСКАЯ МОДЕЛЬ ГОРОДА: ПАМЯТЬ О ПЕРВОСМЫСЛАХ КУЛЬТУРЫ.....</b>	<b>198</b>
3.1. Солнце как мифологема смерти в романах И.С. Шмелева «Солнце мертвых» и А. Камю «Посторонний» .....	198
3.2. Градостроительство как жизнетворчество: образ города-сада у В. Маяковского и А. Довженко .....	210
3.3. Образ города-пещеры в одноименном романе Марка Алданова .....	226
<b>ГЛАВА 4. ЭНТЕЛЕХИЯ ФАУСТОВСКОГО ГОРОДА .....</b>	<b>239</b>
4.1. Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен» .....	239
4.2. Город-праздник: культурный архетип и его трансформация в романах Э. Хемингуэя «Фиеста» и В. Каверина «Перед зеркалом» .....	255
4.3. Образы города-девы и девы-города в системе эстетических координат фаустовского / экзистенциального: романы В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» и А. Платонова «Счастливая Москва».....	265
<b>ГЛАВА 5. СТРАСТИ ПО ФАУСТОВСКОМУ ТИПУ .....</b>	<b>288</b>
5.1. Фаустовский лик человека-артиста в романе Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры».....	288
5.2. Завоеватель или маргинал-иммориалист? Метаморфозы аполлонического в романе Валерьяна Пидмогильного «Город».....	320
5.3. Революционер-преобразователь мира: фаустовское сознание как массовое в романе Виктора Сержа «Завоеванный город».....	331

---

<b>ГЛАВА 6. ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ ФАУСТОВСКОЙ ИДЕИ ПОЗНАНИЯ</b> .....	355
6.1. Абсолютная истина и вечное познание: расставание с иллюзией в романе Марка Алданова «Пещера» .....	355
6.2. Ценность и цена познания: концепция фаустианства в необарочной эстетике Германа Гессе .....	379
<b>ГЛАВА 7. УТОПИЧЕСКИ-ФАУСТОВСКИЙ СИНТЕЗ</b> .....	411
7.1. Аполлоническое / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Евгения Замятина «Мы».....	411
7.2. Конфликт аполлонического / дионисийского как модус реализации фаустовской темы в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир».....	421
7.3. Деградация дионисийского в драме Л. Лунца «Город правды» и романе Г. Уэллса «Люди как боги» .....	440
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	449
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	456

## Введение

Вынесенная в заглавие научного издания тема-проблема влияния фаустовской культуры на развитие литературы вызвана к жизни потребностью современного гуманитарного познания осмыслить многоэтапную насыщенность литературного XX века, найти скрытые (или проигнорированные) пружины его становления и развития. В сравнительно недалеком прошлом, примерно, лет тридцать тому назад, даже озвучить такую тему не представлялось возможным по известной причине, о которой скажем, перефразируя О. Мандельштама, – тогда еще была идеология, и некому было жаловаться [1, с. 141]. К тому же идеология, примноженная во многом предвзятым отношением к работе Освальда Шпенглера «Закат Европы» («*Der Untergang des Abendlandes*», т. 1 – 1918, т. 2 – 1922). Те метаморфозы, которые происходили иногда с разного рода научными концепциями (во все времена – от Сократа и Галилея до Эйнштейна), логическому осмыслению не поддаются. И в случае Шпенглера остроты восприятия/невосприятия, противоречий, противодействия, иронии, попыток вынести явно научную работу за пределы науки – хватило с лихвой на весь XX век.

Выход в свет «Заката Европы» вызвал невиданный доселе ажиотаж, во многом обусловленный тем, что публикация готовой уже к 1914 году работы состоялась только в 1918 г. – в год окончания Первой мировой войны, кардинально изменившей привычные устои и представления о мире. Чувство утраты привычных ценностей, неизбежности довоенного мира выбило почву из-под ног европейской интеллигенции. В этой ситуации явление европейскому сознанию книги Шпенглера было как нельзя более своевременным. Исследователи сходятся в мысли о том, что книга воспринималась бы иначе, если бы вышла на несколько лет раньше или позже. Но в 1918 г. она четко опреде-

лила культурную и идейную ситуацию в Европе и дала беспощадную оценку современному состоянию культуры. Именно своевременность публикации «Заката Европы» способствовала острой восприимчивости массовым сознанием книги, рассчитанной, в общем, на довольно узкий круг читателей. Современная философия акцентирует внимание на том, что «Закат Европы» был прочитан аудиторией, «если и мало что смысловитой в тонкостях контрапункта и теории групп, то самим строем своего апокалиптического быта вполне подготовленной к тому, чтобы *музыкально, инстинктивно, физиологически* различать на слух тысячеголосую полифонию аварийных сигналов, причудливо переплетающихся с щемяще-ностальгическими *adagio* в этой последней, может быть, книге *европейского закала* и размаха. Менялось уже само качество публики, влетевшей вдруг из столь ощутимой еще, столь размеренно-барской, «застойно»-викторианской эпохи в черные дыры эсхатологических «страхов и ужасов» [2, с. 8].

История культуры и литературы знает немало примеров, когда фразы того или иного произведения входили в культурный и повседневный обиход, становясь поговорками, афоризмами, идиомами. Но с культурфилософскими трактатами это происходит крайне редко, и работа Шпенглера в этом смысле, скорее, исключение. Она не просто обогатила западноевропейскую культурную риторику, но, по мнению исследователей, предстала «набором ходячих идиом, исподволь формирующих видение себя и мира носителями данной культуры. Первейшее место среди них принадлежит, разумеется, обороту «Закат Европы» – одному из вариантов перевода заглавия книги Шпенглера, который бытовал в русском культурном сознании наряду с иной его интерпретацией – «Закат Запада». Само наличие такой вариативности представляется значимым, поскольку указывало на близость, а порой и совпадение в культурном сознании понятий «европейского» и «западного». И тем не менее, именно «Закат Европы» стал одним из самых «маркирующих» заглавий века» [3, с. 52], которое трактовалось не только неоднозначно, но и подчас несообразно.

Сенсационность книги, по сути, парадоксальная в силу своей ориентированности отнюдь не на массовое сознание, предвосхитила и ее парадоксальную судьбу. Популярность «Заката Европы» способствовала острой дискуссии, развернувшейся как



вокруг книги, так и вокруг самого автора – дотоле никому не известного учителя гимназии, и породила множество кривотолков и мифов. Многие ученые отнеслись к творению Шпенглера с изрядной долей иронии, скепсиса и часто – агрессивности и ярости, предрекая ему недолговечную судьбу. Обвинения в антинаучности, дилетантизме, шарлатанстве, упреки в мании величия посыпались со всех сторон. В критике, переходящей в брань, Шпенглер был заклеимен выражениями, которые не имели ничего общего с научной лексикой – «грошовый гипсовый Наполеон» (Курт Тухольски) [4, с. 225], «представитель паразитической интеллигенции» (Дьердь Лукач) [5, с. 158] «брюзжащий интеллектуал» (Гюнтер Грюндель) [6, с. 74] и т. п. На фоне этой не всегда научной экспрессии, свидетельствовавшей, скорее, о растерянности, нежели о понимании, такие определения, как «глашатай гибели культуры», «пессимист», «мелодраматик заката», выглядели похвалой. Ирония Томаса Манна: «Только господин Шпенглер понимает их (культуры – А.С.) все вместе и каждую в отдельности и так рассказывает, так разливается о каждой культуре, что это доставляет удовольствие» [7, с. 136] была, пожалуй, самой мягкой оценкой сенсационного шедевра. «Невежественная заносчивость» (Герман Брох) [8, с. 44] самозванца раздражала. Шпенглеру не могли простить дерзости мысли и демонстративного пренебрежения научными авторитетами, которых он, по выражению Т. Адорно, «отчитал, как фельдфебель – новобранца» [9, с. 53], выделив для себя в качестве интеллектуального и эстетического ориентира лишь Гете, Ницше и Эдуарда Мейера.

Параллельно сыпались обвинения в плагиате. Среди философов, у которых Шпенглер якобы «позаимствовал» свои идеи, назывались Гердер, Гегель, Шеллинг, Бургхарт, Дильтей, Зомбарт, Н. Данилевский, К. Леонтьев и др. Стремление уличить Шпенглера в невежестве и плагиате, скупулезность, с которой критики выискивали схожие идеи в работах его предшественников, свидетельствовали о кризисе культурфилософской мысли, о ее бесплодности, тем самым подтверждая тезис Шпенглера об окостенении культуры в XX в. Процесс становления неклассического типа мышления и неклассических форм культуры начинался с разрушения устоявшихся границ научного знания. В этом также видится причина столь пристального внимания к книге Шпенглера, о чем не раз упоминали исследователи.

Консервативность классического рационального знания, не готового принять новый тип мышления, вызвала лавину обвинений Шпенглера в дилетантизме и отчаянную попытку вытеснить «Закат Европы» в маргиналии культурного сознания, в произведения «второго», даже «третьего ряда». Но с книгой происходили парадоксальные вещи: чем больше было нападков со стороны «аккредитованной» (официальной) критики, тем больше росла ее популярность у широкого читателя. «Закат Европы» содержал тот культурфилософский заряд, который, будучи необходимым XX веку, всегда выводил сочинение Шпенглера в произведения «первого ряда» как наиболее отвечающее запросам времени.

В этой связи весьма показательным видится факт, описанный М. Шредером в своей книге «Споры о Шпенглере. Критика его критиков» (1922). В ответ на скупулезное выявление исторических и хронологических несоответствий в работе Шпенглера журналист Р. Левинсон опубликовал статью, в которой выступил с резкой критикой немецких корифеев науки: «Большинство неспециалистов вовсе не стремится уяснить различия пятой и шестой династий (фараонов), а хочет узнать о больших культурно- и духовно-исторических взаимосвязях. Пока солидная историческая наука ничего не может об этом сообщить, публика будет обращаться, и это не самое плохое, к сомнительным аутсайдерам»\* [10, с. 30]. К идеям Шпенглера прислушивалась не только широкая публика. Список тех, кто позитивно оценил его работу и испытал на своем творчестве ее благотворное влияние, превалирует. Известно, что Г. Зиммель назвал работу «Закат Европы» «самой значительной по философии истории со времен Гегеля», восторженные отклики последовали от Г. Гессе, издать книгу на испанском языке счел необходимым Х. Ортега-и-Гассет. Огромный интерес вызвала концепция фаустовской культуры и у русских философов – как событию неординарному был посвящен сборник «Освальд Шпенглер и «Закат Европы», в который вошли работы Н. Бердяева, Ф. Степуна, С. Франка, Я. Букшпана. Ряд последователей Шпенглера, прямо или косвенно развивавших его идеи, представлен именами выдающихся философов XX века – Э. Гуссерля, П. Соро-

---

\* Перевод А.И. Патрушева (См.: Патрушев А.И. Миры и мифы Освальда Шпенглера // Новая и новейшая история. – 1996. – № 3. – С. 122-144).

кина, А. Тойнби, Й. Хейзинга, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, М. Фуко, Г. Башляра, Т. Адорно, Г. Маркузе и др.

Интерес к Шпенглеру был практически неиссякаем на протяжении всего века. Его книга была востребована Европой, прорываясь через границы и предвзятость, оказывая влияние на развитие культуры. Ее присутствие не только в европейской, но и мировой культуре ощущалось, наполнялось смыслами и, вопреки всему, обретало качества знакового явления.

В 1960–70 е гг. в советской науке ярлык «шпенглерийца» считался ругательным, но негласный запрет на исследования работ Шпенглера в СССР только подогревал интерес к этому «последнему свидетелю европейской культуры». В этот период можно найти лишь несколько работ, посвященных Шпенглеру, из которых, на наш взгляд, особого внимания заслуживает статья С. Аверинцева «“Морфология культуры” Освальда Шпенглера» [11], в которой философ подробно останавливается на шпенглеровской методологии исследования культур. Отклики на изложенную в «Закате Европы» культурфилософскую концепцию находим также в работах А. Лосева и Ю. Давыдова. Но уже в трудах советских ученых ирония и скепсис в отношении воззрений Шпенглера сочетаются с подлинно научным, вдумчивым осмыслением его работ. Критика Шпенглера с позиций марксизма-ленинизма, как это ни странно, в очередной раз способствовала выходу «Заката Европы» в «первый ряд» культурфилософских произведений, ибо сам выбор шпенглеровской концепции в качестве сравнения с марксистской философией свидетельствовал далеко не о забвении, а, скорее, о том, что подспудно значимость «Заката Европы» признавалась и советской официальной наукой.

Нет необходимости говорить о том, сколько раз сравнивали эпохи рубежа XIX–XX и XX–XXI вв., но важно отметить, что одним из значимых факторов в этом сравнении было обращение к «Закату Европы». Сегодня эта книга вновь выходит в «первый ряд», будучи востребованной как массовым, так и специально подготовленным читателем, о чем свидетельствует множество научных работ, написанных уже без иронии и скепсиса (за последние двадцать лет количество отечественных и зарубежных культурфилософских работ, посвященных исследованию концепции Шпенглера, исчисляется сотнями). Шпенглер – «бесмертная страница из *красной книги* фаустовской культуры: по-

следний великий игрок и провокатор европейского «полнозвучья», открыто приветствующий «других людей» и тайно призывающий любить культуру, любить до слез, сквозь все препоны, чинимые извне и изнутри» [2, с. 118] – вновь владеет умами современников. Высказанная в «Закате Европы» мысль о всесии человеческого гения и одновременно о его бессилии перед судьбой истории и культуры сегодня так же актуальна, как и в начале XX в. Тогда влияние концепции Шпенглера на развитие культуры и особенно литературы было чрезвычайно велико, и этот момент, безусловно, заслуживает более пристального внимания и осмысления. Между тем, несмотря на то, что шпенглеровские идеи, и в частности, концепция фаустовской культуры, активно осмысливаются философами, историками, культурологами и представителями иных областей гуманитарного знания, в современном литературоведении системного изучения они до сих пор не получили. В то же время литературоведческий подход к исследованию феномена фаустовской культуры представляется значимым, поскольку, с одной стороны, усиливает влияние концепции Шпенглера на культурное сознание XX в., с другой стороны – литература и наука о ней делают более выразительными концепты фаустовской культуры, наполняют их новыми смыслами. Актуальность работы Шпенглера для литературоведения во многом усиливается и тем, что «Закат Европы», помимо новой культурфилософской концепции, дал новое видение литературы, обозначенное Шпенглером как *синтез художественного и философского*, предтечей которого немецкий философ видел Достоевского, подчеркивая необходимость сохранения и развития преемственности. На этот синтез как на одну из ключевых особенностей литературы XX в. впоследствии укажет А. Зверев, акцентируя стремительное вторжение в литературу философских концепций: «философские штудии и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением» [12, с. 34].

Наконец, выявление взаимосвязи концепции Шпенглера и модернистской литературы дает возможность нового прочтения культовых произведений 1920–1930-х гг., а именно с той точки зрения, как, создавая художественно-эстетический образ фаустовской культуры, литература приближала метафизику Шпенглера к эмпирической реальности; как литература в

своих сюжетах и темах, интуитивно или сознательно, осмысливала проблемы фаустовской культуры и ее «закатные» тенденции и, отталкиваясь от фаустовской культуры, воспринятой ею как культура «закатная», предвосхищала и моделировала новые пути развития культурного сознания и искусства, утверждала новые этико-эстетические приоритеты, вскрывала изнанку деяний человеческого научного и цивилизаторского гения.

В замысле нашей работы представляется важным рассмотреть вопрос о том, как «чувствовала» себя литература в культурно-эстетическом контексте фаустовской культуры? Можно ли говорить о том, что ее (литературы) развитие шло параллельно развитию фаустовской культуры? Или это был единственный путь развития, и литература, подчиняясь влиянию, шла по ее следам? Или, наоборот, процессы, происходившие в литературе, способствовали ее существованию и развитию «вопреки» фаустианским процессам? Наконец, можно ли рассматривать взаимоотношения литературы модернизма и фаустовской культуры как один из интереснейших диалогов XX века, давший плодотворные результаты?

Ответы на эти вопросы предполагают необходимость раскрыть смысл изложенной в «Закате Европы» концепции фаустовской культуры, выявить сущность фаустианства как культурного феномена, осмыслить обозначенные Шпенглером прасимволы фаустовской культуры как формы ее проявления (концепты). Исследованию этих проблем посвящена 1 глава монографии, в которой внимание акцентируется на содержании образа и характера фаустовской культуры в трактовке Шпенглером, выявлении сущности фаустовского духа и связанного с ним комплекса представлений о закатности. Смысл явления закатности раскрывается автором в двух аспектах – как мировоззренческой установки первой трети XX в., сформированной ожиданием гибели культуры, и закатности в свойственном Шпенглеру ее философско-эстетическом понимании, берущем свое начало в «Философии жизни». В этой связи представляется важным уяснить, как созданный Шпенглером философско-эстетический образ фаустовской культуры получает свое осмысление и развитие в литературе. Автор высказывает предположение, что посредством опыта художественной рефлексии литература создает художественно-эстетический образ фаустовской куль-

туры, трансформируя ее ключевые концепты в универсалии художественного сознания.

Взаимодействие фаустовской культуры и литературы, обретающее форму диалога, берет свое начало в эпоху Возрождения и периодически возобновляется в последующие моменты наиболее активного проявления фаустианства, взаимообусловленные актуализацией фаустовской темы в литературе. В главе 2 рассматриваются основные периоды развития фаустовской культуры (Возрождение, романтизм, 20–30-е гг. XX века) в их взаимосвязи с этапами становления фаустовского архетипа в литературе. Выявляется специфика взаимоотношений в развитии фаустовского культурного сознания и типа героя в литературе, который проходит две стадии формирования – от художественного образа до культурно-литературного архетипа. В этом разделе работы отмечается, что в разные периоды активности фаустовской культуры наблюдалось различное доминирование ее концептов. В эпохи Возрождения и романтизма литература акцентировала внимание на образе Фауста как художественно-эстетическом воплощении шпенглеровского типа фаустовского человека. В 1920–1930-е гг., когда диалог фаустовской культуры и литературы достигает наибольшей глубины, сфера художественной рефлексии проблем фаустианства расширяется, охватывая все формы проявления фаустовской культуры. Фокус художественно-эстетического видения литературы смещается, сосредоточивая внимание уже не столько на традиционном образе Фауста, сколько на пространстве его бытия – городе, образ которого в литературе выступает своеобразной призмой, сквозь которую осмысливаются проблемы фаустовской культуры в целом, ее конфликты и противоречия. В этом фокусе равно актуальными становятся образ фаустовского человека в новых культурно-исторических условиях, проблемы вечного познания, научно-технического прогресса, преобразования мира. Осмысливая проблемы и противоречия фаустианства, литература, таким образом, создает целостный художественно-эстетический образ фаустовской культуры как культуры закатной, который, становясь художественной реальностью, пресуществляет ее в феномен в его эмпирическом проявлении.

Закатный образ фаустовской культуры вырисовывается в процессе художественного осмысления ключевых форм ее про-

явления, представленных в анализе литературных произведений 1920–1930-х гг.

В главах 3, 4 исследуется поэтика образа города как фаустовского пространства, являющая модернистскую интерпретацию шпенглеровского тезиса о «совершенной форме мира». Фаустовская модель города выстраивается поступательно – от заданных в закатном преломлении античных архетипов, традиционно сопряженных с восприятием города и получивших воплощение в литературе в образах «города-солнца», «города-сада», «города-пещеры», до обыгранных в эстетике модернизма образов-символов (образы «города-лабиринта», «города-праздника», «города-девы» и «девы-города»), в осмыслении которых акцентируется проблема взаимоотношений и противоречий человека и города (глава 4). Актуализация в литературе модернизма городской темы, специфика осмысления образа города как чужого, враждебного человеку пространства позволяют говорить о разрушении литературой шпенглеровской экспликации фаустовского города как «развитой из бесконечного пространства совершенной формы мира».

«Деформация» совершенной формы мира, заданная эстетикой модернизма, обуславливает и деформацию фаустовского городского сознания, обозначенную в литературе через критическое осмысление героя фаустовского типа. Инварианты последнего, проанализированные в главе 5, представляют собой модификации образа фаустовского человека, выделенные Шпенглером. Автор приходит к выводу о том, что в литературе утверждается тенденция к «снижению» высокого трагического смысла, который Шпенглер вкладывал в понятие «фаустовский человек». Деграция героя фаустовского типа в литературе связывается с происходящим в сознании героя процессом подмены ценностей, влекущим за собой трансформацию образа – от шпенглеровского бесприютного «непонятого художника» – до лицедея-комедианта, от всесильного завоевателя – до маргинала, от облеченного высокой героической идеей массового сознания – до пещерного жителя.

В осмыслении идеи вечного познания (глава 6) акцент делается на крушении иллюзий, связанных с восприятием научного знания как блага, разочарованием в результатах научно-технического прогресса. В художественной системе произведений на первый план выходит образ ученого как одна из раз-

новидностей героя фаустовского типа, но с нетипичным для фаустовского человека строем сознания: вместо веры в прогресс – сомнение в ценности познания, вместо стремления к абсолютному знанию – отказ от научной деятельности и добровольная гибель, в которой угасание жизни ученого символизирует угасание и самой познавательной идеи.

К своему закату подошла и великая идея преобразования мира, мечта о совершенном миропорядке. О назревшей потребности в переосмыслении этой идеи свидетельствует актуализация в литературе модернизма жанра антиутопии (глава 7), особенность которого на последнем, рассмотренном нами, этапе развития фаустовской культуры заключалась в том, что в XX веке антиутопия не столько моделировала мрачное будущее, сколько невольно отражала реальность настоящего – момент, когда многие проекты по переустройству мира уже были осуществлены. В переосмыслении художественным сознанием фаустовской идеи преобразования мира акцент смещается на неизбежное при этом насилие над человеком, что выводило на первый план конфликт «природного» и «цивилизационного» в человеческой натуре, рассмотренный в нашей работе как конфликт аполлонического и дионисийского начал.

Безусловно, когда речь заходит о значимости фаустовской культуры, о ее влиянии на литературы разных стран, независимо от того, были они за «железным занавесом», как советская литература, или были открыты для культурного и художественного диалога, как литературы Западной Европы и США – границы в этом случае разрушались. Научная мысль витала в культурном пространстве, проникая через любые границы. Изучение взаимодействия фаустовской культуры и литературы, из которого прорисовывались смыслы и самой культуры, и литературы, способствует формированию нового методологически-компаративного взгляда на такой философско-литературный синтез. Сама проблема фаустовской культуры в той форме, в которой она существует, изначально содержит в себе компаративные смыслы и, следовательно, предполагает необходимость компаративного, а в некоторых моментах и междисциплинарного подходов к ее исследованию.

В нашей работе исследование проблемы взаимоотношений фаустовской культуры и литературы осуществляется на нескольких методологических компаративных уровнях. Первый



уровень предполагает выявление генетических связей и взаимовлияний культурфилософской концепции Шпенглера и литературы в их сравнительно-историческом аспекте (глава 2). Второй уровень выходит на исследование межлитературных связей в осмыслении проблем фаустовской культуры. На этом уровне актуализируется сравнительно-типологический аспект, предполагающий выявление типологически общих форм проявления фаустовской культуры в литературах разных стран и общих принципов их осмысления на уровне эстетики и поэтики – исследование типологически общих образов, сюжетных линий и мотивов, авторской рецепции и т. п. (разделы 4.1, 4.2, 5.1, 5.3, глава 7). Третий уровень охватывает круг проблем, связанных с особенностями адаптации западноевропейского культурного архетипа в русском культурном пространстве. В частности, речь идет о выявлении общих культурных предпосылок, обусловивших возникновение понятия «русский Фауст» и своеобразия его интерпретации русским художественным сознанием (раздел 2.1.5). Наконец, на четвертом уровне исследуются связи и взаимовлияния западноевропейской и американской литератур и литературы «советской цивилизации» (термин М. Чудаковой), представленной русской и украинской литературами (разделы 3.1, 3.2, 4.2, 4.3, 5.2, главы 6, 7). Здесь внимание сосредоточено на выявлении общих для них проблем фаустовской культуры, схожести, а порой идентичности их восприятия и осмысления в литературах, принадлежащих к разным идеологическим формациям. На этом уровне весьма существенным представляется размышление о том, насколько приоритетным было осмысление явлений фаустовской культуры для западноевропейской и американской литератур, и только ли для них была характерна актуальность этой проблемы? Или же подобная приоритетность была свойственна и литературе «советской цивилизации», что представляется вполне возможным, поскольку, опасаясь запретов цензуры, в попытках скрыть, завуалировать главное в произведении, советская литература достигала такой изобретательности и изысканности в своих поэтологических ходах, что, действительно, могла конкурировать с более свободными литературами Запада, которые обладали возможностью открытого выражения любой идеи.

Обращение литератур разных идеологических формаций к осмыслению одного и того же культурного феномена поз-

воляет говорить об общности проблем, актуальных как для западноевропейско-американской, так и для советской литературы. При всей своей «закрытости» советская литература вместе с литературами Западной Европы и США составляла, как это ни парадоксально, единое культурное пространство с характерной для него общностью культурного развития.

В этом смысле выбранный нами период 1920–1930-х годов является наиболее репрезентативным. Прежде всего, это была одна из самых интересных страниц в развитии как зарубежной, так и русской и украинской прозы XX века и, несмотря ни на что, – один из самых интересных периодов развития советской литературы, когда она еще не до конца стала советской, и когда идеи, витавшие в пространстве 20–30-х, нельзя было отнести ни к «ложным» советским, ни к «истинным» альтернативным в силу того, что, несмотря на кажущуюся альтернативность «советскости», это было *естественное* развитие литературы.

Кроме того, для Европы, США и СССР это было бурное, напряженное межвоенное двадцатилетие, в перипетиях которого ключевые социальные, исторические проблемы и противоречия выявились необыкновенно отчетливо, обнаружив одностадиальность историко-культурного развития разных идеологических систем. Первая мировая война (1914–1918), октябрьская революция 1917 г. и создание СССР в 1922 г. обозначили период существенных социальных изменений в странах Европы и в США, продуцируя американские «красные тридцатые»; социалистическую революцию в Германии и ее крушение; создание и противостояние двух тоталитарных систем в СССР, Германии и ее сателлитах, завершившееся Второй мировой войной; экономический подъем в Европе и США, коснувшийся, в том числе, и СССР в форме НЭПа в 1920-х гг.; вызванную кризисом 1929 г. «великую депрессию» в Европе и США и голод в СССР в 1930-х гг.; Вторую мировую войну как общую трагедию, бурное развитие науки и тотальную урбанизацию. Социально-исторические и политические катаклизмы 20–30-х гг. – вехи фаустовского состояния мира – прорисовали эпоху, которая, по выражению А. Зверева, «выразила мертвенность бытия, лишившегося Бога, и сочла объективностью своего свидетельства о таком бытии самодостаточной» [12, с. 7].

Уникальной особенностью периода 1920–1930-х гг. и одновременно ярким выражением одностадиальности развития ста-

ло обращение литератур разных идеологических формаций к проблемам фаустовской культуры. Этот фактор является наиболее выразительным проявлением «целостности» литературного периода, которая, по мнению исследователей, предполагает «не только внутреннее единство объекта, но и наличие в нем специфической сущности, то есть <...> особого художественного мировидения» [13, с. 45]. В этой связи отметим, что для более глубокого постижения этого единого художественного мировидения мы привлекаем к анализу несколько литературных произведений, создание которых хотя и выходит хронологически за рамки указанного периода («Игра в бисер» Г. Гессе, «Посторонний» А. Камю, «Перед зеркалом» В. Каверина), но характер осмысленных в них проблем обнаруживает связь с проблемами фаустовской культуры и с эстетикой «академического модернизма» (термин М. Германа) 1920–1930-х, тем самым, идейно и генетически примыкая к этому периоду.

Выбор художественных произведений для анализа обусловлен тремя аспектами. Во-первых, предпочтение отдавалось произведениям, практически не исследованным с точки зрения осмысления феномена фаустовской культуры и форм ее проявления в рамках концепции О. Шпенглера. Во-вторых, исследовательский интерес вызвали те произведения, в которых наиболее ярко обозначен переход концептов фаустовской культуры в универсалии художественного сознания. Наконец, в-третьих, особую группу представляют те произведения, в которых отсутствует явная связь с фаустовской *литературной* традицией, но тема заката фаустовской культуры осмыслена при этом достаточно глубоко. Хотя объектом компаративного исследования в монографии являются литературные произведения стран Западной Европы (Германии, Франции, Великобритании), США, России и Украины, все же акцент делается на западноевропейскую литературу, поскольку генетически образ фаустовской культуры связан именно с ней.

Считаем необходимым сказать несколько слов об особенностях непосредственной работы с художественными текстами. В монографии анализируются литературные произведения, в оригинале созданные на английском, немецком, французском языках. Руководствуясь общепринятым определением художественного перевода как особого *вида литературного творчества*, мы посчитали нужным сопроводить процитиро-

ванные в работе фрагменты текста-оригинала уже существующим классическим переводом, не приводя собственного варианта перевода-подстрочника. М. Герман справедливо заметил, что «знание языка – это лишь приходящая на пути в пространство иной жизни, иных мыслей, тайных интеллектуальных и эмоциональных кодов, понимания *иного*, бесконечно закрытого мира. Даже умение думать по-французски не означает *думать как французы* и понимать, *как* они думают» [13, с. 8]. К этому, на наш взгляд, вплотную смогли приблизиться лишь те мастера, чьи переводы по своей близости к оригиналу и художественной ценности и по сей день считаются образцовыми. Для иллюстрации произведений зарубежной литературы в нашей работе мы выбрали именно их. Оригинальные художественные произведения английской, немецкой, французской, американской литератур представлены в переводах Бориса Пастернака, Норы Галь, Соломона Апта, Ивана Кашкина, Веры Топер, Елены Суриц, Валентина Стенича, Анатолия Луначарского.

Автор выражает сердечную благодарность за помощь в создании монографии своим учителям – научному консультанту, профессору кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара Валентине Даниловне Наривской, профессору кафедры зарубежной литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова Наталье Тиграновне Пахсарьян, профессору кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета Амине Абдуллаевне Газизовой, профессору кафедры русской литературы Института нефилологии Поморской академии в Слупске (Польша) Галине Львовне Нефагиной, профессору кафедры теории литературы и компаративистики Киевского национального университета имени Т.Г. Шевченко Михаилу Кузьмичу Наенко, профессору, заведующей кафедрой языковой подготовки Днепропетровской государственной медицинской академии Татьяне Витальевне Филат, доктору филологических наук Элеоноре Георгиевне Шестаковой, коллегам с кафедры зарубежной литературы ДНУ, чье творческое участие и ценные замечания способствовали научному поиску и созданию книги. Сердечная благодарность автора – ректору Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара, профессору

Николаю Викторовичу Полякову за предоставленную возможность работать над диссертацией в кругу коллег-представителей филологической школы ДНУ. Автор очень признателен заведующей кафедрой английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля Наталье Викторовне Зинуковой и всем своим коллегам по кафедре за помощь и поддержку в процессе работы над монографией.

И, конечно же, искренняя благодарность всей моей семье за любовь и поддержку моих научных начинаний.

## Глава 1

# РЕКОНСТРУКЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СМЫСЛА ФЛУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Тезис о том, что книга О. Шпенглера «Закат Европы» является своеобразной вехой в развитии отечественной и зарубежной философии и культурологии, давно приобрел в научном дискурсе статус «общего места». Значительный массив научных и критических работ, посвященных исследованию «Заката Европы», уже сам по себе является свидетельством неоспоримого влияния работы Шпенглера на развитие современной культурфилософской мысли. Как отметил Н. Фрай, «упадок, или старение Запада, в той же мере часть нашего мировосприятия сегодня, что и электрон с динозавром, и в этом смысле все мы шпенглеровцы» [1]. Скоро исполнится 100 лет со дня выхода в свет первого тома «Заката Европы». За это время многие философы, культурологи обращались к проблеме судьбы культуры, ее угасания («Цивилизация перед судом истории» А. Дж. Тойнби (1948), «Шок будущего» Э. Тоффлера (1970), «Конец истории и последний человек» Ф. Фукуямы (1992) и др.). Наверное, никто не мог тогда предположить, что не столько сама работа, но в большей степени ее афористическое название станут своеобразным «геном сюжета» в философских размышлениях столетия о судьбах культуры, с непременным акцентом на ее угасании, упадке, крушении, близкой или более отдаленной гибели. «Горизонт ожидания» Шпенглера и его «Заката Европы» становился все более явственным. Не только научное, но и массовое, обыденное сознание оказалось в плену закатности. Именно шпенглеровской модусностью измерялось все, что происходило в культурном развитии – и малейшие колебания, и весомые противоречия, и взрывные потрясения, которые в очередной раз пережило человечество на протяжении столетия. Все происходящее вновь вызвало к жизни шпенглеровскую риторику, и тень «Заката Европы» – прямая отсылка к Шпенглеру – отчетливо прослеживается в названиях современных культурфилософских бестселлеров Кристофера Коукера «Сумерки

Запада» («Twilight of the West») (1998) и Патрика Дж. Бьюкена на «Смерть Запада» («The Death of the West») (2002). Несмотря на обилие культурфилософских концепций в современной науке, человеческая мысль, дискулируя, иронизируя, полемизируя, неизменно возвращалась к Шпенглеру и его творению уже как к культурной потребности, усматривая в «Закате Европы» особенную привлекательность, обусловленную отсутствием ему альтернативы, т. е. некоей универсальной научной концепции, которая охватила бы состояние современной культуры – происходящие с ней превращения, трансформации, метаморфозы. Такую мысль впервые высказал Н. Фрай в начале 1970-х гг.: «Книгу Шпенглера постоянно опровергали со времени ее появления на свет. Но она продолжает жить, потому что за 60 лет не было предложено альтернативного видения событий, над которыми размышляет автор «Заката Европы» в своей книге» [1]. Как оказалось, это была не только констатация актуальности «проблемы Шпенглера», но и, отчасти, предсказание будущего хода событий, поскольку с момента публикации статьи Н. Фрая мало что изменилось.

Судя по тому, какое множество откликов вызвал «Закат Европы», Шпенглеру удалось заставить человечество задуматься. И в этом, на наш взгляд, не последнюю роль сыграло то, что автор обратился не столько к сознанию читателя, сколько к разработанной им наиболее восприимчивой форме познания мира – переживанию истории и культуры. Основное внимание немецкого ученого сконцентрировано отнюдь не на идее заката культуры, а, скорее, на детальном, проникновенном описании того, какой трудный и прекрасный путь прошло человечество, совершенствуя себя и мир не в абстрактных явлениях, а в культурно-исторической конкретике, как создавалось все то, *что мы можем потерять* как достижения культуры и цивилизации – религия, город, деревня, число, музыка и т. д., предоставив возможность пережить это как чудо – способность человека познавать и созидать. В этом смысле работа Шпенглера по силе своего эстетически-экспрессивного воздействия сравнима лишь с литературным произведением, рассчитанным, в том числе, и на массового читателя. «Книга Шпенглера, – писал Н. Фрай, – обращена к миру в целом, и историки – последние из тех, на кого она должна повлиять. То, что сделал Шпенглер, это видение истории, очень близкое к литературе <...> И если бы «Закат Европы»

не был ничем более, даже в этом случае он бы оставался одной из величайших романтических поэм человечества», поскольку его автор «обладает способностью захватывать воображение читателя, на что его критики неспособны, и он переживет их всех, даже если все они правы» [1].

Очевидна правота Н. Фрая, ощутившего в философской работе великий, объемный литературный смысл, который нуждается в очень пристальном взгляде, понимании и расшифровке. Когда Шпенглер на первых страницах работы говорит о многообразии культур мира как проявлении «единой жизни», то в дальнейшем он демонстрирует, что этой закономерности подчинены все ее сегменты, следовательно, и литература, о чем свидетельствует выражение философа о «грандиозности душевной концепции», с которым человеческое сознание связывает, прежде всего, великий мир искусства художественной словесности.

## 1.1. Философско-критические рефлексии о Шпенглере

Выход в свет в 1918 г. первого тома книги (в переводе на русский язык – в 1923 г.)\* совпал с напряженным ожиданием конца истории, вызванным Первой мировой войной, глобальным

---

\* Следует отметить, что на русский язык «Закат Европы» переводился несколько раз. Наиболее известны переводы Н.Ф. Гарелина, который работал над книгой Шпенглера в 1920-е гг., и К. Свасьяна – известного философа, посвятившего Шпенглери не одну статью. Однако мы вынуждены констатировать, что оба варианта перевода книги являются неполными, обнаруживая некую избирательность переводчиков в выборе текста для интерпретации. Так, Н.Ф. Гарелин пропускает некоторые части текста, содержащие подробные описания-перечисления имен и дат, К. Свасьян оставляет без внимания те страницы, которые содержат шпенглеровский анализ «Фауста» Гете и определения-описания фаустовской культуры. В результате получить адекватное, полное представление о работе Шпенглера весьма затруднительно. В связи с этим, мы, стараясь воспроизвести целостный образ фаустовской культуры по Шпенглери, используем в работе оба варианта перевода: Шпенглер О. **Закат Европы**. – Т. 1. **Образ и действительность** / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с. и Шпенглер О. **Закат Европы**. Очерки морфологии мировой истории: В 2-х т. / пер. с нем. К. Свасьяна. – М.: Мысль, 1998.



потрясением всех основ бытия в результате революций, гражданской войны, террора, голода. Ощущение крушения цивилизации, безвозвратной утраты прежнего мира, породило состояние всеобщего пессимизма и обреченности, которое, однако, стремительно эстетизировалось в изысканно-художественных формах. И в этой ситуации книга Шпенглера, вызвавшая огромный резонанс, казалось, как нельзя более отвечала пессимистическим настроениям эпохи, более того, дала «точные имена если и не происходящему, то, во всяком случае, чувствам, с которыми оно переживалось» [2, с. 30].

Исследователи неоднократно подчеркивали, что эффект, который произвел первый том «Заката Европы» на научную и общественную мысль Европы и России, по своим масштабам и силе воздействия мало с чем сопоставим [2; 3; 4; 5 и др.]. Концепция заката западноевропейской культуры вызвала шквал как критических, так и сочувственных откликов в умах Европы и России. К. Свасьян отмечает, что библиография работ о Шпенглере в одной только Германии в промежутке между 1921–1925 годами насчитывает 35 наименований [3, с. 6]. Не менее бурно полемика вокруг концепции заката разворачивалась и в России: в 1922–23 гг. выходят в свет сборник «Освальд Шпенглер и Закат Европы», авторами статей которого являются Н. Бердяев, Я. Букшпан, Ф. Степун, и С. Франк [6]; публикации Е. Браудо [7], Б. Вышеславцева [8], В. Лазарева [9] и ряд критических статей оппонентов Шпенглера К. Грасиса, В. Ваганяна, С. Боброва, В. Базарова [10]. Стоит отметить, что острота критики и неприятие книги Шпенглера были отчасти вызваны тем, что его концепция не укладывалась целиком ни в рамки истории, ни в рамки философии – объем охваченных в ней проблем был гораздо шире и очерчивал ту сферу гуманитарного знания, которую западные исследователи обозначают как «поле культурологической проблематики», в которое включают «широкий спектр отдельных философских, психологических, социологических, литературоведческих, искусствоведческих, политологических, этнографических и пр. текстов, которые, с одной стороны, опираются на изучение конкретного культурного феномена, а с другой – индуктивно вырабатывают модели осмысления этого феномена, которые впоследствии становятся смыслопорождающими конструктами для аналитики культурного пространства

в целом» [11, с. 124-128]. В этом смысле книга Шпенглера, по справедливому замечанию известного российского искусствоведа Евгения Браудо, предстала «собирательным стеклом для идей современников», что во многом обеспечило ей небывалый успех [7, с. 27].

Если интерес к Шпенглеру на Западе был логичен и ожидаем, то близость идей немецкого философа русскому мироощущению весьма знаменательна и объясняется следующими знаковыми для XX в. предпосылками: во-первых, Первая мировая война сблизила Восток и Запад общими проблемами, на что неоднократно указывали русские философы (В. Эрн, Н. Бердяев и др.). Во-вторых, прочно прижившийся в русской литературе и культуре образ Фауста, обладающий особой привлекательностью для русской души и сыгравший весомую роль в русском философском и художественном осмыслении мира (о чем свидетельствует факт активного осмысления фаустовской темы в русской литературе, особенно в первой половине XX в.), обусловил характер восприятия книги Шпенглера русскими мыслителями, которые в отличие от западных критиков, акцентировавших в «Закате Европы», в основном, концепцию морфологии культур, сосредоточили внимание на проблемах фаустовской культуры и образе фаустовской души. В-третьих, созвучна русскому сознанию была и шпенглеровская идея заката, глубоко осмысленная в концепциях кризиса культуры еще на рубеже веков (Н. Бердяев, И. Ильин, В. Соловьев, Вяч. Иванов, С. Булгаков и др.). Наконец, отклик в русском философском сознании получила та часть концепции Шпенглера, которая была посвящена восточно-сибирской – русской – культуре, облик которой выстраивался Шпенглером на христианско-мировоззренческих установках Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Попытка понять русскую душу так же, как и западную, глобальная роль, которую уготовил Шпенглер русской культуре в будущем, безусловно, оказали влияние на русские философские рефлексии о «Закате Европы».

Отметим, парадоксальность ситуации заключалась в том, что немецкие философы причину русской заинтересованности в «Закате Европы» видели в том, что Шпенглер в своей книге следовал за русским философом истории Н. Данилевским, рассматривавшим культуры, образующие мировую историю, как отдельные организмы с длительностью жизни в тысячу лет [12,

с. 515]. Однако в русских философских работах 1920–1930-х гг., посвященных Шпенглеру, Данилевский упомянут лишь мельком, хотя, как представляется, мысль, высказанная немецкими философами, имеет под собой основания.

Не менее парадоксальным выглядит и объяснение причин популярности «Заката Европы» в Германии. Не скрывая своей предвзятости к Шпенглеру и его работе, современные немецкие философы отмечают: «Его книга в период между двумя мировыми войнами имела необыкновенный успех, потому что она была проникнута основанной якобы на исторических фактах враждебностью духа, которой придерживались тогда сторонники философии жизни (Эрнст Юнгер, Клагес и др.), а также широкие круги образованной публики» [12, с. 317]. В объяснении причин популярности «Заката Европы», в обвинениях Шпенглера в пророчествах гибели культуры и пессимизме, немецкие исследователи, словно, забыли о своей же концепции «Ожидания гибели», озвученной уже в работах Ницше. Но при всей парадоксальности и неоднозначности этих объяснений, в работах немецких философов просматриваются определенные установки, которые позволяют говорить о том, что идея цикличности развития культур Н. Данилевского в России и немецкая концепция «Ожидания гибели» составили тот культурно-мировоззренческий контекст, в котором вызрела, оформилась и развивалась философская мысль Шпенглера, подготовленная исторической философской традицией и попавшая на благодатную почву культурного сознания межвоенного двадцатилетия.

С конца 1940-х гг. резонанс, вызванный книгой Шпенглера, несколько затихает. Это затишье во многом было обусловлено тем, что, по мнению исследователей, в этот период снижается популярность концепций кризиса культуры в философии и культурологии [13, с. 9]. И только в 1960-х гг. на фоне поисков направлений в сфере гуманитарного познания ученые возвращаются к «Закату Европы», осмысливая концепцию фаустовской культуры.

Возрождение интереса ученых к идеям Шпенглера и начало нового этапа шпенглероведения во многом связано с выходом в свет в 1968 г. книги Антона Мирко Коктанека «Освальд Шпенглер и его время» [14], представляющую собой первую официальную биографию немецкого философа, одобренную

его племянницей. Книга отличается взвешенностью и непредвзятостью в осмыслении идей Шпенглера – качеством, совершенно не свойственным предшественникам Коктанека, в исследованиях которых зачастую на первый план выступало эмоциональное восприятие концепции, изложенной в «Закате Европы». Тщательно анализируя все предыдущие исследования, посвященные автору «Заката Европы», Коктанек создает объективную, целостную картину не только жизни и творческой судьбы Шпенглера, его работ, но и эпохи в ее целостности.

Тенденцией к непредвзятости и объективности в осмыслении идей Шпенглера отличаются и работы последователей Коктанека. Наполненная трагическими событиями временная дистанция, прошедшая после первой волны критических рефлексий о Шпенглере, дала возможность осмыслить идеи философа уже как частично сбывшиеся прогнозы. Сквозь призму «Заката Европы» оценивается состояние современной культуры в работах Г. Мурьяна «Романтика и реализм в доктрине Освальда Шпенглера» (1968) [15], Дж.Ф. Феннелли «Сумерки вечерних стран: Освальд Шпенглер полвека спустя» (1972) [16], К. Фишера «История и пророчество: Освальд Шпенглер и «Закат Европы» (1977) [17] и др.

В 1960–70-е гг. идеи Шпенглера становятся особенно актуальными для немецкой философии. Критика уступает место аналитическому осмыслению концепции фаустовской культуры, появляются первые работы компаративного характера. Так, Г. Шишкофф в книге «Шпенглер и Тойнби» сосредоточивает внимание на шпенглеровской методологии исследования культуры как первого опыта теории культурных циклов. Отмечая универсальность теории немецкого философа, Шишкофф утверждает Шпенглера как основоположника культурно-морфологического метода исследования истории, который позволяет отразить в полной мере многообразие развития народов и культур, что до Шпенглера не удавалось сделать никому [18, с. 62].

Характерной для немецкой философии этого периода становится идеологизация воззрений Шпенглера. Идеи философа вводятся в политологический контекст Западной Европы 1970-х. Так, К. Эккерманн в работе «Освальд Шпенглер и современный культуркритицизм» акцентирует внимание на сходстве с концепцией Шпенглера идеологических лозунгов консерва-

торов [19, с. 300], Герман Люббе в предисловии к сборнику статей «Шпенглер сегодня», в сущности, отвергая идею морфологии культуры Шпенглера, единственной ценностью концепции «Заката Европы» провозглашает «политический экзистенциализм» [20, с. 16].

В новых исторических реалиях наметился и новый поворот в осмыслении шпенглеровской концепции закатности культуры. Если в 1920–1930-х гг. философа обвиняли в апокалипсичности мировосприятия и тотальном пессимизме, то в 1970-е исследователи призывают игнорировать фатализм Шпенглера и обратиться к переработке идеи закатности как рационального осмысления прогнозов Шпенглера относительно будущего [21, с. 30].

В советской философии этого периода исследование концепции Шпенглера носило не столь фундаментальный характер и было ограничено всего двумя работами – С. Аверинцева «Морфология культуры» Освальда Шпенглера» (1968) и Ю. Давыдова «О. Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания» (1971).

В статье С. Аверинцева глубокий и всесторонний анализ философии культуры Шпенглера в целом направлен на критическое осмысление «Заката Европы» как «интеллектуальной сенсации 20-х годов». При этом пристальное внимание ученого к книге Шпенглера вызвано не столько научным интересом к содержанию работы, своей неугасающей популярностью претендующей, быть может, на возведение в ранг «абсолютного знания», сколько скептицизмом по отношению к «вечным истинам» и пророчествам в науке. Отмечая массовый интерес к «Закату Европы» и его воздействие на человеческое сознание эпохи, С. Аверинцев высказывает мысль о необходимости преодоления наследия Шпенглера. Детальный анализ концепции немецкого философа, осуществленный в статье, обусловлен желанием С. Аверинцева прояснить основные положения «Заката Европы», скрывающие, по его мнению, за отшлифованностью стиля книги и «блеском литературного изложения» [4, с. 188], неточность формулировок и невыверенность многих философских тезисов: «Только тогда, когда каждая истинная интуиция и каждая ложная предпосылка Шпенглера действительно станут прозрачными для всех, можно будет спокойно счесть, что его наследие окончательно преодолено» [4, с. 184]. Отсюда клю-

чевой тональностью статьи российского философа является не столько неприятие самой философской концепции Шпенглера, сколько ирония, направленная против склонности автора «Заката Европы» к глобальным историческим прогнозам, именуемым С. Аверинцевым «остроумными догадками», против «авторитарного тона учителя и пророка» [4, с. 186], «установки на внушение» [4, с. 190] и т. п.

Однако при всем своем ироничном отношении к Шпенглеру, С. Аверинцев не мог не оценить то, что остается привлекательным в работе немецкого философа – «изложение истории человечества как “лично пережитой”» [4, с. 189], способность постичь культуру как «выразительный лик бытия», умение объединить и «отразить друг в друге стиль и мировоззрение» [4, с. 201]. Возражая против многих положений «Заката Европы», С. Аверинцев акцентирует внимание на продуктивности методологии исследования культуры, предложенной Шпенглером: «Сколь бы абсурдной ни была шпенглеровская концепция культуры-организма, всецело связанная со странным суеверием XIX в. <...> само по себе осознание необходимости изучать культуру прошлого как структуру, в которой наиболее сложные компоненты связаны со специфическим восприятием элементарных вещей, было глубоко необходимым» [4, с. 201]. Именно в этом подходе, по мнению исследователя, заключена ценность и смысл «Заката Европы».

Ю. Давыдов в своей работе сосредоточивает внимание на шпенглеровской идее «переживания культуры» – чувстве, на котором основывается ее постижение. Истоки этой идеи исследователь находит в философии романтизма. Сравнивая феномен романтического чувствования и переживания «по-Шпенглеру», Ю. Давыдов отмечает субъективность и некую интимность этого состояния у романтиков в отличие от всеобъемлющего, объективного переживания «души» культуры у Шпенглера [22].

В связи с прочным укоренением в культурфилософском сознании понятия «фаустовской культуры», введенного в научный обиход Освальдом Шпенглером, фаустовская тема приобретает особое значение для научной мысли XX–XXI вв. В поисках решения проблем современной культуры ученые обращаются к Шпенглеру. Концепция западноевропейской культуры, символически обозначенной Шпенглером как «фаустовская», становится все более актуальной. При этом ученые не уходят от базо-

вой модели Шпенглера, а, сохраняя приверженность ей, разрабатывают, углубляют ее смыслы. В научный обиход вводятся новые понятия, производные от фаустовской культуры: фаустовский компромисс, фаустовский политический торг, фаустовская динамика развития, фаустовская цивилизация, фаустовское мироощущение, фаустовская эра, фаустовские ценности и т. д. Концепция Шпенглера становится востребованной различными сферами научного знания – *философии*, где векторы осмысления фаустовской культуры предполагают исследование проблем фаустовского сознания (опыт катастрофизма фаустовского мышления в работе Й. Боргуша «Фаустовский человек» [23]), кризиса культуры [13]; развития научно-технической революции как фаустовского опыта познания (работы Й. Боргуша «Фаустовский и человеческий взгляд на научно-техническую революцию» [24], М. Шваба «Зеркало технологии» [25]), антропологической самоидентичности (работы С. Клемчака «Фаустовский миф как попытка освоения нового мира» [26]); *культурологии*, где на первый план выходят проблемы кризиса современной культуры и цивилизации (работы Т. Торубаровой «Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры» [27], Жоржа Тине «Дух Фауста по Освальду Шпенглеру» [28], Вольфганга Питера «Фауст на пороге третьего тысячелетия» [29]), А. Панарина «Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации» [30], А. Беззубцева-Кондакова «Фаустовская цивилизация и ее финал» [31]); *эстетики*, исследующей процесс становления эстетического фаустовского сознания (статья Д.Б. Ричардсона «Метаморфозы фаустианской чувствительности» [32]); *политологии*, актуализирующей проблемы антагонизма человека и личности в фаустовском сознании (работа Г. Грузмана «Демократия демоса и демократия личности» [33]), политических противоречий фаустовской культуры (работы Уильяма Пирса «Фаустовский дух и политкорректность» [34], Джинхью Бая и Роджера Лагунофф «Фаустовская динамика в вопросах политики и политической власти» [35]) и т. д.

Массив философских и культурологических научных работ, посвященных анализу концепции Шпенглера, за последние десятилетия вырос. Их объем может послужить материалом для отдельного исследования [36]. Неугасающий интерес ученых (отечественных и зарубежных) к наследию Шпенглера является убедительным доказательством того, что влияние его на развитие культурфилософской мысли XX–XXI вв. – неоспоримо.

## 1.2. Фаустовская культура: от смыслового содержания к дефиниции

Название данного раздела нуждается в обосновании именно такой постановки проблемы. Необходимо отметить, что смыслы работы Шпенглера, проанализированные в предыдущем разделе, были привнесены критиками и читателями «Заката Европы» и во многом расходились с тем смыслом, который вкладывал в свою работу сам Шпенглер. Об отличном от авторского замысла толковании «Заката Европы» свидетельствует реакция Шпенглера, озвученная в опубликованной десятилетием позже статье «Пессимизм ли это?», в которой философ опровергает сложившееся впечатление о своей книге. Думается, шпенглеровское содержание работы и, в частности, концепции фаустовской культуры раскрывалось со временем в целом комплексе исследований, и только теперь представляется возможным рассматривать его как *дефиницию*, т. е. как «определение понятия, раскрытие его смысла путем перечисления его признаков, иными словами, путем указания на содержание понятия» [12, с. 133]. Наши отсылки к немецкой философии имеют под собой основание. Думается, Шпенглер все же придерживался позиций немецкой классической философии, дискутируя с ней, опровергая, иногда демонстративно игнорируя. Но в подтексте его работ просматривается верность немецким философским смыслам. Он был не до конца свободен от национальных корней. Подобно Д. Джойсу, ниспровергавшему католические святыни, Шпенглер ниспровергал святыни философские, но, как и в случае с Джойсом, характер его нападок на классику немецкой философской мысли «выдавал «отступника», не до конца свободного от воздействия того, что он ниспровергает» [37, с. 133].

Представляется целесообразным осветить основные моменты предложенной Шпенглером концепции фаустовской культуры и исследовать особенности ее влияния на литературный процесс 1920–1930-х гг.

Понятие «фаустовская культура» было введено Шпенглером в научный и культурный обиход в «Закате Европы». Согласно мысли немецкого философа, фаустовская культура есть обозначение почти тысячелетнего периода западноевропейской культуры, который берет начало в X веке и приходит к своему органическому завершению к концу XIX в., когда, по мнению



Шпенглера, фаустовская культура вступает в завершающую стадию своего развития и клонится к закату, вырождаясь в цивилизацию. С пониманием цивилизации как «неизбежной судьбы культуры», означающей смерть и окостенение [38, с. 163], Шпенглер связывает свою концепцию заката Европы, хронологически обозначая «закатный период» началом XX века.

Столь выразительное определение – фаустовская, – данное Шпенглером огромному во временном и пространственном отношении пласту культуры, требует пояснений. Возникает вопрос: почему в качестве основополагающего начала, определяющего характер целой культуры, был выбран именно герой всемирно известного литературного творения? При этом подчеркнем, что выбор этот определил как методологию исследования культуры, так и стиль «Заката Европы» в целом. Отметим также, что Фауст – далеко не единственный культурный архетип: наряду с Дон Кихотом, Дон Жуаном, Гамлетом и т. д. он составляет галерею вечных образов мировой литературы и культуры, т. е. рассматривается, по сути, как *один из* подобных. При этом, удерживая в сознании «фаустовский архетип», Шпенглер все же апеллирует к его образной наполненности, созданной в трагедии Гете. Именно Фауст явился тем образом, который отразил характер и судьбу западноевропейской культуры и, представ прежде как реальность литературная, благодаря Шпенглеру обрел статус культурной реальности.

Выбор Фауста в качестве духовной доминанты западноевропейской культуры обозначил ее персонифицированный образ как форму, в которой культура была осмыслена в «Закате Европы»: «Зримая авансцена всякой истории, – отмечает Шпенглер, – имеет такое же значение, как и внешний облик отдельного человека – рост, выражение лица, осанка, походка, не язык, а речь, не написанное, а почерк. Все это воочию предстает знатоку людей. Тело во всех его проявлениях, все ограниченное, ставшее, *преходящее* есть выражение души. Но быть знатоком людей значит при этом знать и те человеческие организмы большого стиля, которые я называю культурами, понимать их мимику, их язык, их поступки, как понимают мимику, язык, поступки отдельного человека» [38, с. 258]. Эта установка определила выбор особой методологии исследования культуры – *физиогномики* – метода, обычно применяемого при исследовании типа личности человека, его характера, душевных свойств, исходя из ана-

лиза черт лица. Именно этот метод позволил воплотить замысел Шпенглера – создать портрет культуры, что, по словам самого автора «Заката Европы», объясняет и выбор Фауста в качестве «натуры»: «Описательная, формообразующая физиогномика есть перенесенное в духовную сферу искусство портрета. Дон Кихот, Гамлет, Вертер, Жюльен Сорель – портреты эпохи. Фауст – портрет целой культуры <...> Настоящий портрет в смысле Рембрандта есть физиогномика, т. е. история, заколдованная в мгновение. Ряд его автопортретов есть не что иное, как – подлинно гетевская – автобиография. Так следовало бы писать биографию великих культур» [38, с. 258]. Исходя из этого, Шпенглер выделяет «черты лица истории», в которых отразятся формы проявления фаустовской культуры – «формы государства, как и хозяйственные формы, сражения, как и искусства, науки, как и боги, математика, как и мораль» [38, с. 259].

В этой связи, рассуждая о духе западноевропейской культуры, Шпенглер постоянно обращается к «Фаусту» Гете, глубоко осмысливая его творение, акцентируя в легендарном образе те грани характера, которые закладываются в основу характера целой культуры, и которые, в сущности, объясняют ее определение как «фаустовская». Так, смысл сцены перевода Фаустом Евангелия заключает, по мысли философа, этику действия фаустовской культуры: «Припомним ту сцену «Фауста», в которой заключается весь смысл целого тысячелетия, где созревший до своей высоты дух этой культуры переводит евангельское «В начале было Слово» – на немецкое «В начале было дело» [39, с. 450], утверждая, таким образом, «деятельное, борющееся, преобладающее бытие» [38, с. 497] в качестве духовного кредо и единственного способа существования фаустовской культуры. Трагизм, который, согласно Шпенглеру, является ключевой чертой характера, «делающего эпоху», достигает своего наивысшего накала именно в гетевском образе. Считая Фауста наиболее трагическим характером по глобальности внутреннего конфликта, Шпенглер определяет произведение Гете как «трагедию, резюмирующую целый исторический кризис в одном характере» [39, с. 216-217]. В этом трагизме характера, его конфликтности и противоречиях – то, что сообщает легендарному образу момент незавершенности, неохватности, вечности, в силу чего Фауст в трактовке Шпенглера предстает как образ, отражающий процесс вечного становления: «В случае Фауста, исчерпывающая, реальная передача содержания в целом вообще невозмож-

на» [38, с. 389], каждая эпоха трактует его по-своему. Основная идея гетевского творения в осмыслении Шпенглера определяет суть всей концепции «Заката Европы» – идею перехода фаустовской культуры в стадию цивилизации: «Так Фауст первой части трагедии, страстный исследователь в сумраке одиноких полночных бдений, последовательно вызывает к жизни Фауста второй части и нового столетия, тип чисто практической, дальнорзоркой, обращенной вовне деятельности. Здесь Гете психологически предвосхитил все будущее Западной Европы. Это цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект, как душевный петрефакт, вместо самой угасшей души» [38, с. 540]. В этом смысле, согласно Шпенглеру, конец второй части «Фауста» представляет собой «раннюю концепцию цивилизованного европейца. Здесь нет ничего отрицательного. Дело, воля, преодоление – есть все» [39, с. 454].

Шпенглеровская трактовка трагедии Гете исчерпывающе объясняет выбор имени «Фауст» в качестве обозначения целой культуры. Мы лишь дополним его собственными размышлениями. Думается, название целого пласта культуры именем литературного персонажа обусловлено и тем, что Фауст – единственный архетип, заключающий черты универсального образа *человека культуры* в его представлении В. Крутликовым как «индивида, вобравшего в себя все содержание и значение духовности эпохи», человека, являющегося «выражением смысла духовности» культуры, «воплощением возможностей в преодолении трагичности своего индивидуального бытия» [40, с. 8]. Кроме того, Фауст – человек культуры в ее понимании как активной человеческой деятельности, направленной на познание и преобразование мира и потому противостоящей природе. В силу этого в образе Фауста воплощены все те конфликты, столкновения, противоречия, которые присущи западноевропейской культуре – между природой и цивилизацией, наукой и религией, городом и деревней и, соответственно, между городским сознанием и сознанием родовым, политикой и моралью, свободой и насилием, духом и материей и т. д. В образе Фауста заключена присущая человеку культуры способность не только к познанию, но и к непосредственному переживанию кризисного состояния культуры, на чем акцентировал внимание Шпенглер. Будучи символом человеческого познания и дерзания, образ Фауста в то же время на определенном этапе развития способен к перевоплощению, к перерождению из *человека культу-*

ры, согласно концепции В. Кругликова, добывающего знание о мире и в этом «проявляющего свое личностное начало», в *человека цивилизации*, чей волевой инстинкт прагматика побуждает его к практической реализации добытых знаний. В этой своей смысловой наполненности фаустовский архетип выходит за границы немецкой литературы и культуры, становится портретом культуры европейской.

Не давая в своей работе научного определения фаустовской культуры как понятия, Шпенглер выстраивает ее эстетический образ\*, целостность которого складывается из определенного рода констант – «прасимволов», в которых раскрывается характер культуры: «Фаустовское – существование, ведомое с глубочайшей сознательностью и наблюдающее самое себя, решительно личностная культура мемуаров, рефлексий, итогов и перспектив, и совести» [38, с. 345]. Эстетическая грань образа выходит у Шпенглера на первый план, поскольку сама концепция «Заката Европы» основывается на идее познания культуры путем ее *переживания*. Отсюда – отсутствие свойственных строго научной методологии четких определений и некая импрессионистичность образа фаустовской культуры, штрихами, мазками, фрагментами, символами создающая целостность и динамику фаустовской картины мира, в которой акцентируются не внешние проявления, а внутренний смысл ее бытия. Так, согласно Шпенглеру, фаустовская культура представляет собой «тип энергичной, императивной, динамичной, высокоинтеллектуальной культуры» «победителей и первооткрывателей» [38, с. 535, 506], чьим основным устремлением является устремление к бесконечной экспансии в любом ее проявлении: «Фаустовская культура в сильнейшей степени направлена на *расширение* (курсив – автора), будь то политического, хозяйственного или духовного характера; она преодолевала все географически-материальные преграды; она стремилась, без какой-либо прак-

---

\* В процессе истолкования работы Шпенглера и его влияния на развитие литературного процесса возникает необходимость определиться с понятием «эстетическое». Если анализ «Заката Европы» предполагает употребление «эстетического» в его трактовке Баумгартеном как относящегося к сфере чувственного познания, заключающего «принципы чувственной выразительности творений» (О. Кривцун), то анализ непосредственно художественных произведений уже будет связан с понятием «эстетическое» в гегелевской трактовке как «философии художественного творчества». (См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 7).

тической цели, лишь ради самого символа, достичь Северного и Южного полюсов; наконец, она превратила земную поверхность в одну колониальную область и хозяйственную систему» [38, с. 532]. Эта мысль позволила Шпенглеру в дальнейшем расширить и географические границы фаустовской культуры от Западной Европы до Америки, обозначив общий для западноевропейского и американского фаустианства внутренний смысл и стиль культуры: «Зрелища, вроде переселения в Америку – каждый сам по себе, на свой страх и риск и с глубокой потребностью остаться одному, – испанских конкистадоров, потока калифорнийских золотоискателей, неукротимого желания свободы, одиночества, безмерной самостоятельности, гигантское отрицание так или иначе ограниченного чувства родины – все это есть нечто исключительно фаустовское. Такого не знает ни одна другая культура, даже китайская» [38, с. 523]. Здесь отметим, что осмысление общего стиля культур Западной Европы и Америки побудило Шпенглера в новом переработанном издании обозначить фаустовскую культуру как культуру *западноевропейско-американскую*<sup>\*</sup>.

---

\* В примечаниях к 1 тому «Заката Европы» К. Свасьян отмечает, что «в издании 1918 года речь шла только о «западноевропейской культуре». Шпенглер проморгал Америку в самый момент ее вступления в мировую историю. В новом переработанном издании ошибка была исправлена: западноевропейская культура становилась теперь западноевропейско-американской» (См.: Свасьян К.А. Примечания // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – С. 630-656. – С. 636). Такое расширение пространства фаустовской культуры, на наш взгляд, имеет основания, особенно когда речь идет о развитии западноевропейской и американской литератур и том огромном влиянии, которое оказала литература западной Европы на литературу США. Известно, что, начиная с XIX века, многие американские писатели (В. Ирвинг, Д.Ф. Купер, Г. Лонгфелло и др.), совершали многолетние путешествия в Европу с целью знакомства с многовековой европейской культурой и европейской эстетикой, поскольку у США не было своей многолетней истории, которая позволила бы опираться на собственные национальные традиции. В XX в., когда, по выражению К. Свасьяна, Америка вступила в мировую историю, эта тенденция лишь усилилась («Не хватало Европы», как писал Томас Вулф) – центром паломничества многих американских писателей стал Париж, где много лет прожили Э. Хемингуэй, Ф.С. Фицджеральд, Т. Вулф, Г. Стайн, Т.С. Элиот, Э. Паунд и др., где, постигая европейскую культуру, писатели «мучительно пытались найти новую художественную формулу мира – мира, обманувшего их мечты и ожидания» (См.: Анастасев Н. Фолкнер. Очерк творчества. – М.: Художественная литература, 1978. – 221 с.)

Сущность фаустовской культуры раскрывается Шпенглером через осмысление образа фаустовской души, в характеристике которой условно можно выделить три ключевых момента – воля к прорыву в беспредельное, заключающая идею преобразования пространства; вечное познание как воля к власти и тоска по прошлому (неразрывность традиции). В этих моментах, согласно Шпенглеру, заключена двойственность, противоречивость фаустовской души, являющей контраст *рассудочности* и *романтичности* [38, с. 159].

Прорыв в беспредельное есть, по мысли Шпенглера, основная интенция фаустовской души, нацеленной на бесконечное самосовершенствование и саморазвитие, в котором заключена идея бессмертия: «*вся фаустовская этика есть некое “вверх”*: совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, и наконец, высочайшее: бессмертие Я» [38, с. 489]. Устремленность к бесконечному саморазвитию проецируется философом на протяженность пространства – бесконечная протяженность чистого безграничного пространства, способного развить из себя совершенную форму мира [38, с. 345], мыслится прасимволом фаустовской души. Такой совершенной формой мира предстает *город*, поскольку именно он, по мысли Шпенглера, является «единственным прафеноменом человеческого существования, на котором покоятся народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки» [41, с. 92].

Рассматривая направленность и протяженность как *волю* и *мышление* в картине души («Чувство направления представляется нам «волей», чувство пространства – «рассудком» [38, с. 489]), Шпенглер определяет фаустовскую культуру как культуру воли, обозначая в качестве ее единственной ценности *деятельное, борющееся, невозможное бытие*, в котором Я посредством формы управляет миром [38, с. 491]. Воля и глубинное пространство, таким образом, становятся тождественны друг другу, и в этом смысле, согласно Шпенглеру, «чистое пространство фаустовской картины мира» предстает «не просто как растяженность», но как «протяженность в даль как действие, как преодоление только-чувственного, как напряженность и тенденция, как духовная воля к власти» [38, с. 491]. Воля к власти как стремление всего фаустовского к исключительному господству определяет *волю, силу* и *действие* в качестве производных безграничного пространства как прасимвола фаустовской души [38, с. 524]. По

мысли Шпенглера, понятие «мировой воли» для фаустовского человека становится идентичным чувству Бога как «вездесущего деяния» и напрямую связано с активным деятельным бытием – «отношение жизни к действию» есть мерило фаустовского характера [38, с. 496]. В этом смысле в своем толковании фаустовской души Шпенглер тяготеет к пониманию души немецкой классической философией – как «совокупности побуждений сознания» [12, с. 147], определяющей стремления человека.

В характеристике фаустовской души воля к власти неразрывно связана с проблемой вечного познания как ключевой сферой устремленности западноевропейского духа. Отмечая, что у всей фаустовской культуры душа первооткрывателя, заключающая первозданную мощь его воли, светоносную силу его озарений, несокрушимую энергию его практического размышления [41, с. 532], Шпенглер рассматривает «вечное познание» как идеал фаустовского бытия, стремление к которому обеспечивает возможность власти над миром, достижения исконной цели фаустовского честолюбия – «подчинить мир «как явление» властным притязаниям познающего Я» [38, с. 522]. Таким образом, по мысли философа, бесконечное пространство, вечное познание как воля к власти определяют в качестве основных символов фаустовской души «символ исторической дали, заботы, длительности и задумчивости, символ государства» [38, с. 449].

Столь глобальное целеполагание фаустовского начала предопределено рядом внутренних качеств фаустовской личности, среди которых Шпенглер выделяет динамичность, изменчивость, чувственность, обозначая бытие фаустовской души как преодоление видимости, ее чувство – одиночество, ее тоску – бесконечность [38, с. 577]. Из эстетически осмысленных символов, первообразов Шпенглер создает картину фаустовского стиля бытия: «Где речь идет о *стиле* фаустовской жизни в противоположность всякой другой, будем твердо помнить, что первослова «воля», «сила», «пространство», «Бог», отмеченные и одушевленные *фаустовским* ощущением смысла, суть символы, творческие прорисовки больших, родственных друг другу миров форм, в которых это бытие находит свое выражение» [38, с. 494].

Рассматривая фаустовскую культуру как противоположность аполлонической (античной) («*Душевная статике* аполлонического существования противостоит *душевная динамика* фаустовского», одна – *душевное тело*, другая – *душевнее простран-*

*ство* [38, с. 484-485]), Шпенглер, тем не менее, подчеркивает неразрывную связь двух культурных организмов, неоднократно указывая на тяготение фаустовской культуры (души) к античной традиции: «Мы находим в западной, фаустовской душе это ностальгическое взывание идеала аполлонической души, которой только и принадлежала ее любовь и которая возбуждала ее зависть силою своей преданности чувственно-чистому настоящему» [38, с. 232]. В этой неразрывной связи видится единство противоположностей, противопоставление, рожденное из изначальной двойственности, рассматриваемой как естественное состояние мира. В этом противопоставлении просматриваются отношения аполлонического и фаустовского как «Я» и «Другого», где Другой предстает «диалогической спецификацией ближнего <...>, внутренней иконой Я» [42, с. 594], и в этом смысле аполлоническое являет своеобразную, но органичную ипостась фаустовского.

Таким образом, основными концептами фаустовской культуры, составляющими ее идентичность, согласно Шпенглеру, предстают:

- фаустовский тип личности, явленный в образе фаустовской души как совокупности побуждений сознания, сочетающий в себе параметры античности (аполлоническое начало), Фауста как культурного архетипа и черты его образного воплощения в творчестве Гете;
- город как явление фаустовской культуры и среда бытия фаустовского человека (совершенная форма мира, развитая из бесконечного пространства, форма преобразования мира);
- формы проявления фаустовской культуры:
- стремление к вечному познанию;
- подчинение природы («борьба пространства против материи» как идея преобразования мира);
- воля к власти (символ государства, исторической заботы как основные символы фаустовской души);

### **1.3. «Закат», «закатность» как философско-эстетический концепт**

Рассматривая фаустовскую культуру как живой организм с присущим ему жизненным циклом, являющим совокупность



стадий развития, Шпенглер акцентирует внимание на грядущем в XX веке закате фаустианства. Чувство закатности в мироощущении философа становится столь значимым, что, вынося его в заглавие книги, он исследует весь цикл развития фаустовской культуры сквозь призму закатности, создавая, по сути, образ закатной культуры и связывая воедино понятия закатности и фаустианства.

К концу первого десятилетия XX в. все апокалиптически-катастрофически-пессимистические настроения объединились под смыслом слова *Der Untergang*, в русском переводе – *закат*. Это слово обычно соотносилось, скорее, с живописью, к тому же, импрессионистической, т. е. заключало смысл мгновения, схваченного пейзажными зарисовками вспышки угасающего солнца. Именно живописи было свойственно восприятие заката как *состояния природы, в котором ярче всего проступают контрасты и противоположности пейзажа*. В 1850 г. в своем дневнике Эжен Делакруа писал: «Чем ярче светлые тона, тем сильнее природа подчеркивает противоположный им серый <...> Я заметил то же явление при закате солнца; оно блистательнее, поразительнее только потому, что противоположности резче выражены. Серый цвет облаков достигает вечером почти синевы, чистая часть неба становится *ярко-желтой* или оранжевой. Общий закон: чем сильнее противоположности, тем больше блеска» [43, с. 151].

Благодаря Шпенглеру явление заката наполнилось культурным смыслом, приобрело статус эмблематического феномена, мировоззренческой мифологемы, о чем свидетельствует опубликованный в этот период ряд работ философского и культурологического характера, названия которых обнаруживают некое смысловое родство с выразительным заглавием книги Шпенглера: «Крушение гуманизма» А. Блока (1919), «Россия во мгле» Г. Уэллса (1920), «Конец Европы» Н. Бердяева (1918), где философ говорит о «сумерках Европы» и др. Здесь ощутим и греческий смысл слова *Ηλιοβασίλειον* – «закат», «обожженный лучами солнца», поскольку название работы Шпенглера соотносится с названием изданной в это же время книги Отто Зеэка «Закат античного мира», на что указывал С. Аверинцев [4, с. 185]. В сущности, это было предположением российского философа – С. Аверинцев указал лишь на то, что Шпенглер увидел книгу Зеэка. Но эта книга могла привлечь Шпенглера не только яркой

образностью названия, но и своим смыслом – античность представляла собой неотъемлемую часть европейской культуры, и о ее закате, историческом и культурном, уже говорилось неоднократно, особенно на рубеже XIX–XX вв. В то же время книга Зеэка могла быть только первым звеном в цепи «закатных» ассоциаций Шпенглера. Когда речь заходила о закате эпох, невольно возникала ассоциация, связанная с угасанием еще одной эпохи, в хронологическом отношении наиболее близкой Шпенглеру и одной из самых ярких со времен античности – ассоциация с закатом эпохи романтизма и одновременно с заглавием известного литературного произведения, отразившего смысл этого исторического момента – стихотворения Шарля Бодлера «Романтический закат», в котором прямо указывается на уход, закат романтизма как эпохи. Очевидно, для Бодлера понятие закатности культурной эпохи было исполнено глубокой значимости, поскольку поэт считал необходимым внести дополнительные примечания об этом на полях верстки [44, с. 451]. Тем самым Бодлер сообщил слову «закат» тот смысл, который так привлек и Шпенглера. С большой долей вероятности, для Шпенглера это могла быть куда более яркая ассоциация, нежели заглавие книги Отто Зеэка, поскольку она таила в себе важные моменты относительно будущей концепции фаустовской культуры. От заката античности, через закат романтизма – к закату Европы Шпенглер последовательно выстраивал своеобразный контекст, в котором закатность выступала в качестве эстетической характеристики эпохи, и в этом своем замысле немецкий философ поразительно точно соответствовал бодлеровскому образу: «Воистину блажен тот, кто с любовью мог / Благословить закат державного светила» [45, с. 218] (курсив наш – А.С.).

Как бы там ни было, отныне закатность соотносилась со шпенглеровским смыслом. Отметим при этом, что споры о точ-

---

\* Здесь отметим, если книга «Закат античного мира» и ее автор ни разу не упомянуты на страницах «Заката Европы», то имя Бодлера в работе Шпенглера встречается довольно часто как в связи с его литературным творчеством, так и в связи с его критической деятельностью, оценивая которую философ неоднократно называет Бодлера великим знатоком романтического и декадентского искусства. Более того, в разделах «Заката Европы», где речь идет о творчестве Делакруа, Моне, Курбе, Вагнера и т. д., Шпенглер останавливается именно на тех концептуальных моментах их художественного мировидения, которые в свое время были акцентированы и глубоко осмыслены в статьях Шарля Бодлера.

ном переводе и смысле закатности не прекращаются и по сей день.

Закат фаустовской культуры в XX веке Шпенглер связывал с переходом культуры в цивилизацию как завершающую стадию развития последней, выделяя в качестве основных маркеров ее угасания научно-технический прогресс и мировой город как оплот цивилизации. Пророчество заката фаустовской культуры выглядело как нельзя более правдоподобным потому, что Шпенглеру и его современникам уже были видны плоды цивилизации как последствия деяний фаустовского духа – в XX веке фаустовская культура явила собой *феномен* в его понимании как бытийной характеристики, способа бытия существа, как явления «себя-в-себе-самом-показывающего» [46, с. 31]. А фаустовский человек из абстрактно-философского понятия Шпенглера поднялся до уровня «культурной реалии», обретшей свое историческое бытие и статус активного участника культурно-исторического процесса, явившего стремительный натиск цивилизации, выразившийся в высоких темпах научно-технического прогресса, бурном росте городов, установлением фашистского режима в Германии и Италии, где идеями Ницше воспользовались для формирования политической идеологии, двух мировых войн и революции в России.

Эти моменты наиболее ярко были осмыслены Шпенглером в статье «Человек и техника» (1931), написанной в связи с уже осознанной неизбежностью прихода к власти нацистов. В статье философ сосредоточивает внимание на ключевых проблемах западноевропейской цивилизации, одной из основных характеристик которой является научно-технический прогресс. Статья пронизана чувством горького трагизма по поводу обесценивания понятия «духовная культура», ибо осуществление «воли к власти» в XX веке есть уже не прорыв фаустовского духа, а победа техники над природой: «Самому построить мир, самому быть Богом – вот фаустовская мечта, из которой проистекли все проекты машин, насколько возможно приближавшиеся к недостижимой цели *Perpetuum mobile* <...> Трагизм нашего времени заключается в том, что лишенное уз человеческого мышление уже не в силах улавливать собственные последствия. Механизация мира оказывается стадией опаснейшего перенапряжения. Меняется образ земли со всеми ее растениями, животными и людьми» [47, с. 484, 487]. Техника ста-

новится сущностью фаустовской души, образ последней подменяется образом человека-хищника, подминающего под себя все и вся. Шпенглер снимает антиномию «культура – цивилизация», отныне рассматривая культуру исключительно как процесс тотального подчинения природы, вечной борьбы техники с биологическим началом: «Все органическое подлежит тотальной организации, искусственный мир пронизывает и отравляет мир естественный. Сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать, по образу машины. Мыслят теперь исключительно лошадиными силами. Во всяком водопаде видят только возможность электростанции <...> Есть в том смысла или нет, но техническое мышление желает осуществления <...> В конечном счете, машина есть символ, подобно своему тайному идеалу, *Perpetuum mobile*, – это душевная, духовная, а не жизненная необходимость» [47, с. 488].

Тональность статьи Шпенглера, очевидность ложного пафоса панегирика технике, отчаянная попытка отступить от своих же собственных взглядов на историю как на процесс «бесконечного воспроизведения культурных форм», по сути, есть яркая иллюстрация характерной для межвоенного двадцатилетия ситуации, когда между поступательным ходом развития цивилизации (научно-технический прогресс) и постижением человеческим сознанием стремительно меняющегося мира обнаружился разрыв, послуживший одной из причин кризисного состояния культуры и обостривший до предела ее противоречия. «Фаустовская культура, – отмечает Шпенглер, – быть может, не последняя, но она, наверняка, самая насильственная, страстная, трагичнейшая в своем внутреннем противоречии между всеохватывающей одухотворенностью и глубочайшей разорванностью души» [47, с. 481]. Внутренние противоречия явили конфликтную сущность фаустовской культуры, проявившуюся в столкновении идеологий, конфликте человека и города, рационального и чувственного, цивилизационного и природного начал в человеческой природе. «Драматизм и брутальность цивилизации» [13, с. 106] явили, согласно Шпенглеру, предпосылки заката фаустовской культуры: «Трагедия человека, – утверждает философ, – начинается потому, что природа сильнее. Человек остается зависимым от нее, ибо она все охватывает, в том числе и его, свое творение. Все великие культуры являются поэтому столь же великими поражениями. Целые расы пребывают

сломленными, внутренне разрушенными, вставшими в бесплодие и расстройство духа – это ее жертвы. Борьба против природы безнадежна и все же она будет вестись до самого конца» [47, с. 469-470].

Концепция закатности Шпенглера, воспринятая критиками как предвестие неотвратимой гибели Европы, породила обвинения в «мрачном пессимизме» (М. Вебер), «скептицизме» (С. Франк), едва ли не в историческом цинизме. Однако, связывая закатность культуры с развитием научно-технического прогресса, Шпенглер не определял это как пессимизм\*. В своей статье «Пессимизм ли это?», написанной в ответ на критику первого тома «Заката Европы», философ подчеркивает: «В слове падение *не содержится* (курсив – автора) смысла катастро-

---

\* В примечаниях к первому тому «Заката Европы» К. Свасьян акцентирует внимание на том, что уже в процессе перевода заглавия книги на русский язык обнаружилось категорическое неприятие Шпенглером трактовки заката как гибели. При неприкосновенности слова «Запад», на которой настаивал Шпенглер, заведомо исключая возможность замены его «Европой», вся вариативность переводческой интерпретации ложилась на слово «Закат». Однако, как отмечает К. Свасьян, «русские ашпроксимации немецкого «*Untergang*» не выдерживали никакого сравнения с «*Закатом*»; получался приблизительно следующий ассортимент заглавий: «*Закат Запада*» (или даже просто «*Запад Запада*»), «*Гибель Запада*», «*Крушение Запада*», «*Упадок Запада*», «*Преставление Запада*», в итоге сплошное *не то*, ибо за вычетом единственно точной, но тавтологической первой версии оставался ряд семантически одинаковых вариантов, против которых негодующе возражал сам Шпенглер, обнаружив, что популярность его книги поддерживается сомнительной аналогией с гибелью «Титаника». Заглавие, по мнению Шпенглера, должно было отразить тот момент, что «речь идет именно о «*закате*» или *постепенном* угасании, целой культуры, где семантические оттенки «*гибели*» и «*крушения*», просвечивающие немецкое «*Untergang*», имеют не более чем эпизодическое и локальное значение на фоне грандиозно закатывающегося целого. Шпенглеровский «*Untergang*», таким образом, безоговорочно калькировался русским «*закатом*», и тогда центр тяжести целиком смещался на «*Abendland*», *единственным эквивалентом* которого могла быть только «*Европа*» <...> «*Закат Европы*» – в этом счастливом переводе выигрывали одновременно как стиль, так и вкус; выигрывала, между прочим, и традиция русскоязычной оптики и русскоязычной акустики восприятия, привыкшего вот уже семь десятков лет – поверх всех запретов, глупостей и умолчаний – отзываться на имя «*Освальд Шпенглер*» безошибочно *единственным «Закатом Европы»* (См.: Свасьян К. А. Примечания // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории – Т. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем. К. Свасьяна. – М.: Мысль, 1998. – С. 630-656. – С. 634-635).

фы. Если вместо падения скажут завершение <...>, то на время пессимистическая сторона устраняется без изменения собственного смысла понятия» [48, с. 171]. И далее: «Нет, я не пессимист. Не видеть больше никаких задач – вот в чем заключается пессимизм. А я вижу такое количество неразрешенных задач, что начинаю опасаться недостатка времени и людей» [48, с. 179]. Эту позицию философа прекрасно понял Н. Бердяев, подчеркнув, что у Шпенглера «нет пессимистического понимания самого существа жизни <...> Шпенглер не хочет утешения воли к жизни <...> Он признает заключенный в переводуше неиссякаемый творческий источник жизни, порождающий все новые и новые культуры» [49, с. 56]. В этом смысле с пониманием закатности связывается видение Шпенглером нового развития, нового начала культуры. За порогом заката «все оказывается не обреченностью, небытием, а символом» [13, с. 53].

Осмысление Шпенглером явления закатности связано с его идеей судьбы культуры, оформившейся под влиянием «философии жизни». Утверждая главенство жизни над истиной, представители философии жизни (А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель, Ф. Ницше) видели сущность последней в бесконечном становлении, рассматривали ее как жизненный порыв, как поток переживаний, генерирующий творческую энергию. Согласно воззрениям философов, «схватить суть жизни можно не при помощи логических рассуждений – понятий, категорий, рассудочной деятельности, а благодаря интуиции, символизации, иррациональным прозрениям. Познать жизнь – значит не объяснить ее, а понять, почувствовать, погрузившись в ее становление и изменение» [50, с. 51]. Из этого положения исходит тезис Шпенглера об определении судьбы культуры и ее постижении не рассудком, а образной интуицией. Так определяют ключевые моменты исторического переживания культуры по Шпенглеру – не логика, но интуиция, не закон, но судьба. Одной из форм образного постижения фаустовской культуры предстает закатность – как ощущение, символическое переживание, восходящее, по мнению Ю. Давыдова, к философии романтизма [22, с. 125], лирическое чувство жизни и судьбы и в то же время – символическое обозначение состояния культуры: вечерняя заря, по мысли Шпенглера, – исключительно фаустовский символ [38, с. 509]. В этой связи лиризм, поэтичность изложения, стиля книги Шпенглера – не только признак литера-

турного таланта и эстетического вкуса, но и форма выражения смысла закатности – не как гибели или катастрофы, но как мягкой эмоциональной тональности, лирического чувства в его словесном обрамлении – в форме «образа-символа – как вспышки, как озарения», который «своей наглядностью, непротиворечивостью, неделимостью в качестве чувственной единицы адекватен произвольно-«целостной» оценке культуры» [13, с. 64]. Это лирическое чувство находит свое воплощение в образах *лица культуры, души культуры, души города, одиночества фаустовской души* и т. д., осмысленных Шпенглером как категории непреходящие, *вечные*.

Отметим, что понимание Шпенглером судьбы фаустовской культуры и смысла закатности восходит к философской трактовке Г. Зиммелем форм культуры как форм «более-жизни» и «более-чем-жизни», которые жизнь обретает на надорганическом уровне существования [50, с. 53]. В этой связи понятие смерти культуры как конечности развития (на чем, собственно, акцентировали внимание критики Шпенглера, обвиняя его в пессимизме) утрачивает свой смысл, сменяясь в философии жизни идеей «вечного возвращения». Как указывает Г. Пономарева, в философии жизни «Вселенная, пространство, заполняющееся системами сил, ограничено, но время их существования – вечно. Это ведет к тому, что через огромные временные интервалы возможно повторение уже проживших комбинаций, возвращение уже бывших систем. Поэтому при всем разнообразии жизни (и культуры – А.С.) ее отдельные элементы, «картины» будут воспроизводиться бесконечно» [50, с. 52]. Думается, что осмысление Шпенглером судьбы фаустовской культуры происходило сквозь призму идеи «вечного возвращения» (отчего, по-видимому, он и настаивал на том, что «в слове падение *не содержится* смысла катастрофы»). Отсюда и явление закатности, по Шпенглеру, не содержит смысла «конца». Перефразируя мысль известного искусствоведа М. Германа, закат являет собой не столько «эпilog уходящего», сколько «пролог будущего» [51, с. 337]. Закат как «неотвратимый момент в самой жизненной судьбе культуры» (Н. Бердяев) символизирует ту стадию развития явления, когда может уходить само явление, но остается его животворящая сила, из которой рождается новая сущность. Это, по мысли Германа Гессе, «правильный, естественный, здоровый закат, который есть начало нового возрождения <...> Этот миг кажу-

щегося заката оборачивается <...> потрясающим чудом, поворотной точкой. Это миг озарения, парадоксального прозрения, когда соприкасаются отдельные голоса, рушатся границы, плаваются нормы» [52, с. 22]. В этом смысле цивилизация, мыслимая Шпенглером как завершающая стадия развития культуры, не есть смерть последней. Г. Тавризян акцентирует внимание на том, что цивилизация – «это драматизм *новых* форм жизни, *новых* противоречий» (курсив – автора) [13, с. 28], и с ней нельзя не согласиться. Именно на этом этапе новых противоречий мы и рассматриваем фаустовскую культуру.

Отрицание пессимистического восприятия закатности как неизбежного конца выражено Шпенглером символически. В подтверждение тому, что закат – не гибель, Шпенглер выбирает в качестве символа закатности *вечный* образ мировой литературы – образ Фауста, осмысленный как образ устремленной в бесконечность фаустовской души и определяющий характер всей западноевропейской культуры, как образ, заключающий в себе одновременно идею конечности и вечности бытия: «Когда около 1000 года на Западе стала распространяться мысль о конце мира, это ознаменовало рождение фаустовской души» [38, т. 1, с. 328]; «Сколько душевной страстности в фаустовском стремлении к безграничному и вечному» [39, с. 376]. Жорж Тине справедливо заметил, что фундаментальный труд Освальда Шпенглера «Закат Европы» более всего знаменателен тем, что в нем философ акцентирует переход от истории индивидуальной (история Фауста) до Истории универсальной (история фаустовской культуры). – «Маг оказывается способным на большее, чем один фокус на сцене повседневной жизни» [28, с. 163, 161].

Фаустовский дух – дух противоречия и постоянной внутренней борьбы, но неизменно устремленный вперед – к бесконечности, становится воплощением идеи закатности и философии жизни, для которой, как указывают исследователи, «отправной точкой мышления были не бог, дух, идеи, но «действующий человек» как волящий и творящий субъект» [50, с. 50]. При этом одним из основных определений жизни выступает воля к власти, заменяющая традиционную идею прогресса. «Противоречие, – отмечает Г. Пономарева, – между устремленностью жизни, как становящегося вперед и вечным возвращением, снимается благодаря концепции сверхчеловека (Ф. Ницше), в котором актуализируется высшее воплощение воли к власти как воли к



свободе. Сверхчеловек своей волей творит себе законы жизни и добровольно подчиняется им. Поэтому вечное возвращение – это приятие человеком жизни в вечности, в полноте осуществления воли к власти» [50, с. 52].

Закат фаустовской культуры, таким образом, являет символическое обозначение ее состояния как лирического образа осени жизни, за порогом которой – рождение новой животворящей силы.

## 1.4. Концепция Шпенглера в литературоведческом осмыслении

Идеи Шпенглера имели свою особенную привлекательность как для литературы, так и для науки о ней, что объяснялось целым рядом причин. Во-первых, созданный немецким философом образ фаустовской культуры был генетически связан с наиболее известным и наиболее сложным литературным архетипом. Во-вторых, концепция закатной культуры достаточно ярко освещала социокультурный фон развития литературы и, по существу, определяла направление последней. Наконец, в-третьих, философская мысль в «Закате Европы» переплеталась с мыслью эстетической, обозначая эстетические константы в искусстве от античности до XX в., и обретала эстетическое оформление в стиле книги. Однако влияние концепции фаустовской культуры на развитие литературного процесса в XX в. практически не исследовано.

А. Михайлов отмечал, что «Фауст» – «подлинно немецкая тема, подготовленная всем духовным развитием XVIII века, вокруг нее собираются самые глубокие и острые проблемы, обсуждавшиеся немецкой мыслью. У Гете так и выходит: всемирная история и современность, происхождение Земли, немецкая литературная жизнь, существо человека – все это заключено в его необыкновенное произведение, и для обсуждения всего этого разработан особый уникальный литературный жанр с его символично-мифологическим языком» [53, с. 652]. Эти моменты были выделены многими литературоведами как проблемные вехи «Фауста» Гете. База научных работ, посвященных исследованию творения Гете и фаустовской темы в литературе, столь

велика, что в совокупности своей их можно рассматривать как отдельное направление в литературоведении. Но никто из исследователей не связывал эти работы с концепцией Шпенглера, между тем, как именно эти моменты составили смысл и структуру «Заката Европы». Попытки преломления «Заката Европы» в литературоведении весьма ощутимы, но пока можно говорить лишь о разработке некоторых положений концепции Шпенглера, исследуемых в литературоведческих работах в связи с анализом философских воззрений писателей (статьи Н. Гаврюшина, В. Мельника, С. Покаи, содержащих сравнительный анализ философских взглядов Ф. Достоевского и идей О. Шпенглера [54; 55; 56]; работы Е. Тихомировой, И. Ерыкаловой, А. Дырдина, посвященные исследованию мотива «конца мира» в «Закате Европы» и произведениях А. Платонова и М. Булгакова [57; 58; 59]; литературоведческие наработки И. Бердниковой, Л. Сугай, О. Капленко, связанные с изучением влияния идей Шпенглера на творчество отдельных писателей [60; 61; 62; 63] и т. п.). Исключения составляют работы Л. Андреева «От “Заката Европы” к “Концу истории”» [64] и М. Тростникова «Поэтология» [65], содержащая поэтико-эстетическую интерпретацию концепции Шпенглера. М. Тростников, пожалуй, был единственным, кто в конце 1990-х гг. поставил вопрос о необходимости конкретных, детальных исследований тех положений работы Шпенглера, которые, вопреки несколько ироничному к ней отношению, не только выдержали испытание временем, но и оказались востребованными сейчас. Среди ключевых аспектов «Заката Европы» М. Тростников указал проблему фаустовской культуры, которую рассматривал как «одну из наиболее значимых в истории мировой эстетики» [65, с. 7]. Понимая под культурой «формы и способы репрезентации, передачи и хранения информации, которая не может быть передана сугубо генетическим путем» [65, с. 7], автор употреблял термин «фаустовская культура» как синоним культуры европейской. В своей работе М. Тростникову впервые удалось проследить *изменение художественного сознания*, характерное для фаустовской культуры, на рубеже XIX–XX вв. Сосредоточивая внимание не на шпенглеровской концепции фаустианства как таковой, а на его идее заката культуры, интерпретируя закат исключительно как смерть последней, автор акцентировал внимание на тех положениях книги Шпенглера, в которых осмыслена специфика развития западноевропей-

ского искусства, а точнее, предпосылки его угасания. Философскую мысль Шпенглера М. Тростников переводит в литературоведческую плоскость, рассматривая смерть культуры, прежде всего, как угасание, окостенение эстетики. «Закат культуры, – отмечал исследователь, – ознаменовывается отсутствием принципиальных изменений в сложившейся эстетике, тиражированием накопленного эстетического опыта, господством формализованных застывших структур, общеизвестных, легко узнаваемых и однозначно интерпретируемых в рамках данного культурного социума. Иначе говоря, абсолютное господство прозаического сознания (вытесняющего сознание поэтическое) означает начало конца социокультурного образования» [65, с. 10-11], датированного автором 1922 годом: «Окончательная смерть европейской («фаустовской») культуры стала к 1922 году окончательно свершившимся фактом» [65, с. 27]. Автор прослеживает этот процесс на уровне поэтики литературных произведений начала XX в., опираясь на разработанную им же методологию поэтологического анализа художественного текста. С трактовкой М. Тростниковым заката как окончательной смерти культуры, безусловно, можно полемизировать. В нашей работе мы представим свой, скорее, противоположный, взгляд на идею заката культуры, сосредоточим внимание на осмыслении и иных аспектов концепции фаустовской культуры О. Шпенглера. Однако даже при полемическом взгляде на идеи М. Тростникова следует признать бесспорную ценность его работы, по существу, являющейся знаковой в современном литературоведении. М. Тростников был первым литературоведом, заговорившим о необходимости «глобального анализа эстетического феномена подобного рода» [65, с. 7] и пока единственным, кому удалось выявить и осмыслить основные принципы художественного освоения фаустовской культуры. Его интерес к изложенной в «Закате Европы» концепции свидетельствует о том, что назрела потребность в литературоведческом преломлении идей Шпенглера, исследовании их влияния на развитие литературного процесса.

В статье Л. Андреева «От «Заката Европы» к «Концу истории» осмысливается феномен заката как мировоззренческой характеристики эпохи рубежа XIX–XX вв. Исследователь вынес в заглавие статьи названия созданных Освальдом Шпенглером и Френсисом Фукуямой знаковых культурфилософских бестсел-

леров начала и конца XX в., анализируя их как две мировоззренческие установки – два полюса культурного сознания, определяющие ход развития западноевропейской культуры от конца XIX до конца XX вв. как процесс «изменения соотношения идеи и действительности» [64, с. 245].

Осмысливая состояние закатности как кризис духа, осознанный, прежде всего, в связи с интерпретацией книги Шпенглера, Л. Андреев подчеркивал, что на рубеже XIX–XX вв. это была идея, отражавшая восприятие культурным сознанием грядущих перемен, и потому лишь опосредованно связанная с исторической действительностью. Закат не мыслился как «завершение истории» (Ясперс), не исключал восхода и новых перспектив развития культуры. К концу XX в. диалектика Заката, по мнению Л. Андреева, уступает место диалектике Конца Истории, осмысленной уже не как идея или метафора, но как свершившийся факт – «реальная, научно доказанная перспектива гибели, исчезновение перспективы» [64, с. 245]. Л. Андреев, таким образом, анализирует шпенглеровский прогноз вырождения культуры в цивилизацию и преломление этого процесса в искусстве XX века.

Отталкиваясь от воззрений Шпенглера, Л. Андреев рассматривал идею Заката в контексте культурфилософских исканий рубежа веков. Ссылаясь на ключевые положения работ предшественника Шпенглера – Ф. Ницше, Г. Гессе, П. Валери, Н. Бердяева, А. Блока, Д. Мережковского, В. Розанова, ученый подчеркивал, что состояние закатности как мироощущения в канун XX в. приобретало характер тенденции. В соответствии с теорией Шпенглера Л. Андреев обозначил в качестве основных характеристик закатности «деятельный, волевой инстинкт» фаустовского человека как героя эпохи Заката, несущего цивилизацию вместо культуры; утопизм, связанный с достижениями науки и техники; научно-технический прогресс, обусловивший «натиск цивилизации на культуру» [64, с. 243] и ее вытеснение, в сущности, обозначившее Конец Истории.

Ценность работы Л. Андреева представляется, прежде всего, в том, что в ней историософия Шпенглера, а затем Фукуямы получает литературоведческое осмысление: процесс развития культурного сознания XX в. от Заката Европы к Концу Истории проецируется на ход развития литературного процесса, на движение художественного сознания от декаданса и модернизма до

постмодерна. Идеи Заката и Конца Истории, их исследование в статье предстают не столько самоцелью, сколько отправной точкой размышления исследователя о проблемах развития литературного процесса в XX в. Согласно концепции Л. Андреева, эти идеи – суть олицетворение истории, исторической реальности, отношение к которой (преодоление хаотичности действительности художественным сознанием через целостность системы произведения искусства в модернизме или превращение истории в пыль, утрата доверия к реальности, выразившаяся в распаде текста, ориентации на пародийную, раздробленную художественную форму произведения в постмодерне [64, с. 250-251]) обуславливает формирование и эволюцию художественных систем в искусстве. Закат в его осмыслении как утвержденного Шпенглером культурного феномена рассматривается Л. Андреевым в качестве важнейшего мировоззренческого фактора, определяющего специфику развития литературного процесса XX в., начиная со становления эстетической системы модернизма. Ученый выстраивает парадигму деградации искусства от модернизма эпохи Заката к постмодернизму Конца Истории, прослеживая, как утопизм и энтузиазм авангарда и модернизма перерождается в антиутопизм и бессмысленность игры постмодерна; содержательность модернистского Абсурда – в утверждение абсурда как непреодолимого хаоса в постмодернизме; характерная для искусства модерна ставка на внутренний мир человека как непреходящую ценность уступает место присущей постмодернизму размытости понятий «человек», «внутренний мир»; апелляция к культурным ценностям минувших эпох, свойственная литературе модернизма, сменяется их пародированием в постмодернизме, «ироническим «обезьянничаньем», переписыванием, переименованием уже написанных текстов» [64, с. 252]; наконец, созидательность искусства модерна деградирует в бесплодность постмодернизма.

Выход исследователь видел в возвращении от цивилизации к духовной культуре. И в этой связи культурный феномен Заката представляется отправной точкой на пути к признанию необходимости «целостного взгляда на человеческое бытие» [64, с. 254], потребности выработки нового художественного метода, представляющего синтез нового и традиционного [64, с. 253-254], универсальность и синкретизм, к которому тяготеет художественное сознание новейшего времени.

Акцентируя внимание, прежде всего, на идее закатности, Л. Андреев обозначил основные концепты фаустовской культуры, тем самым актуализируя необходимость исследования теории Шпенглера в литературоведческом ключе. Мысли исследователя обрамляют сборник статей ученых МГУ «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности», в которых ощутима инновационность преломления затронутых Л. Андреевым проблем в современной трактовке классических литературных явлений и творческих личностей. По сути, это был качественно новый прорыв за рамки устоявшихся моделей литературоведческого мышления. Именно поэтому Л. Андреев акцентировал внимание на развитии преемственности затронутых проблем в своей следующей статье «Чем же закончилась история второго тысячелетия?», цитируя при этом известный афоризм Т. Элиота о том, что мир закончится не «взрывом», но «всхлипом» [66, с. 292]. И хотя в этой статье упоминание о Шпенглере или его работе как таковое отсутствует, но в подтексте эта преемственная однозначная связь угадывается во «взрыве», «всхлипе» как онтологических моделях и скрытых смыслах закатности.

## **1.5. Очарование «Заката Европы» и развитие литературного процесса 1920–1930-х гг.**

Литература 1920–1930-х гг. отразила яркую закатную вспышку фаустовской культуры, осветившую все то, что было смыслом этого явления ранее. Смысл явления фаустовской культуры и предпосылки заката обнаружили в ее противоречиях, которые были переданы литературой в осмыслении трагических коллизий, свойственных времени, – природы и цивилизации, природы и культуры в человеческом естестве (конфликт аполлонического и дионисийского начал), стремительный натиск цивилизации и его восприятие человеческим сознанием и т. д. Особую роль в этот период играет в литературе тема города. Образ города часто как абсурдного пространства, оплота цивилизации, деформирующей сознание человека, антагонизмы городского сознания, его осмысление как сознания «несчаст-

ного» и связанные с ними мотивы одиночества, неприкаянности, отчаяния, проблема взаимоотношений человека и города позволяют говорить о формировании в художественной системе модернизма 20–30-х целого пласта урбанистической литературы с характерной для нее особой урбанистической эстетикой. В свете восприятия литературой концепции Шпенглера, город мыслится как фаустовское пространство, фаустовский человек – как человек городской культуры: «В поэзии Запада фаустовский человек выступает сначала как Парцифаль и Тристан, далее, преображенный в духе эпохи, как Гамлет, как Дон-Кихот, как Дон-Жуан, в последнем сообразном времени преобразении как Фауст и Вертер и наконец как герой современного городского романа, но при этом всегда в атмосфере и обусловленности определенного столетия» [38, с. 141]. В этой связи урбанистическая эстетика составляет важное слагаемое эстетики фаустианства. Последняя предстает, прежде всего, как эстетика пространства, эстетика контрапункта – полифоничная и многомерная, ее яркое воплощение в литературе есть образ города как многомерного полифонического пространства. В этой связи эстетика урбанизма требует более детального анализа, который будет осуществлен в отдельных, посвященных ей, разделах нашей работы.

Подчеркнем также, что реальность заката фаустовской культуры в 20–30-е гг. стала очевидной именно потому, что *так* его осмыслила литература, иными словами, благодаря литературе утвержденный в художественном сознании момент закатности фаустовской культуры стал реальностью, а сама фаустовская культура обрела статус эстетического феномена. Будучи убедительным воплощением эпохи Заката, литература, тем самым, подвела своеобразный итог осмыслению трагической фаустовской темы – в середине XX в., как справедливо отмечает Е. Волощук, фаустовская проблематика уже была «несколько несвоевременной, особенно на фоне Второй мировой войны» [67, с. 358]. В качестве альтернативы фаустовскому утверждался тип экзистенциального сознания.

Пришедшийся на 1920–1930-е гг. закат очередного этапа фаустовской культуры спровоцировал ее наиболее яркую вспышку, в зареве которой ярко, рельефно высветилась сущность феномена фаустовской культуры, ее достижения и поражения. В этот закатный период интенсивность проявления ее ключевых

концептов достигла своего пика, отчетливо обозначив их трансформацию и, как следствие – обострение внутренних противоречий культуры: подчинение природы как «борьба пространства против материи» трансформировалось в стремительный натиск индустриальной цивилизации как насилие над природой и человеком; развитие города как совершенной формы мира повлекло за собой повсеместную урбанизацию и господство мирового города как оплота цивилизации; стремление к вечному познанию уступило место воли к власти; идея преобразования мира выродилась в стремление к неограниченной власти над ним.

Литература неожиданно подхватывает этот момент и его развивает. Известно, что образ Фауста всегда был желанным объектом художественно-эстетического осмысления. Его привлекательность в литературе была обусловлена извечной привлекательностью порока, ибо Фауст всегда был воплощением человеческой природы как таковой – с ее амбициозными устремлениями, внутренними противоречиями, сомнениями. И вместе с тем, как справедливо отмечает Жорж Тине, образ Фауста наряду с образами Дон Жуана и Вечного Жиды, составляющими фундаментальную триаду великих мифов современной Европы, предстает воплощением абсолютного Я, являющегося еще одним способом утверждения влияния сознания на реальную действительность: Фауст – в поисках абсолютного знания, Дон Жуан – в поисках абсолютной любви и Вечный Жид – в поисках абсолютной идентичности [28, с. 162]. Однако наиболее притягательным для литературы образ Фауста становится в XX в., когда отчетливо видны происходящие с ним метаморфозы – из высокого романтического героя-индивидуалиста Фауст превращается в «низкого» прагматика, одержимого желанием перекроить весь мир, подчинить себе все и вся, становится онтологическим явлением и обретает форму *события* как «особого типа изменения состояния определенной ментальности» [68, с. 14].

В этой ситуации актуальным становится уже не столько образ Фауста как таковой, сколько осмысление его как некоей культурной ментальности, что, собственно, и делает Шпенглер, утверждая, по выражению Нортропа Фрая, «чувство неразделимости человеческой мысли и культуры» [1]. Это чувство впитывает и литература. В ситуации тяжелого духовного и экономического кризиса, вызванного потрясением Первой мировой



войны, и ощущения новой надвигающейся катастрофы, литература 1920–1930-х гг. акцентирует внимание на мысли Шпенглера о «вечности цветения жизни и культуры» [39, с. 16], о том, что всемирная история представляет собой чувственное проявление идеи культуры [38, с. 262]. Всемирная история, по мысли Шпенглера, есть ни что иное как «выражение чувства формы <...> *точная копия нашей внутренней жизни*» (курсив наш – А.С.), это «только выражение, знак, обретшая форму душевная стихия» [38, с. 144, 132]. И так же, как Шпенглер, литература предчувствует момент закатности фаустовской культуры, но закатности не в ее эсхатологическом содержании.

Представляется весьма интересным вопрос о том, каким образом шпенглеровская концепция фаустовской культуры стала литературной тенденцией. Безусловно, важен тот факт, что сознание немецкого философа и художественное сознание эпохи 1920–1930-х гг. оказались «на одной волне» восприятия действительности. Исследователи неоднократно указывали, что Шпенглер создал произведение, очень близкое к литературе [1], он мыслил теми же категориями, какими мыслит литература (образ, символ, лирическое чувство, картина мира и т. п.), а его книга, как и литературное произведение, во многом была плодом эстетического переживания истории. Однако, несмотря на очевидную близость литературе и на то, что в этот период имя Шпенглера гремело по всей Европе и России, а во многих литературных произведениях в той или иной мере присутствовали его идеи, существует мало документальных свидетельств того, что какое-либо произведение обязано своим рождением именно концепции Шпенглера. Бесспорно, его книга была широко известна как в философских, так и в литературных кругах. Известно, что ей зачитывались Уильям Батлер Йейтс, Эзра Паунд, Евгений Замятин. «Закат Европы» был глубоко осмыслен Томасом Манном и Андреем Платоновым, чья повесть «Эфирный тракт» (другое название – «Цветущее сердце»), воспроизводя картину земной истории, практически дословно повторяет идеи Шпенглера, книгу которого русский писатель назвал «ослепительной» [59, с. 79], и т. д. Тем не менее, в большинстве случаев постижение литературой идей Шпенглера происходило интуитивно, можно сказать, на уровне «коллективного бессознательного». Думается, здесь имеет смысл говорить об интуиции в ее понимании А. Бергсоном, – как о «роде интеллекту-

альной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого» [69, с. 1173]. Только благодаря художественной интуиции как уникальной способности «видеть целое раньше его частей» искусство в состоянии довести увиденное до художественно-эстетического оформления. Один из моментов интуитивного развития идей Шпенглера ярко проиллюстрировал Нортроп Фрай: «Бесплодная земля» Т.С. Элиота, вышедшая в 1922 году, была написана безо всякой связи со Шпенглером, да последний и навряд ли мог бы привести в восторг Элиота. Однако взгляните на образы поэмы:

весна	Лето	Осень	зима
утро	Полдень	Вечер	ночь
Молодость	Зрелость	Старость	смерть
Весенний ливень	Река Темза	Эстуарий	Море
Средние века	Елизаветинцы	18 век	20 век

<...> – шпенглеровские аналогии ощущаются, тем не менее, во всем <...> Если мы не получим знания об идее Шпенглера от самого Шпенглера, нам придется взять его из воздуха, но как бы там ни было, мы его получим – просто у нас в этом случае нет выбора» [1].

Интуитивно постигая идеи Шпенглера, литература выстраивает образ фаустовской культуры, создавая последнюю как художественную реальность. И, становясь таковой, фаустовская культура утверждается в человеческом сознании, соотнося художественную символику с сущностными основами бытия и, тем самым, обретая статус бытийной идентичности. Именно литература открывает фаустовскую культуру как феномен. Выражаясь языком философов, литература в данном случае выполняет функцию феноменологии как «метода, сущность которого состоит в открывании того, что само-себя-в-себе-показывает» [70, с. 359]. В этой ситуации литература предстает, «второй реальностью культуры» (выражение В. Бойко [71, с. 212]), в которой символическая образность Шпенглера находит свое эстетическое обоснование. Осмысление концептов фаустовской культуры художественным сознанием, в сущности, является тем, что позже «на театральном языке Станиславского начнет называться процессом актерского «присвоения» всего того образного и фактологического материала, который составляет суть определенного

персонажа. Когда нет понятия «актер в роли принца Гамлета», а есть «мой Гамлет» <...> По Станиславскому же, это присвоение происходит без отрыва от своего «Я», даже наоборот, путем познания своего «Я» – по принципу «Я в предлагаемых обстоятельствах» [71, с. 217]. Так литература создает свой образ фаустианства, вырисовывая его как образ закатной культуры. Именно в литературе акцентированный Шпенглером момент закатности предстает наиболее ярким и впечатляющим. Образ закатности явлен в литературе как осмысление до предела обострившихся противоречий фаустовской культуры, представленных в столкновении идеологий, конфликте человека и города, во внутренней кунфликтности человеческой сущности, выраженной в столкновении аполлонического и дионисийского начал, в мотивах духовного одиночества и образе несчастного сознания. Отметим, что в литературе модернизма образы несчастного сознания, одиночества души соотносимы с «безграничным одиночеством фаустовской души» у Шпенглера: «Монологичность фаустовской души, ее страшное одиночество и потерянности во вселенной проходит бесконечной мелодией через все западное искусство <...> Свободная воля в качестве «формы внутреннего созерцания» <...> стоит в глубокой связи с одиночеством фаустовского «Я», с монологичностью его бытия и всего его художественного проявления» [39, с. 420, 460].

Подчеркнем, создавая и осмысливая образ фаустовской культуры, литература придает последней статус универсальности (а не частного момента, одного из многих, привлекающих внимание и отраженных в искусстве). Фаустовская тема в литературе, традиционно представляющая собой «перелицовку» трагедии Гете, неожиданно перерастает в осмысление феномена фаустовской культуры, формы проявления которой (идея преображения мира, город, воля к власти, стремление к вечному познанию, образ фаустовской души / духа), обретая статус поэтологических категорий, разворачиваются литературой до уровня *универсалий художественного сознания*. Последний тезис требует терминологического уточнения. Универсалии художественного сознания, – своего рода способы художественного обобщения, – представляют собой репрезентации эстетического опыта осмысления культурных процессов (явлений, реалий), определяющие идейную направленность литературного процесса в тот или иной период. Это определенные формо-

образующие принципы, характеризующие и процесс творчества, и сами произведения искусства. О. Кривцун определяет универсалии как «устойчивые приемы самовыражения на уровне образно-тематического строя произведения». «Всеобщность универсалий искусства такова, – отмечает исследователь, – что не столько они принадлежат художнику, сколько художник им» [72, с. 189, 197].

Развернутые до уровня универсалий художественного сознания шпенглеровские концепты фаустовской культуры обозначили момент формирования в литературе эстетики фаустианства. Подчеркнем, речь идет не столько об очередном этапе традирования фаустовского сюжета, сколько об эстетизации образа закатной культуры, характерной даже для тех литературных произведений, которые не содержат известных аллюзий и реминисценций на фаустовский архетип, но в которых усматривается опыт художественной рефлексии над шпенглеровскими концептами фаустовской культуры, выраженными в универсальных для литературы 1920–1930-х гг. темах, мотивах, образах, формах. Из последних в качестве ключевых выделим следующие:

– образ города как фаустовского пространства, сквозь призму которого осмысливается целый комплекс проблем, связанных с развитием научно-технического прогресса (город – оплот цивилизации, семантические оппозиции «природа – цивилизация», «город малый – город мировой»), постижением опыта взаимоотношений человека и города (обострение внутренних противоречий природного (дионисийского) и цивилизационного (аполлонического) начал, осмысление города преимущественно как враждебного человеку пространства) и т. д.;

– образ фаустовского сознания (эстетическое преломление образа фаустовского духа / души у Шпенглера) как сознания городского, сформированного урбанистической средой, и его модификации, обозначившие инварианты героя фаустовского типа, являющего собой персонификацию процесса преобразования мира («герой-завоеватель», «человек-артист», «человек-слуга», образ массового фаустовского сознания), демифологизация образа сверхчеловека;

– мотив преобразования мира и власти над ним, осмысленный в форме антиутопии (репрезентация конфликта идеологий, мировоззренческих систем, научно-технического прогресса

как негативного опыта; «низвержение» идей воли к власти и изменения человеческой природы);

– мотив вечного познания (благие намерения и неблагие последствия научного знания, наука как способ власти над миром, научно-технический прогресс как фактор, деформирующий человеческое сознание).

Эти моменты, являющие опыт художественной рефлексии идеи фаустовской культуры, будут исследованы в последующих разделах нашей работы.

## Глава 2

### ПАРАДИГМЫ ФАУСТИАНСТВА В КУЛЬТУРЕ ЭПОХ

*Думаю, так укорять и бранить нас вправе природа,  
Ибо отжившее всё вытесняется новым, и вещи  
Восстанавливаются вновь одни из других непременно,  
И не уходит никто в преисподней мрачную бездну,  
Ибо запас вещества поколениям нужен грядущим,  
Но и они за тобой последуют, жизнь завершивши;  
И потому-то, как ты, они сгинули раньше и сгинут.  
Так возникает всегда неизменно одно из другого.*

Лукреций. О природе вещей

Неразрывность связи с прошлым способствовала формированию непосредственно фаустовской культурной традиции как воплощения «человеческой индивидуальности высшего порядка», нашедшего свое отражение в искусстве. В этом смысле образ Фауста в литературе являет портрет культуры, отражая те изменения, трансформации, которые фаустовская культура претерпевала в процессе своего развития.

С момента возникновения легенды фаустовский герой проделал долгий путь от «вечного образа» к «культурному символу» эпохи XX века. Пристальное внимание к фаустовской проблеме в науке, ее актуальность для современной литературы обуславливают интерес уже не столько к выявлению бесконечно новых граней образа, сколько к исследованию самого пути его развития на этапах становления культуры, обозначенной Шпенглером как фаустовская.

Анализ научных работ, посвященных исследованию непосредственно фаустианства и фаустовской проблемы в литературе, позволяет прийти к выводу о том, что развитие фаустовской культуры носило неравномерный характер. Так, Т. Торубарова отмечает вспышки ее активности, когда «предоставленный своему решению и действию, наделенный высшими свойствами человек оказывался соизмеримым Богу», пренебрегая ответственностью за свои деяния [1 с. 103], при этом в качестве идеологических констант поступательного развития фаустианства выделя-

ются «слово – мысль – действие» [1, с. 97-102]; С. Клемчак, исследуя специфику развития фаустовского мифа в культуре, определяет бытие фаустовского человека как «здесь и сейчас». Poleмизируя со Шпенглером, акцентирующим устремленность фаустовской души к вечности, беспредельности, С. Клемчак рассматривает Фауста как человека без будущего, аргументируя тем самым определенную периодичность в актуализации фаустовского мифа в культуре [2, с. 159]. Стадиальность в развитии фаустовской культуры подчеркивается в исследовании А. Панарина, рассматривающего этапы развития последней как этапы обособления знания от морали [3, с. 34-35]. На поэтапное развитие образа Фауста в литературе указывают и литературоведы [4; 5; 6; 7], отмечая, что после выхода в свет первой литературной обработки народной легенды о Фаусте, осуществленной Кристофером Марло, ее драматургическая интерпретация вновь подвергается фольклорной переработке в сценических импровизациях бродячих театральных групп и практически только в этом виде произведения театрального фольклора «живет» (пребывает) вплоть до конца XVIII века, когда, по выражению В. Жирмунского, Лессинг и Гете поднимают Фауста «на высоты классической немецкой литературы как наиболее типичное выражение ее идеологических устремлений и ее национального характера» [4, с. 6], и после этого наиболее активное осмысление фаустовской темы в художественном творчестве происходит уже в литературе XX века.

В этой периодичности видится своя система. Внутри тысячелетнего периода фаустовской культуры выделяются моменты наиболее интенсивных, ярких ее проявлений, которые условно можно назвать всплшками, возобновляющимися через определенные промежутки времени. В их повторении явлена некая закономерность, восходящая к известной концепции циклического развития культуры, содержащего в себе момент вечного возвращения: ни одно явление, даже завершившее свой жизненный цикл, не исчезает бесследно, не канет в небытие. Его активность может угасать, оно может принимать иные формы, мимикрировать и таким образом «тлеть», дожидаясь того момента, когда вновь вспыхнет с новой силой. Особенно таким «реинкарнациям» подвержены те явления, которые уже приобрели в культуре статус *вечных*. Фаустовская культура аккумулировала в себе именно те человеческие интенции, притязания, которые мыс-

лятся как вечные – идею преобразования мира и осознания себя как Творца, стремление к вечному поиску истины и вечному познанию, – все то, что составляет суть человеческой природы и, собственно, обеспечивает ее способность творить новые формы культуры. На определенных этапах культурно-исторического процесса эти начала активизируются, подготавливая очередную вспышку фаустианства. Такие вспышки всегда знаменовали выход культуры на новые рубежи развития, представляя собой вехи кризисных, часто переходных ее состояний – те моменты истории, когда человечество мобилизовывало свой культурный потенциал, чтобы преодолеть кризис, выжить и эволюционировать дальше. Это те культурно-исторические моменты, когда, по мнению исследователей, «в пространственно-временном континууме осуществляющегося социального движения во все большей степени проявлялись единственные в своем роде, свойственные только человеку способности самоопределения, самознания, самопознания <...> способности не ситуативно, а сознательно преобразовывать не только по-новому реально представленный ему мир, но и самого себя» [8, с. 84].

Искусство зачастую являлось провозвестником подобных процессов, акцентируя в своих произведениях характерный круг проблем, тип героя, образ которого олицетворял человека эпохи. Такими проблемами в определенные периоды выступили концепты фаустовской культуры и тип фаустовского человека.

Таким образом, в истории развития фаустовской культуры можно условно выделить три этапа, явившие вспышки активности фаустовских притязаний человеческого духа и определившие генезис литературного образа – Возрождение, романтизм и первая треть XX в.

## 2.1. Эмбриология фаустианства

Шпенглеровская концепция фаустовской культуры дальнейшего теоретического развития, казалось бы, не получила, по крайней мере, в литературоведении. Если философия и культурология активно обживали понятие фаустовской культуры и его производные, литературоведение, по сути, осталось в стороне от этого процесса. Между тем, то, что осталось за рамками



литературоведческого осмысления, уже давно получило свое осмысление и развитие в литературе разных эпох.

В свое время М. Жирмунский акцентировал взгляд А.Н. Веселовского на литературу как на отражение общественной жизни, на «связь развития литературы с развитием общества в целом, включение ее закономерностей в более широкие закономерности общественной жизни» [9, с. 8]: «Факты жизни связаны между собой взаимной зависимостью, экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого» [10, с. 390]. В этой мысли А. Веселовского, подчеркивающей моменты взаимозависимости, взаимовлияния, уже просматриваются обоснования компаративистики как сравнительно-исторического метода, наиболее актуального при исследовании явления, выходящего за рамки национальных культур, приобретающих в той или иной мере статус общечеловеческих. К таким явлениям принадлежит и Фауст как вечный образ мировой литературы, и фаустовская культура, чей портрет, согласно Шпенглеру, он представляет.

С мыслью А. Веселовского нельзя не согласиться. «Включение закономерностей литературы в более широкие закономерности общественной жизни» часто состояло в том, что литература последовательно выделяла, глубоко осмысливала и развивала те явления культурно-исторического процесса, которые еще не нашли своего научного, в том числе философско-эстетического осмысления, не были постигнуты культурным сознанием эпохи, и свое научное осмысление обретали гораздо позже. «Научная революция, – отмечал Г. Кнабе, – в сущности возникает из необходимости привести систему науки в соответствие со сложившейся и живущей в подсознании современников внутренней формой культуры» [11, с. 8]. Особенно ярко эти процессы проявлялись в переходные эпохи. Так, в изданной на заре немецкого Возрождения книге «Письма темных людей», авторами которой явились известные писатели-гуманисты Эрфуртского сообщества, были акцентированы многие моменты, которые позднее были положены в основу идеологии немецкой Реформации; в «Легенде о докторе Фаусте» и первой ее литературной обработке, осуществленной Кристофером Марло, уже были отражены те противоречия человеческой природы и куль-

туры, которые вскоре будут осмыслены как «вечные». Более выразительно «провидческая» миссия литературы явила себя в эпоху романтизма, когда именно в литературе вырабатывались новые художественные формы, осмысленные позже как эстетические каноны, когда литература, искусство представлялись более достоверным способом познания мира (Новалис). Открытия, сделанные романтиками в сфере литературы, вырастали в теорию, осваивались эстетико-философской мыслью, которая впоследствии утверждала их как принципы творческого метода или эстетического направления в искусстве. То, что Н. Берковский называл «угрозой в романтизме перехода художественной литературы в философию и филологию» [12, с. 97], предполагало, что романтическая литература осмысливалась как «особый язык теоретической мысли об искусстве» [13, с. 77] и свидетельствовало об активной диалектике взаимодействия эстетики и литературы. С начала XIX в. формирование эстетического сознания уже шло от литературы, в области которой вырабатываются эстетические константы и этические императивы. Тезис Ф. Шлегеля об искусстве как полном и законодательном мирозерцании обретал черты реальности. Для художественного сознания становилась характерной «интерпретация соответственно авторскому мировосприятию смысла и законов реальности, а не перевод ее в конвенциональные риторические формы» [13, с. 105].

Воздействие литературы на эстетическое сознание осуществлялось и на уровне «перехода художественного в общекультурное», являющего изменение мировоззренческих стереотипов, когда литература, продуцируя собственные духовные ценности и антиценности, оказывается способной переориентировать общественное сознание (в определенных случаях даже научное) и общественную психологию, формировать умонастроение, вкусы, специфику повседневной культуры. Возникала ситуация, когда «Сама жизнь начинала организовываться и восприниматься по законам искусства» [14, с. 41]. Примером может служить переход романтизма в мировоззрение, сформировавшее особую модель поведения и мироощущения, которые продолжали «жить» и во второй половине XIX в., против чего яростно протестовал Г. Флобер, говоря о том, что современная ему молодежь, формировавшая представления о мире из романтической литературы, оказывалась нежизнеспособной, поскольку

эти представления не имели ничего общего с реальной действительностью («Мадам Бовари»). Эстетика романтизма проникала и в быт, образуя «каркас салонно-бюргерского обихода» второй половины XIX в., переходила в сферу науки, о чем свидетельствуют трактат «Физика как искусство» И.В. Риттера, «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова, где политическая экономия взаимодействует с мистикой загробной жизни и т. п. Стоит упомянуть и такое культурное явление, которое в современной науке явлено как понятие «универсальной метафоры»: речь идет о каком-либо культурном явлении или предмете реального мира, которое, будучи осмысленным сначала художественным сознанием, переходит затем из литературы в другие сферы деятельности и там закрепляется. Таковым является, например, «кабинет курьезов» – сначала как образ антикварной лавки в «Шагреневои коже» Бальзака, затем как описание магазина и экономическое понятие в «Критике политической экономии» К. Маркса [15].

Этим же путем шла литература и в осмыслении фаустовской идеи. Концепция фаустовской культуры как теоретическое обоснование этого явления в культурфилософской мысли появилась в XX веке, однако задолго до Шпенглера и романтическая литература, и ранее – литература Возрождения акцентировали и развивали те ключевые проблемы культурного процесса, которые впоследствии Шпенглер обозначит как параметры фаустовской культуры. Именно литература создала героя (фаустовский человек), определила среду его обитания (город), выделила особенности характера (конфликтность) и его функционирования, очертив при этом круг вечных проблем и трагических противоречий западноевропейской культуры – вечное познание, воля к власти, преображение мира. Осмысливая концепты фаустовской культуры, именно литература дала ее целостный образ и наметила перспективы дальнейшего развития. Перефразируя известное изречение Вл. Соловьева, литература дала «ощутительное изображение» явления фаустовской культуры «с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира» [16, с. 399].

И поскольку понятие фаустовской культуры было обосновано Шпенглером только в начале XX в., наиболее известные, написанные до этого момента, литературные произведения, в которых осмысливалась фаустовская проблематика, можно считать *эстетически-программными*. Среди них выделим «Трагиче-

скую историю доктора Фауста» Кристофера Марло, «Жизнь Фауста, его деяния и низвержение в ад» Ф.М. Клингера, «Фауст» Гете, «Фауст» Н. Ленау, «Сцены из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» А.С. Пушкина. В этих произведениях прорисовывались уже не столько черты образа Фауста новых формаций, сколько черты именно фаустовской культуры в литературе, где образ Фауста выступает одним из слагаемых целой культуры.

### 2.1.1. Эпоха Возрождения как время становления фаустовской культуры

Эпоха Возрождения, принципиально изменившая западноевропейскую картину мира и представившая новый взгляд на человека, веру в безграничные возможности его воли и разума, явила первый наиболее интенсивный порыв фаустовских притязаний, знаменовавший начало первого периода фаустовской культуры, подготовленного веками позднего средневековья\*. Глубокий интерес к человеческой индивидуальности, обусловивший тенденцию к идентификации человеческого и божественного, положил начало богоборческим устремлениям фаустовского духа, зафиксированным программно уже в трактате Пико дела Мирандоллы «Речь о достоинстве человека»: «Тебе дана возможность... подняться до существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле. В душу вторгается святое стремление, чтобы мы, не довольствуясь заурядным, страстно желали высшего и, по возможности, добивались его, если хотим. Нам следует отвергнуть земное, пренебречь небесным и, наконец, оставив позади все, что есть в мире, поспешить в находящуюся над миром курию, самую близкую к высочайшей божественности» [17, с. 113]. Образ человеко-бога, созданный эпохой Возрождения, являл, по сути, идею неисчерпаемости человеческих возможностей, способности к бесконечному саморазвитию.

Основным путем к саморазвитию представлялось познание мира. Ориентация на научное знание, обособленное от религиозной морали, становится ключевой составляющей идеологии

---

\* Здесь не согласимся с утверждением Шпенглера о том, что эпоха Возрождения ослабила фаустовский порыв в беспредельное своей чрезмерной увлеченностью наследием аполлонической культуры (в частности телесностью образа).

гуманизма. При этом задачей гуманистов являлось не столько развитие самого научного знания, сколько его определение как высшей ценности: эпоха Возрождения, – отмечает В. Найдыш, – решала другую задачу: посредством глубокого синтеза имевшегося мыслительного материала, нового способа функционирования культуры, новой системы ценностей осуществить объективистскую перестройку сознания, сформировать его новый исторический тип, в котором бы познавательная составляющая сознания доминировала над ценностной [18, с. 178]. Эпоха Возрождения, таким образом, знаменовала начальный этап обособления знания от морали: со времен европейского Ренессанса, – отмечает А. Панарин, – наука постепенно эмансипируется от велений Добра – от цензуры нравственного запрета, олицетворяемой религиозной верой [3, с. 35]. Стремление к познанию мира, к проникновению в тайны природы подразумевало единую цель – подчинение своему разуму и своей власти природных сил, управляющих явлениями материального мира. В свою очередь овладение тайнами знания открывало возможность осуществления идеи преобразования мира, вызревающей в умах гуманистов.

Идея создания совершенного мироустройства – общества, основанного на законах справедливости и равенства, в эпоху Возрождения стала весьма актуальной, однако, обрела свое воплощение в основном на художественно-эстетическом уровне – в активном развитии жанра утопии («Миры» Антона Франческо Дони, «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы, «Утопия» Томаса Мора и др.). Практическая же реализация идеи ограничивалась эпизодическими моментами строительства городов, проекты которых предусматривали сохранение лишь «внешнего облика» эстетического образа, оставляя без внимания суть изменения миропорядка. Так, Д. Панченко отмечает, что в эпоху Возрождения новые города основывались крайне редко, но, с другой стороны, основываемому городу зачастую придавались черты, роднящие его с утопическим: в 1565 г. властитель Тосканы основывает некий Город Солнца, в котором все должны говорить по-латыни; в 1580 г. датский король строит для Тихо Браге Ураниенбаум; заложенная в 1593 г. Пальма Нуова имеет форму правильного многоугольника с подчеркнутым центром и строго симметричной радиально-кольцевой планировкой и т. п. [19, с. 77].

На исходе Возрождения осознание некоторой несостоятельности попыток развития научного метода познания и преобразования мира приводит к кризису гуманитарных представлений о мире, что, по мнению исследователей, обусловило повышенный интерес к «тайным» наукам – иероглифике, алхимии, каббалистической философии, магии и др. – со стороны значительной части гуманистов [20, с. 164]. Широкое распространение «тайных» наук, с одной стороны, безусловно, замедляло развитие подлинно научного знания, о чем говорили и сами представители ренессансной науки, с другой, – давало исследователям основание говорить о том, что знание в эпоху Возрождения носило наполовину магический характер. Так, В. Жирмунский, определяя уровень науки в XV-XVI вв., акцентирует внимание на том, что «химия еще не отделилась от алхимии, астрономия от астрологии, медицина от эмпирического знахарства и лечения заклинаниями. Свободомыслие нередко сочеталось с суевериями. Черной магии противопоставлялась магия «естественная» («натуральная») – результат проникновения в «тайны» природы и овладения ими. Эксперимент преследовал мнимые научные задачи: делать золото, лечить от всех болезней, создать «эликсир жизни» или «философский камень». Искание истины, бескорыстная жажда знаний нередко переплетались с корыстными, земными целями: иметь успех, почет, богатство и славу, которые могли дать искусному магу – астрологу, алхимику или медику – его знатные покровители и адепты» [4, с. 279].

В этой ситуации представляется естественным и возникновение в XVI в. легенды о докторе Фаусте – ученом, заключившем сделку с дьяволом ради обладания абсолютным знанием, и то, что фигура Фауста, являющая символ дерзания человеческого духа, становится символом эпохи Возрождения в целом, и, наконец, то, что XVI век осудил Фауста.

Подарившая мировой литературе один из «вечных образов» легенда о докторе Фаусте отразила противоречия ренессансной эпохи, послужившие предпосылками кризиса гуманистической картины мира. Во-первых, широкая известность и популярность Фауста среди представителей различных социальных слоев населения, на которую указывают исследователи [21, с. 164], несла в себе одновременно как момент его возвеличивания, так и момент осуждения: народная книга о Фаусте, опубликованная в 1587 г. в Германии в издании Иоганна Шпи-

са и представляющая собой первую письменную обработку устных сказаний, сведений и легенд о Фаусте, явила образ личности, в отпадении которой от Бога «сказалось не что иное, как высокомерие, отчаяние, дерзость и смелость, подобная тем титанам, о которых повествуют поэты, что они громоздили горы на горы и хотели воевать против бога, или похожая на злого ангела, который противопоставил себя богу, за что и был низвергнут богом как дерзкий и тщеславный» [22, с. 89], и была написана «в назидание», «как примечательный и устрашающий пример» [22, с. 36]. Такая трактовка первоисточниками образа ученого отражала, по существу, характер научного знания, еще не свободного от схоластических представлений о мире и потому порождающего конфликт между верой и разумом, между диктатом догм и стремлением к свободе научного поиска, в котором решающее слово еще оставалось за верой. Во-вторых, невозможность овладения тайнами мироздания без потусторонних сил (союз с дьяволом) ставила под вопрос всецелое человеческой индивидуальности и ее ценность как качества. В свое время Л. Баткин, исследуя проблему ренессансного индивидуализма, определил последний как «индивидуальную *самодостаточность* (курсив наш – А.С.), независимость и силу индивида, который готов действовать, положившись целиком только на себя, исходя из себя», как «самостоянье культурной личности» [23, с. 9]. В этом смысле несамодостаточность Фауста-ученого вскрывала истоки кризиса индивидуалистического самосознания, в которых просматривались черты заката первого этапа фаустовской культуры.

### 2.1.2. «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло как матрица литературного архетипа

Наиболее ярко закатные тенденции эпохи проступили в пьесе Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста» («The Tragical History of Doctor Faustus», ок. 1588–1592), благодаря которому сюжет немецкой народной книги впервые получил литературную обработку, а образ Фауста – художественно-эстетическое осмысление.

В пьесе К. Марло происходит художественно-эстетическая адаптация Фауста как образа культуры Возрождения, в про-

цессе которой закрепляются доминанты образа, наметившиеся еще в легенде и составившие поэтологическую матрицу литературного архетипа. В качестве таковых выступают мотивы вечно-го познания и власти над миром, заявленные в легенде и приобретающие более яркое звучание в ее литературной интерпретации, а также возникающий уже у Марло мотив преображения мира. В рамках этих мотивов определяются своеобразные векторы художественно-эстетического осмысления образа Фауста, которые, сформировавшись в качестве ключевых компонентов архетипической структуры, будут подвергаться новым смысловым трансформациям на последующих этапах фаустовской культуры. Среди них выделим следующие:

**Внутренняя конфликтность.** Сконцентрировавшись на обрисовке характера главного героя своей пьесы, Марло создает образ сильной личности, способной выйти за пределы нравственных и религиозных установлений. Под пером Марло преступление Фауста впервые среди гуманистов получает трагическое осмысление, формируя, тем самым, и образ Фауста как образ трагического героя, жаждущего абсолютного знания, но ясно осознающего бессилие человеческого разума для осуществления желаемого. Внутренний конфликт, назревающий в душе героя, отражает борьбу между стремлением к свободе научного поиска и диктатом религиозных догм, которую Фауст проигрывает. Осмысление Кристофером Марло этого конфликта изначально носит осуждающий характер: заявленное в самом начале пьесы противопоставление *«золотых даров учености»* и *«проклятого чернокнижия»* [24, с. 245] подчеркивает иллюзорность не только притязаний Фауста, но и власти над миром как таковой, поскольку, как справедливо отмечает А. Парфенов, *«все чудеса Фауста в трагедии изображаются именно как обман чувств, как наваждение»* [20, с. 167]. Внутренняя борьба, происходящая в душе Фауста, подчеркивающая одновременно и силу, и слабость личности, впервые сообщает образу человеческое измерение, усиливая трагическую доминанту в обрисовке образа героя – в отступнике просматривается человеческий облик. И тем не менее Фауст осужден. Однако здесь важно подчеркнуть, что такая авторская оценка направлена на отрицание не цели героя – достижение абсолютного знания ради власти над миром, – но на избранный Фаустом способ достижения этой цели, который и представляется преступным.



Трагический характер образа Фауста в пьесе Марло отражает кризис гуманистического мировоззрения, знаменующий закат ренессансной эпохи. В завершающей трагедию эпитафии Фаусту:

Cut is the branch  
that might have grown full straight,  
And burned is Apollo's laurel-bough,  
That sometime grew within this learned man [25, с. 75]

*Обломана жестоко эта ветвь.  
Которая расти могла б так пышно.  
Сожжен побег лавровый Аполлона,  
Что некогда в сем муже мудром цвел (244)*

Марло, по сути, подчеркивает исчерпанность индивидуалистической концепции личности – метафора, которую использует Марло («Обломана жестоко эта ветвь»), отражает интенцию автора к осмыслению героя не как отдельной личности, но как части единого культурного целого (ветвь, побег дерева), и в этой связи закат Фауста отражает закат эпохи в целом. На смену гармоничному, уравновешенному идеалу человека Высокого Возрождения в творчестве Марло, по мнению А. Парфенова, приходит дисгармоничная и демоническая концепция человека, основой которой служит стремление личности к первенству, – идеал, который быстро приобретает трагический оттенок [20, с. 168]. Упомянутый образ Аполлона свидетельствует о проекции заката Фауста на закат аполлонической культуры на исходе античной эпохи. И в этой аллегории усматривается авторское предвидение того, что фаустовское начало, как в свое время аполлоническое, может возродиться, как Феникс из пепла. Обращение к образу Фауста литературы последующих эпох (более всего литературы романтизма и XX века) подтвердило пророчество Марло, который таким образом сделал заявку на трактовку образа Фауста как «вечного образа» мировой литературы.

**Значение договора с Мефистофелем.** Исследуя развитие традиционных сюжетов и образов в литературе, А. Нямцу подчеркивает в структуре «вечного образа» наличие доминантной функции, гарантирующей относительную стабильность традиционного сюжета как продуктивной художественно-эстетической системы [21, с. 35]. В случае Фаустовской проблемы такой доминантной функцией, по мысли исследователя, яв-

ляется договор с Мефистофелем. Соглашаясь в целом с мнением А. Нямцу, все же отметим, что функция договора с Мефистофелем в фаустовском сюжете в разные эпохи наполняется разным содержанием в зависимости от трактовки образа дьявола в литературе, от уровня развития религиозного сознания, общей системы нравственных ценностей и т. д. Однако в трагедии Марло сцена договора с Мефистофелем, безусловно, предстает функциональной доминантой образа Фауста, заключающей смысл преступления, отступничества, греховной сделки:

Faustus is gone: regard his hellish fall,  
Whose fiendful fortune may exhort the wise,  
Only to wonder at unlawful things,  
Whose deepness doth entice such forward wits  
To practise more than heavenly power permits (75)

*Нет Фауста. Его конец ужасный  
Пускай вас всех заставит убедиться,  
Как смелый ум бывает осужден,  
Когда небес преступит он закон (244).*

Отметим, что в осмыслении договора с Мефистофелем Марло несколько отходит от традиционной трактовки этой сцены в легенде, где, по довольно точному замечанию Н. Мишеева, в образе Мефистофеля «высказан взгляд всего средневекового времени на ум человека, взятый сам по себе, т. е. на ум, без всякой связи его с сердцем и «мыслью» последнего – верой» [26, с. 132]. Таким образом, согласно легенде, договор Фауста с Мефистофелем есть преступление не только потому, что греховен способ получения знания, но и потому, что само знание греховно, т. е. осуждается и сама цель, и способ ее достижения. Интерпретация Марло основывается на осмыслении этой сцены ренессансным гуманистическим сознанием, и потому, как мы указывали выше, осужден способ, но не цель (в этом плане показательное сравнение характеристики «учености» Фауста у Марло – «светлый ум» и в легенде – «вздорная и высокомерная голова»). В этой связи новую трактовку получает и образ Мефистофеля. В отличие от легенды, где неоднократно акцентируется лживость дьявола, в трагедии Марло, как указывает С. Клемчак, «духу позволено говорить только правду. Дьявол не может лгать. Так же, как и наука» [2, с. 160]. Таким образом, у Марло Мефистофель выступает как источник абсолютного знания о мире, отражая, тем самым, позицию двойственности в восприятии образа дья-

вола, характерную для литературы последующих веков (таковой, например, является трактовка образа Сатаны у Мильтона, Люцифера у Байрона, Мефистофеля у Гете и др.).

В сцене договора с Мефистофелем, таким образом, актуализируются следующие смысловые константы, обуславливающие устойчивость структуры образа Фауста – *цель и способ познания*. В трагедии Марло доминирующей целью Фауста является власть над миром, равная власти божественной и достижимая исключительно через возможность сотворения чуда, которая доступна лишь магии:

These metaphysics of magicians,  
 And necromantic books are heavenly;  
 Lines, circles, scenes, letters, and characters;  
 Ay, these are those that Faustus most desires.  
 O, what a world of profit and delight,  
 Of power, of honour, and omnipotence,  
 Is promis'd to the studious artizan!  
 All things that move between the quiet poles  
 Shall be at my command: emperors and kings  
 Are but obeyed in their several provinces;  
 But his dominion that exceeds in this,  
 Stretcheth as far as doth the mind of man;  
 A sound magician is a demigod (6-7).

*Божественны лишь книги некромантов  
 И тайная наука колдунов,  
 Волшебные круги, фигуры, знаки...  
 Да, это то, к чему стремится Фауст!  
 О, целый мир восторгов и наград,  
 И почестей, и всемогущей власти  
 Искуснику усердному завещан!  
 Все, что ни есть меж полюсами в мире,  
 Покорствовать мне будет! Государям  
 Подвластны лишь владенья их. Не в силах  
 Ни тучи гнать они, ни вызвать ветер.  
 Его же власть доходит до пределов,  
 Каких достичь дерзает только разум.  
 Искусный маг есть всемогущий бог (193).*

Единственным доступным способом познания, таким образом, выступает знание магическое, приверженность которому делает Фауста своего рода «декадентом» гуманизма, «в своем интересе к «тайным» наукам перешедшим грань рациональной и моральной идеологии» [20, с. 166].

В рамках осмысления темы абсолютной власти в трагедии Марло впервые возникает мотив преображения мира как *пре-обращения пространства*, открывающий в фаустовском сюжете тему города и устанавливающий связь с последним фаустовского сознания:

I'll have them wall all Germany with brass,  
And make swift Rhine circle fair Wertenberg (8).

*Велю Германию укрыть стеной из бронзы  
И быстрый Рейн направить в Виттенберг (195).*

Однако в «Трагической истории доктора Фауста» этот мотив развития не получает, значимость его роли в развитии образа Фауста проявится позднее. На данном же этапе развития фаустовской культуры он, с подачи Кристофера Марло, прочно закладывается в структуру фаустовского архетипа.

Мотив власти над миром в фаустовском сюжете предполагает актуализацию *образного коррелята* «*Фауст / Бог*» как важного элемента традиционной структуры. В трагедии Марло, так же, как и в легенде, данная система отношений представлена на уровне *со-/противопоставления* Фауста Иисусу Христу:

A sound magician is a demigod:  
Here tire, my brains, to gain a deity (7).

*Искусный маг есть всемогущий бог.  
Да, закали свой разум смело, Фауст,  
Чтоб равным стать отныне божеству (194).*

Позиция сопоставления двух образов, отражающая гуманистическую тенденцию восприятия личности как «человекобога», заявлена в начале пьесы и в конце сменяется позицией противопоставления, когда Фауст признает превосходство Бога и бессилие человека перед его гневом:

A threatening arm, an angry brow!  
Mountains and hills, come, come, and fall on me,  
And hide me from the heavy wrath of heaven! (73)

*Бог в вышине десницу простирает  
И гневный лик склоняет надо мной.  
Громады гор, обрушьте на меня,  
Укройте же меня от гнева бога! (243).*

Отметим, что данный образный коррелят довольно подвижен и характеризуется вариативностью уровней, что найдет свое отражение на более поздних этапах развития фаустовского сюжета.

Немаловажную роль в осмыслении фаустовской темы в литературе на разных этапах ее развития играет определение *типа и характера образа* Фауста. В трагедии Марло представлен *исторический тип* образа героя, отражающего ход культурно-исторических процессов эпохи Возрождения, ее противоречия и предпосылки заката. Созданный Марло образ Фауста прочно вписан в контекст эпохи и тесно связан с традицией народной легенды. Закатные тенденции Ренессанса отразились в *многомерном характере* образа Фауста и акцентуации того или иного измерения. Так, в трагедии Марло образ Фауста-ученого вытесняется на второй план, а на первый выходит мистический образ *Фауста-мага*, чародея, некроманта, характеризующий тип героя-авантюриста, который глобальную цель – власть над миром – низводит к демонстрации собственных возможностей, т. е. «чудес»: «And what wonders I have done, all Germany can witness, yea, all the world; for which Faustus hath lost both Germany and the world, yea, heaven itself, heaven, the seat of God» (70) [*«Какие чудеса я совершал, видела вся Германия, весь мир! И вот ради этих чудес Фауст утратил и Германию, и весь мир, да, и даже само небо»* (242-243)].

Неминуемость гибели, к которой приводит Фауста противостояние божественному миропорядку, позволяет говорить о *катастрофической доминанте фаустовского сознания*. Заявленный уже в эпоху Возрождения, катастрофизм предстает неотъемлемой сущностью фаустовского сознания, поскольку внутренний конфликт между нравственными (или религиозными) ограничениями и стремлением к свободе поиска для Фауста не только неразрешим, но и неизбежен. Для духа, достигшего предела человеческих возможностей, усматриваются только два пути – либо остановиться, что ведет к стагнации, а затем к деградации, либо путь за пределы человеческого, который ведет к гибели. По существу, гибельность обоих путей исключает возможность выбора, что и является глубинной причиной фаустовского конфликта. Таким образом, однозначное осуждение Фауста и в народной легенде, и в трагедии Марло исключает одновременно и возможность, переступив пределы, избежать гибели, и

возможность уклониться от неминуемого выбора, что порождает чувство отчаяния в душе героя, явленное как психологическая доминанта образа Фауста, изначально накладывающая на него оттенок закатности:

Now, Faustus,  
Must thou needs be damned, canst thou not be saved.  
What boots it, then, to think on God or heaven?  
Away with such vain fancies, and despair;  
Despair in God, and trust in Belzebub (17).

*И вот теперь ты проклят безвозвратно,  
И не спасишь от этого ничем.  
Прочь, праздное отчаянье и думы,  
Зачем теперь раздумывать о боге?  
Отчайся в нем и веруй в Вельзевула! (207).*

Вышеизложенное дает основание определить трагедию Марло как *трагедию отчаяния*, что подразумевалось в некоторых исследовательских работах (так, например, Ян Котт отмечает, что в трагедии Марло слово «отчаяние» и его производные (despair, desperate) встречаются 15 раз, подчеркивая мысли, шаги, безумие Фауста, который знает, что ничто не может его спасти [27, с. 37]. Внутренний конфликт, происходящий в душе Фауста, проецируется на противоречия целой эпохи, позволяя говорить о том, что на исходе Возрождения фаустовский человек явлен как человек *отчаявшийся*.

Таким образом, в «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло определяются черты фаустовского сознания эпохи Возрождения, которые свидетельствуют о завершении первого этапа развития фаустовской культуры.

Пьеса К. Марло обрела широкую популярность среди английской театральной публики и выдержала множество постановок как на лондонской королевской сцене, так и на сценах народных театров Англии, в чьих представлениях трагическая тональность образа Фауста заметно вытеснялась, а на первый план выступали комические сцены, подчеркивающие гротескный характер «чертовщины» и «волшебных» приключений Фауста. После закрытия лондонских театров во время пуританской революции пьеса Марло уходит с «высокой» сцены и продолжает «жить» лишь в народных театральных представлениях, в которых текст первоисточника существенно перерабатывается, адаптируясь к жанрам пантомимы, буффонады, по-

становкам кукольных театров и т. п. В репертуаре гастролирующих английских театральных групп, пьеса Марло, по свидетельству В. Жирмунского, возвращается в Германию, на родину народной легенды [4, с. 321], где английский опыт постановок и переработок пьесы о Фаусте перенимают бродячие немецкие комедианты. В многочисленных жанровых модификациях – от пантомимы до балета – пьеса Марло, представленная на подмостках народного театра, продолжает пользоваться популярностью у массового зрителя до середины XVIII в. К этому времени, как отмечает В. Жирмунский, пьеса о Фаусте «стоит уже за гранью литературы в собственном смысле; в своей народной форме кукольной комедии она снова возвратилась в фольклор». Такая «вульгаризация» высокой трагедии свидетельствовала, по мнению ученого, о «потере у интеллигентного зрителя интереса к идейному содержанию пьесы: литература раннего немецкого Просвещения относилась с презрением к «простонародным» средневековым суевериям, тогда как зритель рядовой продолжал ценить в этой пьесе прежде всего феерию и элементы буффонады» [4, с. 323, 345].

Отметим, что с потерей интереса к идейному содержанию пьесы в XVII-XVIII вв. уходит в тень и образ фаустовского человека – с развитием принципов рационализма и идей Просвещения образ Фауста, неизменно ассоциирующийся с магией, безсовством, образом дьявола и сверхъестественным вообще, теряет свою популярность. В то же время, формирование научной картины мира, культ разума, восприятие научного прогресса как единственного пути к достижению человеческой свободы свидетельствовали о пристальном внимании к одной из важных форм проявления фаустовского сознания – проблеме познания. Тем не менее, этого оказалось недостаточно для возрождения фаустовского духа и его претворения в символ эпохи, знаменующего новый этап фаустовской культуры. Для полной реанимации фаустовской души было необходимо нечто большее – возвращение к жизни всей целостности присущих ей устремлений.

### 2.1.3. Фаустовские смыслы культуры романтизма

Актуализация фаустовского начала как маркер нового витка развития фаустовской культуры происходит на рубеже XVIII–XIX веков. Прорыв в развитии фаустовского духа берет свое на-

чало на исходе Просвещения и достигает пика в эпоху романтизма, когда система культурных ценностей выстраивается на обозначенных Ренессансом мировоззренческих константах фаустовского сознания – индивидуалистической концепции личности, идеях преобразования мира, вечного познания, устремленности в беспредельное и тоски по прошлому. В этой связи исследователями отмечено, что между людьми, которых разделяет три столетия, много общего: и XVI, и XIX век нуждались в человеке сильных страстей и героических устремлений, решившемся создать новый порядок вещей на развалинах прежнего; и та, и другая эпоха ознаменованы великими свершениями во всех искусствах, но также и громадными неудачами и трагедиями; и для той, и для другой характерны ярко выраженный индивидуализм и огромное многообразие человеческих типов [28]. Здесь отметим, что при всей глубине и многогранности исследования романтизма как культурного явления в отечественной и зарубежной науке, связь романтического мироощущения с мироощущением фаустовским и фаустовской культурой в целом была установлена и осмыслена, пожалуй, только Шпенглером и дальнейшего развития эта идея не получила. Философы, культурологи, литературоведы, на чьи работы ссылаемся ниже, глубоко и всесторонне осмысливая проблемы индивидуализма, мистического знания, преобразования мира, образ города как константы романтического мироощущения, практически оставили без внимания образ романтического фаустианства не как трактовку фаустовского сюжета литературой романтизма, а как одного из этапов развития тысячелетней фаустовской культуры.

Как и в XVI веке, новый этап развития фаустовской культуры начинается с активизации индивидуалистических тенденций. Акцентированное еще сентименталистами пристальное внимание к внутреннему миру человека, его духовным проблемам и душевным переживаниям на рубеже XVIII–XIX вв. достигает своего апогея. Начинается новая эра индивидуализма, актуализирующая образ личности, которой становятся тесны рамки эмпирической реальности и повседневной морали, в которой акцентируется божественное начало и божественные возможности, которая мыслится как частица мироздания и в озарении творчества уподобляется Богу. Романтический индивидуализм обозначил два ключевых момента в концепции личности, обнаруживающих идентичность фаустовскому началу, и, по сути,



выводящих романтизм за рамки направления в искусстве – на уровень культурной эпохи и особого мироощущения. В первом явлена сила самоутверждения человеческого «я», влекущая за собой пафос безграничной свободы, богоборческие интенции преобразования мира и власти над ним. Н. Берковский, акцентируя в романтическом сознании патетику желания и воли, отмечал влияние на романтиков философии Фихте, «у которого воля насмерть враждует с объективным миром, добивается уничтожающей власти над ним, не оставляющей ему даже тени независимости» [12, с. 38]. Второй, вопреки рационализму, провозглашает доминанту чувственности, интуиции, воображения как единственного истинного способа постижения мира, являя, романтическое мироощущение, определенное Луи Мегроном «как призыв к свободе грезы и восстание против реального» [29, с. 20]. По традиционному мнению исследователей, образ Фауста привлекал романтиков именно этим страстным стремлением к свободе, мятежным духом, вызывая ассоциацию с образом героя-бунтаря. Представляется, однако, что бунтарский характер Фауста не был единственной причиной популярности этого образа в романтической литературе, тем более, поводом к его оправданию. Ценность его и возможность оправдания виделась в ином.

Чувственно-интуитивное мирозерцание с присущими ему тоской по неизведанной дали, порывами и исканиями, желанием проникнуть в тайны вселенной, существенно корректировало предложенное просветителями представление о научной картине мира. Стремление романтиков выйти за установленные пределы во всех сферах человеческого бытия обусловило и новый взгляд на проблему научного познания, целью которого отныне видится возможность выхода за пределы «мира явлений», а единственным способом, предоставляющим такую возможность, – мистический опыт: предвидение, предощущение, воображение. Соглашаясь с исследователями, усматривающими в романтизме «своеобразную форму развития мистического сознания» [30, с. 6], традиционно мыслимого как сознания иррационалистического, подчеркнем, однако, что романтический мистицизм, несмотря на кажущееся сходство, существенно отличался от мистицизма средневекового. Если в эпоху Возрождения магическое знание представляло некую альтернативу знанию научному и находилось за пределами науки и религиозных

установлений, то мистический опыт романтиков был направлен, прежде всего, на расширение границ рационального и претендовал на статус научного. Изучая специфику научного знания в эпоху романтизма, В. Порус отмечает: «Мистика романтиков отличалась от мистики предшествующих веков тем, что она не только сосуществовала с развитым естествознанием, но и вступала с ним в определенные – отнюдь не взаимоисключающие – взаимоотношения. Уже по одному этому эту форму мистического сознания никак нельзя назвать антинаучной. Более того, мистиков-романтиков не разъединяло, а напротив, объединяло с наукой Ньютона уверенность в божественности мира, в присутствии Божества в Природе» [31, с. 166]. С этой позиции представляется несколько неточным традиционная точка зрения исследователей о разочаровании романтиков в возможностях разума или о противопоставлении метода интеллектуальной художественной интуиции дискурсивному мышлению эпохи Просвещения [32, с. 240]. Здесь согласимся с мыслью В. Поруса о том, что в данной ситуации наблюдалось острое стремление изменить само представление о разумности, расширить его так, чтобы оно включало и мистический опыт, речь, по сути, шла о попытке соединить науку со «знанием за пределами науки», поскольку, по утверждению романтиков, разум стремится к бесконечному – к тому же, к чему стремится мистическая интуиция или религиозное чувство [31, с. 84]. В этой связи В. Порус апеллирует к образу гетевского Фауста, традиционно рассматривая его как символ научного познания, стремления к истине, но при этом никак не связывая его ни с концепцией Шпенглера, ни с феноменом фаустовской культуры, который находится вне интересов ученого. Мысль В. Поруса, безусловно, важна для понимания романтического мироощущения, но, к сожалению, замыкается в рамках лишь научной картины мира, функции рационального знания в культуре, не рассматривая научное знание как одну из форм проявления фаустовской культуры, важное слагаемое ее целостного образа.

Включение мистического опыта в научную картину мира романтиков позволяло расширять до бесконечности границы рационального. Познание, основывающееся на единстве чувственного, интеллектуального и мистического, приобретало статус вечного, безграничного, и именно в этой романтической устремленности в бесконечность воспетая Шпенглером то-

ска фаустовской души по беспредельной дали достигала своего апогея.

Такое отношение к познанию в эпоху романтизма способствовало тому, что разум, по мысли Ж. Старобинского, не замыкался в кругу идей, но нашел себе опору в мощной чувственной энергии, от которой и зависело его распространение [33, с. 380]. Эта энергия была направлена на преобразование мира, его активное пересоздание – т. е. на одну из важнейших задач, которую поставил перед собой божественный разум. Идея преобразования мира составляла суть концепции жизнотворчества романтиков. Творимая жизнь, в которой все можно пересоздать и переделать, содержала, по мысли Н. Берковского, первоосновой импульс к картине мира романтиков, к их эстетике и стилю [12, с. 14]. Стремление к всеобщему обновлению, охватившее романтиков, частично нашло свое воплощение в попытке социального переустройства, какой явилась Великая французская революция. В определенном смысле полемизируя с традиционной в науке точкой зрения о том, что романтизм явился реакцией на французскую революцию, А. Михайлов отмечает: «Романтизм (и романтическое сознание) – это не просто пассивный «реагент» на события, и эти события отнюдь не явились сознанию в готовом, сложившемся виде и неожиданно для него: романтизм – это прямой участник универсального, всемирно-исторического поворота, выдающимся проявлением которого была французская революция, наряду со всем иным причина, среда и следствие всего этого процесса» [34, с. 70]. Утверждение А. Михайлова, бесспорно, представляется убедительным. Французская революция действительно явила деятельный порыв осуществления идеи власти над миром. И все же представляется, что идея преобразования мира носила более всего эстетический характер – это было преобразование на эстетическом уровне, где воля к власти подразумевала, прежде всего, подчинение жизни романтическому мироощущению, в котором, по мысли Ж. Старобинского, революция была явлена как солнечный миф, связанный с возрождением аполлонического начала: «Солнечный миф революции <...> в 1789 году воспринимался с тем большей обостренностью, что в минутном опьянении позволял пренебречь конкретными проблемами социального устройства. Он помещался на том уровне сознания, который одновременно является уровнем интерпретации реальности и порождения но-

вой действительности. Образное истолкование исторического момента является в то же время творческим актом, способным повлиять на ход событий <...> Революция развивается по законам символического языка, которым написана легенда о ней» [33, с. 375, 382].

Исторический провал попытки пересоздания действительности, явивший революцию как «историю мысли, которую в момент перехода к действию отодвинуло на второй план, сменило, захлестнуло насилие» [33, с. 382], оставил идею преобразования мира на уровне светлой мечты и, возможно, обусловил осознание того, что мечта должна оставаться мечтой, идеал – недостижимым, ибо, осуществившись, он теряет свою чистоту. Недостижимость идеала установила некие границы преобразовательным процессам, оставив возможность реализации мечты на эстетическом уровне, где творцом вселенной становился поэт, в сознании которого, согласно Шеллингу, соединялись практическое и творческое начала. Кроме того, недостижимость идеала актуализировала принцип двоемирия – именно разрыв между идеалом и действительностью служил источником трагизма как доминанты романтического фаустовского сознания.

Эстетика романтизма явила пик расцвета метафизики фаустовской культуры, противопоставившей одномерности технической цивилизации творческий порыв в беспредельность. В этой связи А. Панарин отмечает, что романтизм в свое время был попыткой художественной, эстетической критики буржуазного (атлантического) Запада. В этой критике было больше фаустовской гордыни, чем нравственного пафоса и мудрости. Художник соревновался с людьми дела – Предпринимателем и Организатором, чаще разделяя с ними творческую самоуверенность и крайности индивидуалистического нигилизма [3, с. 34]. В этом соревновании идеала и реальности отразилась устремленность романтиков в даль беспредельного субъективно переживаемого пространства, определенная Шпенглером в качестве основной линии развития фаустовской культуры.

Переживание пространства в эпоху романтизма было неразрывно связано с идеей преобразования мира и революцией как одной из попыток ее воплощения. «Следствием революции, – отмечает Ж. Старобинский, – было создание однородного безграничного пространства, открытого поля, по которому свет разума и права мог распространяться во всех направлени-

ях» [33, с. 377]. Пространственным воплощением основных идей революции становился проект идеального города, в котором принципы равенства и братства, свободы и права находили свое символическое выражение в архитектурных формах. Образ идеального города как воплощение торжества власти разума и чувства был своего рода эмблемой революции, эпохальным символом человеческих возможностей. В работах известного теоретика градостроительства конца XVIII – начала XIX века А. Катремера де Кенси наряду с утилитарными функциями простоты и практичности акцент делается на художественных свойствах городских зданий, вызывающих чувства силы, мощи, грандиозности, возвышенности и т. п. [35]. В этом смысле идея преобразования мира, воплощенная в образе идеального города, отражала принцип целостности научного познания и творчества, превращавший градостроительство в акт творения, а архитектора – в творца мироздания, присваивающего «власть и право рациональной организации материального пространства и одновременно придающего этому пространству моральный смысл, способность переустроить весь человеческий универсум» [33, с. 387]. Идея рациональной организации пространства, выраженная в проектах геометрических городов А. Катремера де Кенси, К.-Н. Леду, Б. Пуайе, образ города в «Поэзии архитектуры» Дж. Рескина и других урбанистических трактатах, отражала, по сути, все ту же романтическую тоску по идеалу и реализовывалась в основном на эстетическом уровне – проект идеального города являл, прежде всего, *форму художественного вымысла* об общественном переустройстве, отражающую волю фаустовского сознания к бесконечному преобразению мира. Неизменная устремленность романтиков к идеалу, актуализация чувственного познания выводила на первый план метафизическую сферу бытия, заключающую момент обесплочивания мира, борьбу пространства против материи, определенную Шпенглером в качестве прасимвола фаустовской культуры.

Романтическое мироощущение с его индивидуалистическими тенденциями, страстью к познанию тайн бытия, стремлением к активному пересозданию действительности оказывается идентичным фаустовскому сознанию. Спустя почти три столетия Фауст как «восстановленный в своих правах миф» обретает новую жизнь и вновь становится символом не только эпохи, но и породившей его нации. «Фауст, – писал Ф. Шеллинг, – это

скровеннейшая, чистейшая сущность нашего века: материал и форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха, со всем тем, что она вынашивала или еще вынашивает <...> Фауст – первенствующее лицо в нашей национальной мифологии. Фауст нам принадлежит всецело, ибо он словно вырезан из самой сердцевины немецкого характера, из сердцевины его основной физиономии» [36, с. 140, 148]. Такая самоидентификация романтиков с Фаустом не только отражала настроения эпохи, но и была «подготовлена» процессом романтической трансформации научной картины мира. Расширение границ научного познания за счет включения в него мистического и религиозного опыта вело к оправданию Фауста, поскольку бесконечность познания, по сути, снимала конфликт между стремлением к свободе поиска и допустимыми установлениями – устранялось то, что в ренессансной легенде делало Фауста преступником: исчезали пределы, которые нужно было переступить Фаусту для достижения своей цели. Таким образом, романтическое сознание обозначило новый уровень осмысления «вечного образа»: оправдание Фауста базировалось на «отсутствии в его действиях состава преступления» – он не совершал ничего противобожеского, ибо стремление к вечному познанию мыслилось как стремление к познанию Божества.

И все же в романтическом фаустовском сознании вызревали кризисные тенденции, обострившиеся на исходе эпохи и ставшие предвестником ее заката. Кризисность романтического сознания и эпохи в целом неоднократно акцентировалась исследователями: «Вся эта эпоха, – пишет А. Михайлов, – творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, и вся она по сути своей переходная, так как ей буквально не на что опереться (в противоположность прочности риторической системы): все рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет» [34, с. 65]. В этом замечании А. Михайлова выделена, по существу, одна из ключевых характеристик фаустовского духа – стремление к бесконечному движению, изменению, обновлению, всегда содержащее некий момент неустойчивости, который мог бы послужить предпосылкой кризисных тенденций. Думается, однако, что не только это способствовало активизации закатных процессов романтического фаустианства. Источником трагизма романтического мироощущения, глубинного конфликта, постепенно обострявшегося в романтическом

сознании, был все более увеличивающийся разрыв между идеалом и реальностью. Романтический образ преображенного мира был все дальше от сотворенной Богом реальной действительности, в которой приходилось существовать. Возникла ситуация, когда реальное, по замечанию Ф. Шеллинга, было вытеснено идеальным [36, с. 221]. Несовместимость двух миров, порождавшая «расколотость, разорванность, истерзанность недоумевающей души», обозначенные Ю. Подольским как «недуг Фауста» [37], актуализировала богоборческие тенденции, наиболее ярко отраженные в литературе позднего романтизма. Традиционная для фаустовской темы трагедия знания, таким образом, трансформируется в трагедию «мятежного индивидуалиста» – воплощения протеста против окружающего мира, освещающего закат романтического этапа фаустовской культуры.

#### **2.1.4. Образ Фауста в немецкой романтической литературе**

Процессы развития фаустовской культуры наиболее ярко и глубоко были осмыслены в романтической литературе, и более всего – в немецкой, где Фауст был признан национальным символом эпохи. После почти двух веков литературного забвения образ Фауста вновь становится популярным на стыке Просвещения и Романтизма. По свидетельству В. Жирмунского, легенда о Фаусте прочно входит в классическую немецкую литературу в конце XVIII века. Г.-Э. Лессинг был первым, кто после длительного перерыва предпринял попытку литературной обработки легенды. Написанные им сцены из «Фауста» остались незавершенными, но и дошедшие до нас отрывки свидетельствуют о том, что Лессинг угадал в легенде современное идейное содержание – трагедию исканий свободной человеческой мысли, а в образе Фауста – положительного героя, одержимого одной страстью: неутолимой жадой знания, и потому достойного спасения [4, с. 345-347].

С подачи Лессинга фаустовским сюжетом увлеклись и писатели-романтики, в творчестве которых «жизненный цикл» образа Фауста запечатлел моменты зарождения фаустовской темы в литературе романтизма (Ф.-М. Клингер «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад»); ее расцвета и апогея популярности в трагедии Гете; закатные тенденции в поэме Н. Ле-

нау «Фауст»; наконец, «выход» вечного образа за пределы Европы его популярность в русской литературе («Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» А.С. Пушкина). Несмотря на кардинальное переосмысление, образ Фауста эпохи романтизма аккумулировал культурные традиции Возрождения и Просвещения. Так, в «фаустовских версиях» Клингера, Гете и Ленау отчетливо просматривается влияние Кристофера Марло; синтез традиций гуманизма, Просвещения и романтизма отличает образ Фауста у Гете; образ Фауста в поэме Ленау, являющийся классический романтический тип героя-бунтаря, во многом развивает черты марловского Фауста; наконец, пушкинский Фауст являет осмысление уже гетевской трактовки. В то же время в эпоху романтизма образ Фауста предстает уже не только как традиция, но «как нечто более сущностное, обладающее свободой саморазвития», что, по мнению А. Большаковой, составляет одну из ключевых характеристик *литературного архетипа*. Следуя далее за мыслью исследовательницы, выделяющей критерии непосредственно литературного архетипа, укажем, что на этапе романтизма образ Фауста явлен как «ценностная константа литературного процесса», как «некая ментальная / художественная доминанта», как «идеальный образец, допускающий те или иные вариации в контексте различных художественных ментальных миров», обуславливающий «связь литературного архетипа с эстетическим идеалом» [38, с. 40, 44].

В романе **Ф. Клингера** «*Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад*» («Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791 г.) причиной конфликта, назревающего в душе героя, является недостижимость идеала: «da aber wahre Größe und wahrer Ruhm gleich dem Glücke den am meisten zu fliehen scheinen, der sie dann schon erhaschen will» [39, с. 14] («слава и величие, подобно счастью, ускользает от тех, кто хочет овладеть ими» [40, с. 26]) – познание, представляющее бесконечный процесс, служит причиной вечной неудовлетворенности Фауста: «die das Leere, Unzulängliche des Erhaschten in dem Augenblick des Genusses aufspürte» (13) [«Даже в самый момент блаженства он замечал несостоятельность и тщету достигнутого» (26)]. Эта неудовлетворенность, обострявшая ощущение узости границ всего человеческого, провоцировала внутренний конфликт, отражающий в сознании героя борьбу между стремлением преодолеть эти границы, выйти за пределы действительности, и насущной необходимостью тяжелым



трудом добывать скудный хлеб: «Frei der, auf dessen Nacken das eiserne Joch der Notwendigkeit von der Wiege bis zu dem Grabe drückt?» (202) [*«Разве может быть свободен тот, чьи плечи от колыбели и до самой могилы давит железное ярмо необходимости?»* (198)]. Стремление к величию, славе и богатству, которые позволили бы Фаусту «войти в круг избранных», приводит к осознанию собственного бессилия – изобретение книгопечатания, приписываемого Клинггером Фаусту, оказывается не нужным людям, в результате чего в сознании героя возникает представление о зависимости собственного блага от постижения смысла отношений между человеком и Предвечным (Богом). Здесь внутренний конфликт, происходящий в душе героя, переходит в плоскость социальных отношений – Фаустом движет желание понять причину нравственного зла и, тем самым, восстановить социальное равновесие: «Er nagte an dem Gedanken, wie und woher es käme, daß der fähige Kopf und der edle Mann überall unterdrückt, vernachlässigt sei, im Elende schmachte, während der Schelm und der Dummkopf reich, glücklich und angesehen wären» (15) [*«Фауста грызла мысль: как это возможно и почему так происходит, что умные, способные и благородные люди везде стеснены, тогда как подлецы и дураки богаты, счастливы и окружены почетом?»* (27)]. Постигание же смысла отношений между человеком и Богом, по мысли Фауста, приведет к пониманию того, как распределяются «дары благополучия и счастья», откроет путь к достижению идеала – познания истины о предназначении человека, смысле его бытия. Обострение внутренних противоречий в душе героя обусловлено тем, что для достижения благих целей необходимо преступить нравственный закон – Фауст оказывается в ситуации выбора между добром и злом.

Притязания Фауста вызывают в душе автора иронию, направленную, скорее, не на конкретного персонажа, а на романтическое мировоззрение в целом – главный герой романа предстает «er ist einer der Philosophen, auf Schöngeist gepropft, die durch die Einbildungskraft fassen wollen, was dem kalten Verstand versagt ist» (36) [*«одним из тех эстетических философов, которые хотят постигнуть воображением то, что не дано холодному рассудку»* (46)], оттого Фауст «umarmte er nur zu oft eine Wolke für die Gemahlin des Donnerers» (14) [*«часто обнимал облако, вместо супруги громовержца»* (26)]. Ирония автора указывает на иллюзорность устремлений – в мире, где «нет ничего, кроме неодолимой

*тирании*», возможность счастья и свободы весьма призрачна. С другой стороны, авторская ирония выводит трагический конфликт за рамки отдельной личности – трагичным видится не то, что Фауст не достигает своей цели, а то, что наделенный страстным духом и недюжинными талантами человек ставит перед собой столь ничтожную цель – достичь славы и величия, чтобы войти в круг избранных. Мелочность притязаний вскрывает несоответствие героя выстроенному им идеалу – Фауст его не достоин: в конце романа возникает аллегорический образ храма, опорами которому служат вера, надежда и любовь, и который хранит тайну бытия. Но Фаусту не позволено туда войти.

Несколько одностороннее понимание Фаустом справедливости, которая распространяется только на избранных (*«умных, способных и благородных»*), вскрывает шаткость индивидуалистического мировоззрения романтиков – мысль о собственной исключительности, – утверждает автор, – *«welches der größte Geist mit dem flachsten Schafskopf gemein hat»* (13-14) [*«заблуждение, присущее как величайшим гениям, так и пошлейшим глупцам»* (26)].

Роман Ф. Клингера знаменует начало развития фаустовской темы в литературе романтизма. Проблемы, поставленные автором в произведении, осмысливаются в русле как средневековой, так и просветительской традиций – как и в трагедии Марло страх погубить душу сделкой с дьяволом приводит героя к раскаянию; вопрос о ценности для человечества науки и знания решается пессимистически, в духе Руссо, что отмечено исследователями [4, с. 255]. В то же время в осмыслении образа Фауста отчетливо просматриваются романтические тенденции – автору импонирует бунтарский характер героя – страстного искателя истины, стремящегося вырвать у Бога все его тайны, главная из которых предназначение человека на земле, смысл его жизни: *«Er wollte nun den Grund des moralischen Übels, das Verhältnis des Menschen mit dem Ewigen, erforschen. Er wollte die Finsternis erleuchten, die ihm die Bestimmung des Menschen zu umhüllen schien»* (15) [*«Он хотел понять причину нравственного зла, постигнуть отношения между человеком и Предвечным. Он хотел осветить тьму, скрывающую от него призвание человека»* (27)].

Уже произведение Клингера являет несколько иное, нежели у Марло, прочтение фаустовского сюжета и его ключевых образов, обусловленное романтическим мироощущением. Так,

в отличие от трактовки Марло, осуждению подлежит не увлечение магией, и даже не способность вступить в сделку с дьяволом, а то, что Фауст оказывается недостойным своего идеала, что и служит, согласно замыслу книги, причиной гибели героя. Усиливается акцент на неоднозначности образа дьявола, который предстает истинным знатоком человеческих душ и человеческой природы: в романе Ф. Клингера дьявол вскрывает подлинную правду о мире и человеке, которые равно несовершенны и грешны и не стоят благих порывов Фауста:

Harmonie, ist sie es, die den verworrenen Tanz des Lebens leitet? <...> Ich will dir zeigen, was daran ist moralischen Wert des Menschen <...> Ich will dir anschaulich machen, wovon deine Philosophen schwatzen, und die Wolken vor deinen Augen wegblasen, die Stolz, Eitelkeit und Selbstliebe zusammengetrieben und so schön gefärbt haben <...> Ich will dich auf die Bühne der Welt führen und dir die Menschen nackend zeigen (46, 50).

[Гармония... разве она руководит запутанной пляской жизни? <...> Я покажу тебе, чего стоит нравственное достоинство человека <...> Я покажу тебе все, о чем болтают твои философы, я рассею лучезарный туман, навеянный гордостью, самолюбием и тщеславием, который застилает вам взор и окрашивает мир в такие яркие краски <...> Я поведу тебя на арену мира, и ты увидишь людей нагими (59)].

В отличие от трагедии Марло, где прозрение Фауста связано с осознанием собственного преступления (отпадение от Бога), в романе Клингера момент прозрения уступает месту мотиву разочарования, обусловленного разрывом между идеальными устремлениями Фауста и реальной сущностью мира и человека, что вызывает осознание бессмысленности собственных притязаний и надежд и актуализирует в романе мотив абсурда. Так, абсурдность устремлений героя в романе Ф. Клингера становится очевидной уже в начале повествования: Фауст занимается книгопечатанием, чтобы нести людям свет учения. Однако изобретение Фауста оставляет людей равнодушными, более того, изобретением воспользуется дьявол, превратив книгу, мыслимую Фаустом как инструмент познания истины, в орудие ее искажения. Попытки доказать дьяволу нравственную ценность человека приводят Фауста к глубокому разочарованию – пошлость и гнусность реальности оказываются сильнее высоких порывов: в финале романа сцена низвержения Фауста в ад предваряется представлением, разыгранным перед героем Сатаной. В этом спектакле пляшут рука об руку мораль и порок, история

и ложь, шарлатанство и медицина, юриспруденция и донос, целомудрие и разврат и т. д. Сцена этой пляски, в которой становятся рядом, казалось бы, непримиримые противоположности, аллегорически отражает момент истины в сознании героя, той самой истины, которую он искал, но мыслил совершенно иначе.

\* \* \*

В трагедии Гете «*Фауст*» («Faust», 1774–1831 гг.) намеченный в романе Клингера момент разрыва идеала и реальности находит свое отражение в противопоставлении образов двух миров – серости и мещанства средневекового городка («*Не в прахе ли проходит жизнь моя?*» [41, с. 30] и «*выси и просветления неведомых миров*» (31), куда устремлена душа Фауста – именно из этого образа «неведомых миров» Шпенглер выведет «тоску по неизведанной дали» и «прорыв к беспредельному» как знаковые особенности фаустовской души. Контраст двух миров служит источником противоречий двух начал в душе Фауста, разрывающейся между «горным» и «дольным» мирами:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;  
Die eine hält, in derber Liebeslust,  
Sich an die Welt mit klammernden Organen;  
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dunst  
Zu den Gefilden hoher Ahnen.  
O gibt es Geister in der Luft,  
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,  
So steigt nieder aus dem goldnen Duft  
Und führt mich weg, zu neuem, buntem Leben! [42, с. 41].

*Но две души живут во мне,  
И обе не в ладах друг с другом.  
Одна, как страсть любви, пылка  
И жадно льнет к земле всецело,  
Другая все за облака  
Так и рванулась бы из тела.  
О, если бы не в царстве грез,  
А в самом деле вихрь небесный  
Меня куда-нибудь унес  
В мир новой жизни неизвестной!* (43)

Непримиримость противоположностей, выражающую конфликтную сущность фаустовской природы, акцентировал Герман Гессе: «В «*Фаусте*» Гете портретное изображение челове-

ской души – тот тип, который возник и пал вместе со столетней, тысячелетней картиной мира и чье Евангелие <...> должно было заключаться в том, чтобы двигаться между противоположностями: человек – Бог, добро – зло, грех и вина – спасение, тело – дух, преходящесть плоти – бессмертие души, власть тьмы – победа света, несовершенство – высшее совершенство» [43, с. 15]. Осмысление внутреннего конфликта, происходящего в душе Фауста, переходит в философско-психологическую плоскость, где с проблемы познания акцент смещается на проблему самопознания и предназначения человека в мире. Два полюса этой проблемы – созерцательное и деятельное начала, – отражающие устремления Фауста одновременно постичь «вселенной внутренней связь» и «к жизни приложить наследство», в начале трагедии разведены, что служит источником постоянной неудовлетворенности героя, из которой рождается цель, – отчаявшись, проникнуть в тайны природы, постичь смысл бытия путем «непосредственного, напряженного и страстного переживания жизни» [4, с. 358]:

Ich habe mich zu hoch gebläht,  
 In deinen Rang gehö' ich nur.  
 Der große Geist hat mich verschmäht,  
 Vor mir verschließt sich die Natur.  
 Des Denkens Faden ist zerrissen,  
 Mir ekelt lange vor allem Wissen.  
 Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit  
 Uns glühende Leidenschaften stillen!  
 In undurchdrungnen Zaubershüllen  
 Sei jedes Wunder gleich bereit!  
 Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,  
 Ins Rollen der Begebenheit!  
 Da mag denn Schmerz und Genuß,  
 Gelingen und Verdruß  
 Mit einander wechseln, wie es kann;  
 Nur rastlos betätigt sich der Mann (58).

*Чем только я кичиться мог?  
 Великий дух миропорядка  
 Пришел и мною пренебрег.  
 Природа для меня загадка.  
 Я на познание ставлю крест.  
 Чуть вспомню книги – злоба ест.  
 Отныне с головой нырну  
 В страстей клокоцущих горнило,*

*Со всей безудержностью пыла  
 В пучину их, на глубину!  
 В горячку времени стремглав!  
 В разгар случайностей с разбегу!  
 В живую боль, в живую негу,  
 В вихрь огорчений и забав!  
 Пусть чередуются весь век  
 Счастливый рок и рок несчастный.  
 В неутомимости всечасной  
 Себя находит человек (63).*

Идеалом, таким образом, становится не научное познание, а деятельное переживание жизни как бесконечное стремление к постижению мира и собственного «я», обозначенное Шпенглером как «деятельное, борющееся, преодолевающее бытие», во имя которого Фауст и готов отдать душу дьяволу:

*Und Schlag auf Schlag!  
 Werd' ich zum Augenblicke sagen:  
 Verweile doch! du bist so schön!  
 Dann magst du mich in Fesseln schlagen...  
 Wie ich beharre, bin ich Knecht,  
 Ob dein, was frag' ich, oder wessen (57).*

*Едва я миг отдельный возвеличу,  
 Вскричав: «Мгновение, повремени!» –  
 Все кончено, и я твоя добыча...  
 Ведь если в росте я остановлюсь,  
 Чьей жертвою я стану, все равно мне (61-62).*

Отметим, что в трактовке фаустовского сюжета Гете уже ощутил выход за рамки романтического мировосприятия. С одной стороны, еще в духе романтизма утверждается мысль о недостижимости идеала, более того, становится очевидным, что овладение идеалом заканчивается трагически для вечно неудовлетворенного фаустовского духа. В этом смысле ценность романтического идеала прекрасного, по сути, ставится под вопрос: образ Елены Прекрасной, традиционно трактуемый учеными как воплощение абсолютного идеала красоты, у Гете не столь однозначен – в трагедии не столько воспева ее красота, сколько подробно описано количество жизней, принесенных в жертву ради обладания ею. На связанную с образом Елены античную сюжетную линию накладывается линия, повествующая о трагической истории Гретхен – путь Фауста к достижению своей цели

был отмечен чередой убийств и предательств. Обладание идеалом оказалось возможным только через попрание нравственных и человеческих законов, что неизбежно влекло за собой мучительное раскаяние.

Таким образом, умозрительному идеалу романтиков Гете противопоставляет в качестве идеала «деятельное познание», как «неустанная до конца жизни деятельность, которая становится все выше и чище» [44, с. 507], как вечное движение к единению созерцательного и деятельного начал. В этом единении дух Фауста находит успокоение, но сам герой гибнет «в начале славных дел» – на пороге осуществления мечты о преобразении мира. «Оптимистическая оценка фаустовского труда, – отмечает М. Эпштейн, – объясняется тем, что этот труд еще только начат, дан лишь в мечтательном предвосхищении своем, в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, «влюблялся лишь в свое воображение». «Высший миг», пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь *предчувствием* той «дивной минуты», когда осуществится его мечта» [45, с. 82]. Идеал еще не достигнут, Фауст свободен от раскаяния и нравственного осуждения и уходит в ад с ощущением душевного покоя и счастливо прожитой жизни, что было невозможно для героя одноименной трагедии Кристофера Марло. Отсюда – безоговорочное оправдание Фауста у Гете.

Оптимизм трагедии вызван и тем, что в трактовке Гете традиционно неразрешимый конфликт получает свое разрешение – внутренние противоречия устраняются, находя примирение в душе Фауста и, таким образом, устраняется разрыв между идеалом и реальной действительностью – в конце трагедии Фауст постигает ценность реального окружающего мира:

Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,  
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;  
Tor, wer dorthin die Augen blinzeln'd richtet,  
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!  
Er stehe fest und sehe hier sich um;  
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.  
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!  
Was er erkennt, läßt sich ergreifen (344-345).

*Я этот свет достаточно постиг.  
Глупец, кто сочинит потусторонний,  
Уверует, что там его двойник,*

*И пустится за призраком в погоню.  
Стоя на своих ногах, будь даровит,  
Брось вечность утверждать за облаками!  
Нам здешний мир так много говорит!  
Что надо знать, то можно взять руками (418).*

Отметим, что постижение мира Фаустом – заслуга Мефистофеля, образ которого в трагедии Гете существенно трансформирован. Помимо ставшей уже традиционной амбивалентности – «Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (47) [*Часть силы той, что без числа / Творит добро, всему желая зла*] (51)], образ Мефистофеля включает в себя черты дионисийского характера. В этой связи иной, нежели у Клингера, представляется его функция – не *указывать*, поучая, а *показывать*, открывая возможности. В трагедии Гете Мефистофель погружает Фауста в вихрь страстей человеческих, пробуждая в нем чувственно-телесный опыт познания мира, который оказывается сродни древнегреческому синкретизму. В этом смысле весьма точным представляется замечание П. Слотердайка о том, что у Гете Мефистофель являет «послехристианскую фигуру с дохристианскими чертами. Современная сторона в нем совмещается с обретшей новую актуальность античностью: диалектический эволюционизм (позитивность разрушения, доброе зло) – с философским воззрением на природу, которое ближе к учениям Фалеса Милетского или Гераклита, чем к учениям Канта и Ньютона» [46, с. 287].

Способность Фауста ощутить себя частью реального мира подчеркивает несостоятельность идеи двоемирия, в которой уже угадываются признаки исчерпанности романтической картины мира. Но оправдание Фауста и оптимистический финал трагедии – это еще апогей индивидуализма. Мы позволим себе не согласиться с известной мыслью В. Жирмунского о том, что во второй части «Фауста» «Гете перерастает рамки индивидуалистической идеологии <...> На последней ступени проблема Фауста из индивидуальной становится социальной. Поставленная в начале трагедии в области философского познания уединенной личности, она получает разрешение в заключительной сцене в картине будущего – свободной трудовой деятельности человеческого коллектива» [4, с. 362]. Во-первых, в трагедии не создан образ трудового человеческого коллектива – замыслы Фауста воплощаются Мефистофелем и его свитой, на что есть прямое указание в тексте:



Tags umsonst die Knechte lärmten,  
Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag;  
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,  
Stand ein Damm den andern Tag (335).

*Лишь для виду днем копрами  
Били тьмы мастеровых:  
Пламя странное ночами  
Воздвигало мол за них (407).*

Во-вторых, и в момент переживания «высшего мига» своего бытия Фаустом движет желание величия и славы. Мысль о «*народе свободном на земле свободной*» волнует Фауста только в связи с тем, что в этом он видит исключительно свою личную заслугу, которая сможет обеспечить бессмертие его имени:

Daß sich das größte Werk vollende,  
Genügt ein Geist für tausend Hände...  
Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
Nicht in Äonen untergehn (345, 348)

*Труд тысяч рук достигнет высшей цели,  
Которую наметил ум один!..  
Воплощены следы моих борений,  
И не сотрутся никогда они (420, 423).*

Однако согласимся с тем, что тенденция к определенному обобщению все же присутствует, на что указывают исследователи: образ Фауста раскрывается и как ярко выраженная индивидуальность, и как символ человечества в целом. В этом смысле Гете выводит Фауста не за рамки индивидуализма, а за рамки немецкой (национальной) культуры, сообщая образу универсальное значение.

Отметим, в трагедии Гете мечта Фауста о «*народе свободном на земле свободной*» впервые в литературной разработке фаустовской темы акцентирует идею преобразования мира и волю к власти, свойственную, согласно Шпенглеру, фаустовской душе. В ее осмыслении важными представляются два момента. Во-первых, преобразование мира предстает уже не как романтическая мечта, а как конкретная цель – преобразование пространства, – достижение которой требует определенных средств. Статус мечты, как правило, этого не предполагает, поскольку мечта редко приобретает конкретные очертания, чаще содержа момент некоей бесплотности, неосуществимости, которая сродни не-

достижимости идеала. Отсюда – разный уровень осмысления: мечта о преобращении мира, создании счастливого общества традиционно воспринимается в положительном свете – как нечто прекрасное, бесспорное благо, ценность которого очевидна. Статус цели, требующей для своего осуществления конкретных действий, осмысливается уже не только с точки зрения ценности, но и цены, которую нужно заплатить за ее реализацию. Мечта и цель, таким образом, становятся несоизмеримы:

Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen  
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;  
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,  
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!..  
die glühend uns umwinden (148-149),

*Так обстоит с желаньями. Недели  
Мы день за днем горим от нетерпенья  
И вдруг стоим, опешивши, у цели,  
Несоразмерной с нашими мечтами,  
Мы светоч жизни засветить хотели,  
Внезапно море пламени пред нами!..  
Нас может уничтожить это пламя (185-186).*

В этой связи преобразовательный мотив в «Фаусте» Гете осмысливается как единство / взаимодействие созидательного и разрушительного начал.

Во-вторых, идея преобращения мира у Гете получает свою реализацию в образе города, который строит Фауст. Образ города как преобращенного пространства становится первым шагом на пути к пересозданию мира. Таким образом, в традиционной структуре фаустовского сюжета актуализируется мотив, связывающий фаустовское сознание с городом, едва намеченный в трагедии Марло и осмысленный Шпенглером как определяющий специфику фаустовской культуры.

Тема города в трагедии Гете реализуется на уровне со- / противопоставления образов двух городов – традиционного средневекового, где жил Фауст, как воплощения естественной гармонии, и города, к строительству которого он приступает в финале трагедии, как воплощения гармонии искусственной.

В первой части трагедии явлен образ средневекового праздничного города, в атмосферу которого всецело погружен Фауст. Здесь он – плоть от плоти и горожан, и города с его пасхаль-

ным звоном колоколов, праздничными гуляниями, разноцветной толпой, уличными звуками и запахами, народной песней, хлестким площадным словцом – одним словом, всем, что образует естественную гармонию малого города как благорасположенного человеку пространства:

Kehre dich um, von diesen Höhen  
 Nach der Stadt zurückzusehen...  
 Selbst von des Berges fernen Pfaden  
 Blinken uns farbige Kleider an.  
 Ich höre schon des Dorfs Getümmel,  
 Hier ist des Volkes wahrer Himmel,  
 Zufrieden jauchzet groß und klein;  
 Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein (35).

*Взгляни отсюда вниз с утеса  
 На городишко у откоса.  
 По горке ходят горожане,  
 Они одеты щегольски,  
 А в отдаленье на поляне  
 В деревне пляшут мужики.  
 Как человек, я с ними весь:  
 Я в праве быть им только здесь (38).*

Пасхальный звон колоколов праздничного города отводит от Фауста мысль о самоубийстве и вовлекает в праздничный круговорот, спасая, тем самым, герою жизнь.

Образу средневекового города – воплощению естественной гармонии можно условно противопоставить образ города, возводимого по воле Фауста во второй части трагедии. Здесь утверждение, что Фауст строит именно город, требует уточнения. В тексте трагедии напрямую о городе не говорится: сообщается о замысле Фауста отвоевать у моря и болот кусок суши и построить на нем счастливое общество. Однако, по свидетельствам исследователей, во второй части трагедии Фауст возводит именно город, более того, образ этого города соотнесен с образом Петербурга, а образ Фауста – с образом Петра, в чем характере для Гете виделось нечто загадочное и демоническое. Б. Гейман отмечал, что «конкретное содержание подвига Фауста было найдено Гете в ходе тех многообразных, сложных и длительных размышлений, которые были разбужены в его сознании известиями о петербургском наводнении 1824 г. Огромное впечатление от этого события не только подсказало Гете тему развяз-

ки, но и содействовало возобновления интереса к «Фаусту», которого он ставил много лет тому назад. Не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2 часть «Фауста», возможно, осталась бы ненаписанной. В этом именно смысле можно ставить тему Петербурга в «Фаусте» Гете» [47, с. 67-68]. Мысль Б. Геймана развивает М. Эпштейн, говоря о том, что событие наводнения в Петербурге претворилось в художественном сознании Гете в «образ торжественного построения города на берегу» [45, с. 69].

Соотнесение образа фаустовского города с образом Петербурга задает в трагедии Гете восприятие города как искусственной, «умышленной» гармонии, во имя которой разрушается гармония природная – «все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, стираются, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придает высшее, благодетельное значение» [45, с. 73]. Цивилизаторская деятельность Фауста, направленная на оправданное свыше созидание, несет в себе разрушительное начало – строительство города оборачивается смертью людей. Гибель Филемона и Бавкиды, чья хижина мешает осуществлению грандиозного замысла Фауста, символична. В ней отражен мотив противостояния общечеловеческому частному, индивидуальному. Н. Телетова справедливо отмечает, что в образе фаустовского города Гете «фиксирует трагизм противоборства Единого и Единичного. Единичное должно уступить и погибнуть вследствие грандиозного урбанистического прогресса» [48, с. 54]. Так, в осмыслении городской темы в трагедии Гете впервые фиксируется конфликт фаустовского и человеческого начал: в своем порыве к цивилизаторскому гуманизму Фауст утрачивает человеческое лицо. Но по-другому быть и не может: его благие намерения воплощаются в жизнь дьявольской силой. Научная мысль XX века в исследовании «Фауста» в основном акцентирует неоправданность дерзаний героя. «Мысль Фауста далека от блага» – писал Н. Федоров; «разрыв между прогрессом и гуманностью» видит в финале «Фауста» Лола Дебюзер [49, с. 321]; об античеловечности воплощения фаустовской идеи у Гете пишет А. Ботникова [50, с. 176] и т. д. Однако подчеркнем, в этих высказываниях – облик культурного сознания XX века, гораздо более категоричного в оценке фаустовских деяний, нежели век XIX. Конфликт фаустовского и человеческого, акцентирован-

ный урбанистической литературой XX века, у Гете только намечается. И гибель Филемона и Бавкиды рассматривается, скорее, как уход старого мира, являющий естественный порядок вещей в ходе развития прогресса. В деятельности Фауста высшей ценностью видится его *стремление* к бесконечному познанию и деятельности на благо людей, за что герой и удостоивается благосклонности небес. Думается, Гете не хочет обострять конфликт, отсюда – гибель Фауста в начале своей преобразовательной деятельности. «Небесное спасение, – отмечает М. Эпштейн, – даровано Фаусту лишь за его «стремленья», как бы высвобожденные из-под отягчающего бремени возможного результата» [45, с. 82]. Осмысление результата – прерогатива уже XX века. Однако и Гете не так однозначен – его осмысление образа Фауста постоянно движется от трагедии к иронии, развивая намеченный в романе Клингера мотив абсурда.

В трагедии Гете мотив абсурдности фаустовских притязаний реализуется в скрытой в подтексте авторской иронии: начало созидательной деятельности Фауста, по утверждению самого Гете, приходится на тот момент, когда герою уже исполнилось сто лет. Он – глубокий старец, и его преобразовательная деятельность – это начало на пороге смерти. Стук лопат Лемуров, роющих ему могилу, ослепший Фауст принимает за звуки стройки. Этим стуком лопат и заканчиваются титанические усилия героя. Возникает вопрос: а чем, на самом деле, была жизнь Фауста до этих ста лет? Да, безусловно, давно установлено исследователями, что путешествие героя вместе с Мефистофелем во времени и в пространстве имеет глубокий философский и аллегорический смысл. Но у него, думается, есть и другая сторона.

Ответ автора на этот вопрос можно «прочитать» в некоторых заголовках к тем актам трагедии, где речь идет о странствиях Фауста в обществе Мефистофеля. Если оставить одни заголовки, убрав событийный ряд, увидим следующее: «*Погреб Ауэрбаха (кабачок) в Лейпциге*», «*Кухня ведьмы*», «*Вальпургиева ночь*», «*Золотая свадьба Оберона и Титании*», «*Маскарад*», «*Сад для гуляния*», «*Классическая Вальпургиева ночь*» и т. п. Представляется, что в вихре человеческих страстей, поглотившем Фауста, присутствует некий карнавальный момент, в котором звучит *мотив проигранной жизни* – не в смысле проигранной Мефистофелю, а прожитой «играючи». Однако мотив игры в трагедии Гете, на наш взгляд, требует отдельного, более глубокого исследования, что в данном случае не является нашей задачей.

\* \* \*

Оптимизм трагедии Гете сменяется глубоким пессимизмом в поэме «*Фауст*» *Николауса Ленау* («*Faust*», 1838 г.), где проблема вечного познания и вечного дерзания человеческой индивидуальности утрачивает свой высокий смысл перед конечностью существования. Стремление Фауста проникнуть в божественную тайну жизни и смерти служит источником происходящих в душе героя противоречий:

Ich kann mich nicht vom heißen Wunsche trennen,  
Den schöpferischen Urgeist zu erkennen,  
Mein innerst Wesen ist darauf gestellt,  
In meiner ewigen Wurzel mich zu fassen;  
Doch ists versagt, und Sehnsucht wird zum Hassen,  
Daß mich die Endlichkeit gefangen hält.  
Furchtbarer Zwiespalt ists und tödlich bitter,  
Wenn innen tobt von Fragen ein Gewitter,  
Und außen antwortlose Totenstille  
Und ein verweigernd ewig starrer Wille [51, с. 524].

*Неудержимо, страстно жажду я  
Познать тот дух, которым создана  
Вселенная. Моей души призванье –  
В себе самом всю вечность отыскать,  
Но пред конечностью существования  
Тоска готова ненавистью стать.  
О, горько и смертельно раздвоенье,  
Когда внутри вопросов бурный рой,  
Снаружи же — одно оцепененье,  
Секрет упрямой воли вековой [52].*

Традиционный для средневековой легенды и трагедии К. Марло конфликт между стремлением к свободе познания и религиозными догмами в поэме Ленау трансформируется в конфликт между знанием и верой, порождающий цепь противоречий, характеризующих состояние героя в отношениях между Богом и природой, желанием подняться над законами мироздания и осознанием собственной несостоятельности, стремлением к абсолютной свободе и тотальной предопределенностью зловещей судьбы.

Стремление Фауста разгадать тайну жизни у Ленау связано с пересмотром традиционного для романтизма мотива постижения Бога, мыслимого как прорыв в трансцендентное. Традиционный образ Бога в поэме Ленау разрушается: автор создает

образ божества, бесконечно далекого от мира, равнодушного к человеческим страданиям, – некоей наглухо закрытой, непознаваемой субстанции, «вещи в себе». Бог никак не проявляет себя в созданном им мире и, в отличие от предыдущих трактовок фаустовского сюжета, не является действующим лицом в повествовании. Закрытость и непознаваемость Бога, по замыслу автора, исключает для Фауста возможность абсолютного познания путем прорыва в трансцендентное. Тем самым в поэме акцентируется мысль о том, что цель Фауста – постичь истину и тайну жизни – заведомо недостижима, абсолютное знание – недоступно.

В этой связи в трактовке Н. Ленау образ Мефистофеля выполняет функцию некоего «нравственного катализатора», который, разоблачая равнодушие Создателя к миру и людям, активизирует в душе Фауста богоборческие интенции:

Dein Schöpfer ist dein Feind, gesteh dir's keck,  
Weil grausam er in diese Nacht dich schuf,  
Und weil er deinen bangen Hülfesruf  
Verhöhnt in seinem heimlichen Versteck.  
Du mußt, soll sich dein Feind dir offenbaren,  
Einbrechen plötzlich als ein kühner Frager  
In sein geheimnisvoll verschanztes Lager,  
Mußt angriffsweise gegen ihn verfahren.  
Willst du in deines Feinds Entwürfe dringen,  
So mußt du ihn durch tapfern Angriff zwingen,  
Daß er die stumme, starre Stellung bricht  
Und, aufgereizt, sich endlich rührt und spricht (521).

*Творец твой – враг тебе. Без дальних слов  
Сознай, что он – источник всех мучений.  
Сознай, что он на робкий зов молчит  
И насмехается, от взоров скрыт.  
Коль хочешь ты, чтоб враг тебе открылся,  
Вопросы ставь смелей, ворвись к нему,  
Ворвись в его таинственную тьму,  
Скажи, что ты открыто возмутился.  
Желаешь ли постичь ты вражьи планы?  
Ну, нападай же, и его принудь  
Молчание прервать, из-под охраны  
Своей уйти и молвить что-нибудь [52].*

В отличие от предыдущих трактовок фаустовской темы, предполагающих противостояние божественного и дьявольского начал, в поэме Ленау Мефистофель – единственный предста-

витель потустороннего мира. Мотивы божественного равнодушия и невмешательства в судьбы мира, богооставленности человека провоцируют двойственность восприятия образа Мефистофеля. Как справедливо отмечает И. Румянцева, «в поэме Ленау деятельным оказывается только зло, поскольку Бог себя никак не проявляет <...> Именно его невмешательство в жизнь сотворенного им мира рассматривается как зло. В таких условиях дьявол – единственная деятельная сила. Он преобразует свою традиционную функцию отрицания и разрушения в функцию созидания – так, как он его понимает, <...> он созидает собственный мир» [53, с. 16].

В процессе осмысления Николаусом Ленау проблемы познания терпит крах и концепция индивидуализма. Желание Фауста постичь тайну жизни обусловлено, скорее, не свойственной ученому жадной жаждой знания как такового, а гордыней – невозможностью для героя признать себя творением Божиим и стремлением к всеобъемлющему самоутверждению и самовозвеличанию собственного «Я» как отдельного мира, которому в мироздании должно быть определено особое место:

Ich will mich immer als mich selber fühlen;  
Nicht soll aus meinem festen Mauerring  
Die heilige Meereswoge fort mich spülen  
Wie Tau, der leicht am Ufergrase hing...  
Behaupten will ich fest mein starres Ich,  
Mir selbst genug und unerschütterlich,  
Niemandem hörig mehr und untertan,  
Verfolg ich in mich einwärts meine Bahn (525,598)

*Хочу я быть всегда самим собою,  
Я лучше примирюсь с моей тюрьмою,  
Чем в море Божьем сгину как росинка,  
Дрожавшая у берега на былинке...  
Хочу лишь утверждать лишь Я одно.  
Всегда доветь себе должно оно.  
Я никому не подчинен отныне,  
Свой путь найду я в мировой пустыне [52].*

Таким образом, как справедливо отмечает И. Румянцева, конфликт ученого как следствие его стремления постичь законы мироздания Ленау превращает в конфликт отпавшей от Бога личности, не вписавшейся в картину мира [53, с. 12].



Обостренный до предела индивидуализм, являющий ключевую характеристику образа Фауста, активизирует в душе героя богоборческое начало: осознавши тщетность своих притязаний как ученого («*И жребий обезьяний и пустой, / Ученого я жребий проклинаю!*»), Фауст отрекается от Бога и обращает свои вопросы к природе. Но и природа не дает надежды познанию, пробуждая в душе героя состояние, «*когда тоска готова ненавистью стать*». В отчаянии Фауст объявляет Богу войну, заведомо обрекая себя на смерть:

Wenn Er der Angeschaute ist  
 Und Aug und Licht zu gleicher Frist,  
 So sieht doch nur Er selber sich  
 In meinem Haus, nicht aber ich.  
 Verworrene Demut ist das Beten;  
 Ich will Ihm gegenübertreten,...  
 Bin ich unsterblich oder bin ichs nicht?  
 Bin ichs, so will ich einst aus meinem Ringe  
 Erobernd in die Welt die Arme breiten  
 Und für mein Reich mit allen Mächten streiten,  
 Bis ich die Götterkron aufs Haupt mir schwinge! (524, 598).

*Коль бог — объект для созерцанья,  
 И вместе свет, и вместе глаз,  
 То существует в мирозданьи  
 Лишь для себя, а не для нас.  
 Смиренье глутое — молитва,  
 А я хочу вступить с ним в битву...  
 Бессмертен я, иль смертен гений мой,  
 Коль смерти нет мне, то над всей вселенной  
 Простру я руки, буду воевать  
 За мир с богами, с мощью несравненной  
 Корону мира буду добывать [52].*

В трактовке Ленау, таким образом, индивидуализм являет разрушительное начало, приведшее Фауста к отрицанию Бога, природы и собственной человеческой сущности, — «вечное познание трансформируется в вечное отрицание» [53, с. 12]:

Das leuchtet ein! es gilt, daß ich die Seele  
 Aus Christus und Natur heraus mir schäle.  
 Ob ich mit ihm, mit ihr zusammenhänge,  
 Umkreist mich unentrinnbar eine Schlange.  
 Ist Christus Gott, und folg ich seinem Schritt,  
 So bin ich, sei es auch auf Himmelspfaden,

Der Schuh nur, den sein Fuß erfüllt und tritt,  
 Ein niederes Gefäß nur seiner Gnaden.  
 Ists die Natur – bin ich ein Durchgang nur,  
 Den sie genommen fürs Gesamtgeschlecht,  
 Bin ohne Eigenzweck, Bestand und Recht,  
 Und bald bin ich verschwunden ohne Spur (597).

*Вот это так. Я должен от природы  
 И от Христа уйти путем свободы.  
 С Христом, с природой ли всегда меня  
 Кольцом железным обовьет змея.  
 Задумаю ль идти путями бога,  
 Хоть пусть и в рай ведет его дорога,  
 Я буду только глупым башмаком.  
 Нагой, Христом наполнен и влеком, –  
 Сосуд лишь благодати, а природа  
 Меня употребит лишь для прохода,  
 Момент ничтожный в жизни видовой,  
 Без цели собственной, без смысла, права.  
 Мгновения пройдут. И образ мой  
 Исчезнет без следа, как глупая забава [52].*

Тотальный нигилизм как метафора фаустовского сознания служит причиной неизбежной физической и духовной гибели героя, который не может быть ни оправдан, ни спасен, – в трактовке Ленау Фауст обречен изначально. Единственную возможность обретения абсолютной свободы и спасения Фауст видит в самоубийстве, но и эту иллюзию развенчивает Мефистофель в своем заключительном монологе:

Du töricht Kind, das sich gerettet glaubt,  
 Weils nun mit einmal sein gängstet Haupt  
 Dem Alten meint zu stecken in den Schoß  
 Und ihm den Knäul zu schieben in die Brust,  
 Den's frech geschürzt, zu lösen nicht gewußt.  
 Er wird nicht Mein und Dein mit dir vermischen,  
 Das tote Glück dir wieder aufzufrischen.  
 Du warst von der Versöhnung nie so weit,  
 Als da du wolltest mit der fieberheißen  
 Verzweiflungsglut vertilgen allen Streit,  
 Dich, Welt, und Gott in eins zusammenschweißen.  
 Da bist du in die Arme mir gesprungen,  
 Nun hab ich dich und halte dich umschlungen! (633-34).

*Ты, глупое дитя, спастись хотел,  
 Головку спрятав на груди у Бога,*

*И узел, что распутать не сумел,  
За пазуху ему засунуть? Нет,  
Не будет он поддерживать твой бред  
И счастья не вернет тебе. Ни разу  
Ты дальше от спасенья не бывал,  
Как в миг, когда затеял сразу  
Покончить все и в кучу все смешал.  
Тогда в объятия прыгнул ты ко мне  
И стал добычей верной Сатане [52].*

Здесь примечательно то, что впервые с момента возникновения легенды о Фаусте произведение заканчивается словами Мефистофеля (а не автора, как обычно), который подводит итог духовным скитаниям Фауста. Такой финал символически подчеркивает безысходность и трагизм ситуации – в решении проблемы познания и смысла человеческого бытия последнее слово остается за силами зла. Устремления Фауста упираются в волю Мефистофеля, которой герой оказывается всецело подчинен, что позволяет исследователям усматривать в образе Фауста реализацию метафорического комплекса «человека-марионетки», который существует в мире тотальной предопределенности, отрицающей возможность свободного деяния. «Свободная человеческая воля превращается в бесконечное и бесцельное стремление, а результатом ее деятельности становятся страдания и смерть» [53, с. 19].

Таким образом, Ленау разрушает гуманистическую концепцию и пантеистическую философию Гете. Его «Фауст» – апофеоз неверия ни в возможность духовного развития человечества, ни в силу человеческой индивидуальности, ни в возможность самопознания:

*Indem ich schwindelnd, strauchelnd fort mich quäle  
Zwischen dem dunkeln Abgrund meiner Seele  
Und dieser Welt verschloßner Felsenwand (520)*

*В мученьях я бреду своей дорогой  
Между стеной – вселенной мрачно строгой,  
И черной бездной – собственной душой [52].*

Этот всеобъемлющий пессимизм художественной философии автора, свидетельствующий об исчерпанности и романтического мироощущения, и романтической эстетики (крах индивидуалистической концепции личности, духовная деградация

образа героя-бунтаря, бессилие интеллектуальной интуиции и возможности абсолютного знания и др.), знаменует закат романтического этапа фаустовской культуры.

### **2.1.5. Особенности восприятия фаустовской темы в русской культуре и литературе. Пушкинский Фауст**

Эпоха романтизма явила пик развития фаустовского сознания и фаустовской эстетики. Образ Фауста как символа человеческого дерзания – титанической личности, а не богоотступника, – столь созвучный романтическому восприятию и романтическим амбициям, был вознесен литературным художественным сознанием в ипостась «вечного образа», литературного и культурного архетипа. Романтическая литература выявила в образе Фауста те потенции, которые актуализировали универсальный аспект бытия образа, его общечеловеческий смысл, что способствовало его выходу за пределы не только немецкого национального, но европейского культурного континуума. С 1820-х гг. образ Фауста начинает «обживать» в русской литературе, адаптируясь к формату русской культуры и ментальности.

Подчеркнем, что восприятие образа Фауста русским сознанием во многом отличалось от восприятия европейского. Во-первых, как справедливо отмечает С. Семочко, межкультурная адаптация инокультурных образов происходит в опоре на ресурсы родного языка и в опоре на духовные ценности родной культуры, т. е. на культурные константы. Опираясь на определение Ю. Степанова, исследовательница указывает, что для русской культуры таковыми являются «Грех», «Душа», «Человек», вследствие чего «в русском сознании отсутствует понимание того, что Фауст – личность особого типа, которая руководствуется в жизни особыми целями и мотивами (что является ядерной и константной частью образа Фауста). Поэтому, в отличие от немецкой культуры, для представителей русской культуры более важны сведения о морально-этических качествах конкретного литературного персонажа в той или иной интерпретации «Фауста» как прецедентного текста» [54, с. 79, 81].

Во-вторых, в отличие от европейского сознания, знакомого с первоисточником – народной легендой о Фаусте, и, начиная с XVI века и до выхода в свет трагедии Гете, воспринимавшего устремления Фауста как «порождение сил ада и гордыни че-

ловеческой», т. е. исключительно в негативном смысле, на что указывает Вилли Джаспер [55, с. 83], образ «русского Фауста» формировался, преимущественно, под влиянием его трактовки Гете – как вызывающего сочувствие положительного героя. Это придавало русской интерпретации образа некую «сглаженность», склонность не к душевным терзаниям и непримиримым внутренним противоречиям, а к философской рефлексии, присущей типологии русского литературного характера. Между тем, как указывает В. Джаспер, и в немецкой, и – шире – в европейской культуре даже после выхода в свет «Фауста» Гете, значительно изменившего оценку образа героя в положительную сторону, до сих пор восприятие имени Faust и производного от него прилагательного faustisch, выражающего значение качества, далеко не однозначно, а в первой половине XX в. тяготело, скорее, к средневековой оценке [55, с. 87]. Трактовка Гете оказала влияние и на адаптацию в русском переводе европейских литературных произведений, затрагивающих фаустовскую тему и наследующих в ее осмыслении традицию догетевского восприятия, что зачастую вызывает «разночтения» в восприятии текста оригинала и перевода. Об этом свидетельствуют лингвокультурологические исследования, в которых отмечается свойственная русскому переводу замена слов с однозначно негативной семантикой в характеристике образа героя на слова нейтрально или положительно коннотированные, трансформация глагольных предложений в субстантивные, обуславливающая смещение акцента с процесса / действия на его носителя, что существенно изменяет оценочный вектор рецепции текста и т. п. [54].

Наконец, в-третьих, адаптация образа Фауста в русской культуре началась тогда, когда в русском литературном процессе уже ощутимы были тенденции перехода к реализму, что, безусловно, вносило реалистическую корректировку в осмысление романтического образа. «Официально» русский читатель познакомился с творением Гете в 1844 г., когда вышло в свет первое издание «Фауста» в русском переводе М. Вронченко и была опубликована на него рецензия И.С. Тургенева, акцентировавшего слабость романтической трактовки образа Фауста и назвавшего трагедию «чисто эгоистическим произведением», в котором происходит вырождение романтика в эгоиста и бесплодного скептика. Тургенев отметил «упорную односторонность отвлеченной натуры Фауста», схематичность изобра-

жения в трагедии образа народа, разрушительность индивидуалистического мировосприятия, присущего Фаусту, «бледность и пошлость» примирительной концовки произведения, а главное – писатель обозначил специфику *русского* осмысления европейского художественного образа, для изложения которой мы позволим себе привести развернутую цитату: «Нам бы весьма хотелось, чтоб русская публика прочла – и прочла со вниманием «Фауста»! Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу. Правда, мы, русские, не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения, наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель <...> Нашему здравому смыслу многое в «Фаусте» покажется странным и вычурным (например, золотая свадьба Оберона и Титании <...>); но вообще весь «Фауст» должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений <...> И, может быть, мы, читая «Фауста», поймем, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти <...> Мы не будем бессмысленно преклоняться пред «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гёте, потому что мы европейцы <...> Нас не испугает отсутствие «примирения», о котором мы говорили выше; мы – как народ юный и сильный, который верит и имеет право верить в свое будущее, – не очень-то хлопочем об округлении и завершении нашей жизни и нашего искусства...» [56, с. 238-239]. Следует отметить, что данная характеристика не только являет новый тип художественного осмысления фаустовской проблемы, но и «закрепляет» критической мыслью тот подход к восприятию образа Фауста, который был намечен в оригинальной (т. е. непереводаемой) русской литературе задолго до выхода в свет первого издания «Фауста» на русском языке.

Фаустовская тема в русской литературе впервые зазвучала в творчестве А.С. Пушкина\*. В 1825 г. он пишет «Сцену из Фа-

---

\* Однако знакомство русской культуры с фаустовским сюжетом состоялось гораздо раньше. По свидетельству В. Жирмунского, пьеса «Фауст» в постановке голландской кукольной труппы Заргера была представлена в Москве и в Петербурге в 1761 г. на немецком языке и потому оставалась недоступной массовому зрителю (см.: Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // В кн.: Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В.М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с.)

уста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» (опубл. в 1828 г.). В современном пушкиноведении превалирует возникшая еще в 1970-е гг. точка зрения, согласно которой эти произведения совершенно оригинальны и возникли под пером поэта самостоятельно, независимо от влияния Гете [57, с. 82]. На наш взгляд, это убеждение верно и неверно одновременно. Неверно потому, хотя бы, что «обрывает» связь Пушкина с мировой литературной традицией. Между тем, в обоих произведениях звучат отголоски мотивов, свидетельствующих о том, что Пушкин был знаком не только с трагедией Гете (упоминание Гретхен в «Сцене из Фауста»), но и с романом Ф. Клингера, создававшимся в России и в 1802 г. переведенным на французский язык, о чем свидетельствует, например, сцена полета Фауста на хвосте дьявола:

Доктор Фауст, ну смелее,  
Там нам будет веселее. –  
Где же мост? – Какой тут мост,  
На вот – сядь ко мне на хвост [58, с. 305],

а также тема восстановления социальной справедливости в «Набросках к замыслу о Фаусте»:

Что горит во мгле?  
Что кипит в котле? –  
– Фауст, ха-ха-ха,  
Посмотри – уха,  
Погляди – цари.  
О, вари, вари!.. [58, с. 306].

В то же время, бесспорно, верной является мысль об оригинальности пушкинской трактовки «вечного образа», впервые получившего реалистическое осмысление и вобравшего в себя типологические черты русского литературного характера.

Так, истоком внутренней конфликтности образа Фауста у Пушкина является, как это ни парадоксально звучит, отсутствие каких бы то ни было противоречий. В отличие от европейской трактовки образа Фауста, явленного как символа человеческих дерзаний, в его русской модификации заложена идея бесцельности и бездеятельности человеческого существования, лишённого каких-либо устремлений и вызванного состоянием опустошающей разочарованности в своих прошлых порывах. Русско-му Фаусту чужда жажда вечного познания или мысль о власти

над миром. Его основной мотив – *«Мне скучно, бес»* [59, с. 283], и основная цель – рассеять скуку, для чего, собственно, и был вызван Мефистофель:

Но, помнится, тогда со скуки,  
Как арлекина, из огня  
Ты вызвал наконец меня [59, с. 284].

М. Эпштейн отмечает, что деятельному порыву гетевского Фауста Пушкин противопоставляет образ «всеразрушительной скуки», который исследователь связывает с разным восприятием героями времени и вечности: «Труд есть приятие и оправдание всего разумного в здешнем, преходящем, посюсторонним, тогда как скука есть ощущение бессмысленности и напрасности всего конечного, притом, что и конечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука испытывает лишь томление постепенности и находит усладу в разрушении всех конечных вещей» [45, с. 70]. Отсюда, по мысли исследователя, и разное поведение героев Гете и Пушкина на берегу моря – один требует у Мефистофеля возвести плотину, другой – потопить корабль. Отсюда же, добавим, – и развитие подхваченного Пушкиным у Гете мотива проигранной жизни в «Набросках...», где сцена игры в карты Фауста со смертью олицетворяет русскую народную забаву, рассеивающую жизненную скуку:

Ведь мы играем не из денег,  
А только б вечность проводить!..  
– Вот доктор Фауст, наш приятель –  
– Живой! – Он жив, да наш давно –  
Сегодня ль, завтра ль – все равно...  
Вы знаете, всегда я другу  
Готова оказать услугу...  
Я дамой... – Крой! – Я бью тузом...  
– Позвольте, козырь. – Ну, пойдем... [58, с. 307].

Образ «всеразрушительной скуки» реализует в пушкинском эпизоде два важных момента, определяющих специфику русского осмысления фаустовской проблемы и намечающих пути дальнейшего развития «вечного образа» в мировой литературе. Во-первых, реализованный в «Сцене из Фауста» мотив скуки трансформирует внутренний конфликт, являя, по сути, форму выражения противоречия героя с окружающими ми-



ром, в котором Фауст не может найти себе места. В этой интерпретации традиционного конфликта видится переход к восприятию Фауста как «лишнего человека». Акцентировка понятия скуки в пушкинских эпизодах, – отмечает Н. Старосельская, – «мгновенно заставляет вспомнить о принципиально ином времени и об основном герое этого времени – о тех лишних людях, о том цвете общества, в котором после 1825 года модное в начале XIX столетия «байроническое» начало трансформировалось в особую жизненную позицию, заклеянную названием «лишние люди» или «страдающие эгоисты». Думается, именно здесь и берет начало тип русского Фауста [60, с. 93]. Отметим, что типологические характеристики «лишнего человека» в образе русского Фауста неоднократно акцентировались исследователями в связи с явным намеком Пушкина на близость образов Фауста и Евгения Онегина (ср.: «*Вот доктор Фауст, наш приятель*» и «*Онегин добрый мой приятель*»)\*. Новая трактовка Фауста знаменовала деградацию образа титанической личности, выводя на первый план бездеятельное – разрушительное по своей сути – начало, что снимало внутренний конфликт, являло Фауста как героя, находящегося по ту сторону добра и зла. В этой ситуации нивелировалась и трагическая окраска образа – пушкинский Фауст, вследствие своей бездеятельности и безразличия к миру, не мог быть ни возвеличен (спасен), ни наказан. Отсюда – отсутствие концовки в «Сцене из Фауста», т. к. торжество или посрамление Мефистофеля равно теряет свой смысл. Более того, скуке и бездеятельности Фауста противопоставлена чрезмерная активность Мефистофеля, образ которого у Пушкина (как и у Ленау) предстает единственным воплощением деятельного начала:

Без дела, знаешь, от тебя  
Не смею отлучаться я –  
Я даром времени не трачу [59, с. 287].

Он же вскрывает и подлинные мотивы, побудившие Фауста заключить договор, и подлинную суть фаустовской души, лишенной каких бы то ни было порывов.

Во-вторых, поскольку «Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» были написаны до выхода в свет второй части

---

\* Напомним, что «Сцена из Фауста» и «Наброски к замыслу о Фаусте» были написаны Пушкиным в то время, когда шла работа над четвертой главой «Евгения Онегина».

трагедии Гете, можно предположить, что образ скучающего Фауста у Пушкина являет следующий этап развития (или стадию состояния героя) гетевского Фауста, а, возможно, и своеобразный итог, знаменующий закат романтической эпохи:

Желал ты славы – и добился,  
Хотел влюбиться – и влюбился.  
Ты с жизни взял возможную дань,  
А был ли счастлив? [59, с. 284].

Обращает на себя внимание то, что на этом этапе в образе Фауста Пушкин акцентирует разрушительное начало, в котором просматривается Фауст XX века, стоящий на пороге исполнения мечты о вечном познании.

### 2.1.6. Трансформация фаустовского архетипа в эпоху романтизма

Таким образом, в романтической литературе в соотношении мотивов, составляющих поэтологическую матрицу фаустовского архетипа, несколько смещаются акценты – наряду с сохраняющим свою актуальность мотивом вечного познания явственнее звучит мотив преображения пространства, несколько затихает мотив власти над миром; ключевые компоненты архетипической структуры, трансформируясь, обретают новые смыслы.

**Внутренняя конфликтность.** Актуальная для ренессансной версии Марло трагедия познания в романтической версии Фауста отодвигается на второй план, поскольку устраняется суть противоречий – в соответствии с романтическим представлением о научном знании любой способ овладения последним есть путь к постижению Бога и не является преступлением. В результате конфликт перемещается в другую плоскость, где речь идет, скорее, о возможности практического приложения сил ученого. В этой ситуации внутренняя конфликтность образа Фауста порождается непреодолимостью разрыва между идеалом и реальностью, который осмысливается на трех уровнях – социально-бытовом (Клинггер), философско-психологическом (Гете, Пушкин) и теологическом, где активизируется богоборческое начало (Ленау). В этой связи в романтическом осмыслении Фауста акцентируется образ сильной личности, способной выйти за пределы нравственных установлений ради достижения идеала.

*Значение договора с Мефистофелем.* В отличие от легенды о Фаусте и трагедии Марло, где акцентировалась греховность сделки с Мефистофелем, в романтической интерпретации фаустовского сюжета мотив греховности снимается вследствие включения мистического начала в сферу научного познания. Таким образом, оправданы и цель – проникнуть в тайны вселенной, – и способы достижения цели, т. к. все они подчинены задаче постижения Божественного и, в конечном итоге, – приближения к Богу.

В результате смещения акцента на аксиологическую доминанту познания, образ Мефистофеля приобретает амбивалентный характер и философское осмысление, лишь опосредованно связанное с проблемами добра и зла – скорее, подвергается осмыслению зыбкость границ между ними:

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,  
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,  
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht  
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht...  
Ein Teil von jener Kraft,  
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft [42, с. 47].

*Я – части часть, которая была  
Когда-то всем и свет произвела.  
Свет этот – порожденье тьмы ночной  
И отнял место у нее самой...  
Часть силы той, что без числа  
Творит добро, всему желая зла [41, с. 50-51].*

В романтической трактовке традиционного сюжета образу Мефистофеля придаетсся иной вектор развития. Он не отвечает на вопросы Фауста об устройстве мира (как у Марло), а, подвергнув иронии отвлеченность, умозрительность теоретического знания, погружает Фауста в живую жизнь, дабы тот познал ее изнутри, соединив, тем самым, теоретическое знание ученого и «правду» реальной действительности. Будучи проводником и наставником Фауста в постижении эмпирического опыта бытия, Мефистофель, по замечанию П. Слотердайка, являет новую «мыслительную модель», воплощающую «логику эволюции, логику позитивной диалектики, которая сулит конструктивную деструкцию, созидательное разрушение» [46, с. 279].

Отметим, что в романтической интерпретации сцена договора с Мефистофелем еще является функциональной домини-

нантой образа Фауста, однако смысл (трактовка) договора меняется: во-первых, он становится бессрочным (в отличие от четко установленного срока в 24 года, заданного в легенде о Фаусте и в трагедии К. Марло), что отодвигает момент смерти Фауста на неопределенное время, как бы давая возможность герою реализовать все свои устремления; во-вторых, договор приобретает характер некоего *пари*, либо между Фаустом и дьяволом, как в романе Клингера, где дьявол обязуется «сойти в ад, уличенный во лжи» и вернуть Фаусту договор, если тому удастся заставить его (дьявола) «поверить в нравственную ценность человека»; либо как следствие пари между Господом и Мефистофелем, как в трагедии Гете, где на кону – душа Фауста; либо договор носит характер *пакта союзников*, объединившихся в борьбе против Бога, как в поэме Ленау, где Мефистофеля интересует не столько душа Фауста, сколько его помощь в войне против Бога и мира.

Таким образом, заключая договор с Мефистофелем, Фауст вступает в «соревнование» с Богом, заявляя о равенстве возможностей человека и его Создателя.

В романтической интерпретации функциональной константы фаустовского сюжета получают новое обоснование и *цель, и способ познания*, являющий *синтез мистического и рационального знания*. В осмыслении цели познания происходит смещение акцентов: мечта о власти над миром уступает стремлению к глубокому самопознанию и постижению смысла своего бытия через эмпирический опыт. В этой ситуации теоретическое умозрительное знание, порождающее внутреннюю неудовлетворенность в душе Фауста, побуждает к развитию деятельного начала фаустовской природы, получая, тем самым, практическую направленность (См. у Гете: «*Мое стремление – дело, труд*»). Актуализация мотива практической деятельности выводит на первый план *идею преобразования мира*. Здесь важно подчеркнуть, что в романтической трактовке идея преобразования мира как сфера реализации фаустовского порыва впервые получает глубокое осмысление, в процессе которого вскрывается неоднозначность и противоречивость извечной человеческой мечты. Художественная реализация данной идеи замыкается в границах биполярного концептуального поля, на одном полюсе которого мотив преобразования мира, осмысленный как светлый созидательный порыв, которому не суждено осуществиться (Клигер),

на другом – его акцентуация как злой, разрушительной силы (Ленау), отражающие тенденции, характерные для начала романтического этапа развития фаустовской культуры и его завершения. Оба полюса представляют собой две крайних точки зрения, между которыми – неоднозначная трактовка мотива фаустовских преобразований в трагедии Гете, являющая центр концептуального поля.

Актуализация темы города в романтической интерпретации фаустовского сюжета предполагает трансформацию *образного коррелята «Фауст / Бог»*, где момент со- / противопоставления образов Фауста и Создателя, характерный для ренессансной модели и предполагающий подчинительную связь, модифицируется в состояние альтернативы, манифестирующей равенство возможностей фаустовского и божественного начал. В этой связи мотив «соревнования» Фауста с Богом осмыслен в контексте городской темы, где акт творения города проецируется на акт творения мира, чем и задается идентичность замысла и деяний Фауста и Творца. Фауст, таким образом, явлен как альтернативный образ Бога на земле.

Заданные литературой романтизма специфика внутренней конфликтности образа героя, характер целеполагания, самоидентификация героя как силы, альтернативной силе Бога предполагают смещение акцентов в трактовке *типа и характера образа* Фауста. В романтической версии явлен *психологический тип* образа, в котором акцентирована рефлексивная направленность, стремление к осмыслению внутренних противоречий, что находит отображение в композиционной организации художественных текстов, где «активность» событийного ряда, характерная для трагедии К. Марло, сменяется акцентуацией монологов героя, раскрывающих противоречивость его духовно-душевного мира, вследствие чего мистические аспекты легенды утрачивают свое значение. Романтическое мироощущение находит свое отражение в характере образа – многомерность ренессансного образа Фауста как мага, чародея, некроманта сменяется *одномерностью индивидуалистического образа Фауста-ученого* – «носителя высоких устремлений человечества» [61]. Стремление Фауста исправить несовершенство мира, способность восстать против установленных норм и бороться, переводя теоретическое знание в практический результат, формиру-

ют столь привлекательный для романтиков образ сильной личности, мятежника, героя-бунтаря.

Тем не менее, тщетность устремлений Фауста, неспособность опираться только на собственные силы несколько снижают оптимистический пафос романтического восприятия героя. *Катастрофическая доминанта фаустовского сознания* в данном случае обуславливается бессмысленностью исканий и дерзаний Фауста. Определяя Фауста Гете как «человека трагического», С. Клемчак объясняет свою мысль тем, что Фауст в финале трагедии так же несчастен и бессилен, как и в начале. Неспособность отречься от собственных амбиций ведет героя к абсурду. И это стремление *ad absurdum* делает Фауста трагическим героем [2, с. 167]. Думается, эта мысль исследователя актуальна и по отношению к другим, рассмотренным нами, романтическим произведениям о Фаусте.

Абсурдность устремления титанической личности и приводит к катастрофе сознания. Несмотря на оптимизм и прямое оправдание в трагедии Гете, Фауст обречен, что и позволяет рассматривать его образ как образ *человека трагического*.

Таким образом, в эпоху романтизма структура фаустовского архетипа существенно усложняется, указывая, тем самым, на свою подвижность, открытость, свидетельствующую о способности к многоуровневому художественному развитию. Фаустовский архетип становится, по мысли А. Нямцу, «относительно устойчивой и одновременно динамичной системой, основные сюжетно-смысловые характеристики которой в новых литературных трактовках сохраняют исходную узнаваемость и одновременно интенсивно впитывают в себя реалии и проблемы воспринимающего континуума» [21, с. 3].

Анализ специфики фаустовской культуры в эпоху Возрождения и романтизма позволяет говорить о том, что процесс развития фаустовского сознания неразрывно связан с актуализацией индивидуалистической концепции личности. Возрастающее интереса к человеческой индивидуальности знаменует начало каждого этапа развития фаустовской культуры, поскольку фаустовское сознание в своей основе есть сознание индивидуалистическое. В этом отношении не стал исключением и третий этап развития фаустовской культуры, охвативший рубеж XIX–XX вв. и первую треть XX века.

## 2.2. Шпенглеровский этап развития фаустовской культуры

Закат эпохи романтизма, во многом обусловленный исчерпанностью концепции индивидуализма, способствовал угасанию интереса к фаустовской проблеме. Научные достижения в области естествознания, экономики, психологии, развитие реалистического направления в искусстве обозначили интерес не столько к индивидуальным качествам личности, сколько к ее типологическим характеристикам. Образ героя-индивидуалиста уступил место типическому характеру в типических обстоятельствах, сформированному под влиянием социальной среды. Восприятие человека как представителя того или иного «социального вида» достигает своего апогея в 1859 г., когда выходит в свет книга Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора». Теория Дарвина, рассматривающая человека как один из биологических типов, по сути, перечеркнула тысячелетнее представление о божественной природе человека. Впервые христианская концепция сотворения мира ставилась под сомнение не философом, а ученым, приводившим в защиту своей теории конкретные аргументы. Заявка человека на то, что он сумел проникнуть в тайну жизни, автоматически исключала бога из процесса мироздания, делала его ненужным, ослабляя, тем самым, влияние религии на человеческое сознание. В этой связи совершенно закономерным выглядит провозглашение в XIX в. тезиса о смерти Бога: предощущение Гегеля о «чувстве, что сам Бог мертв», высказанное в 1802 г., к концу XIX в. становится едва ли не эмпирическим фактом. Однако извечная подсознательная потребность человека подчиниться и властвовать носит компенсаторный характер: смерть одного Бога предполагала либо поиск новых богов, либо стремление занять его место. В этом смысле именно обесценивающая человеческий образ теория Дарвина, как это ни парадоксально, послужила своего рода детонатором, спровоцировавшим всплеск новой волны индивидуализма.

### 2.2.1. Образ фаустовского человека в XX веке

Началом новой индивидуалистической эры можно условно считать 1889 г. – год выхода в свет трактата Ф. Ницше «Так гово-

рил Заратустра», в котором образу прежнего Бога был противопоставлен новый пророк, возвестивший о появлении «сверхчеловека». Концепцию сверхчеловека Ницше можно рассматривать как новый виток в развитии фаустовского сознания. На сходство образов Фауста и Заратустры и на их стадийное различие как двух этапов культуры впервые обратил внимание Герман Гессе в 1909 г. в своем докладе «Фауст и Заратустра». Отмечая, что в образе Заратустры «на место мысли о сотворении (воплощенной в образе Фауста – А.С.) пришла новая, великая мысль о развитии, и ветхая дуалистическая картина мира превратилась в новую картину мира и жизни, картину монизма, единства во множестве» [43, с. 16], Гессе приветствовал стремительный темп развития цивилизации, усматривая в современных ему переменах залог прекрасного будущего: «Было ли раньше когда-нибудь в мировой истории возможно время, подобное нашему, в которое разворачивалось бы столько проблем, когда возникало бы столько своеобразия и собственно Жизни, когда было бы потрясено, переоформлено, переоценено так много старого, что до сих пор крепко стояло и почиталось как священные ценности? Если с этим обстоит именно так, мы радуемся новому прекрасному настоящему и чаем еще лучшего, прекраснейшего будущего» [43, с. 17].

В обращении Ницше к образу «сверхчеловека», с одной стороны, угадывалось влияние предложенной Дарвиным концепции эволюционного развития: как обезьяна эволюционировала в человека, так и человек, по замыслу Ницше, должен был эволюционировать в «сверхчеловека». С другой стороны, в образе Заратустры явственно проступал след фаустовской души: «Тысячи и тысячи лет назад был он, подобно Фаусту, титаном духа среди варварских, полудиких людей. Его душа, подобно Фаустовой, боролась и жаждала высшего и глубочайшего Познания» [43, с. 18].

Образ «сверхчеловека», о котором пророчествовал Заратустра, являл, в этой связи, образ обновленного фаустовского сознания, призванного победить в себе человека, отринуть устаревшую мораль и религию и, познав в себе «сверхчеловека», устремиться к высшей цели – к созиданию новых ценностей. Задачей «сверхчеловека» Ницше видел создание новой общности людей – «сеятелей будущего», свободных от обветшавших традиций и способных к преобразению жизни и мира как реализации основного инстинкта – воли к власти.



Концепция Ницше знаменовала начало третьей (последней?) вспышки фаустовской культуры. Романтическая жажда познания, проникновения в тайны бытия уступала место фаустовскому комплексу «сверхчеловека», представленному идеей власти над миром, для реализации которой были обоснованы способ – преображение мира и средство – научное познание.

Утверждение фаустовского начала как начала сверхчеловеческого явило новое понимание индивидуализма, имеющего иную природу, нежели индивидуализм ренессансный и романтический. Проблемы индивидуализма были глубоко осмыслены культурной мыслью рубежа XIX–XX вв. В 1905 г., анализируя образ «сверхчеловека» у Ницше, Вяч. Иванов, констатировал кризис индивидуализма и формирование новой мировоззренческой парадигмы, пришедшей на смену индивидуализму – дух индивидуальный уступал место духу соборному: «Вкус к сверхчеловеческому убил в нас вкус к державному утверждению в себе человека. Мессианисты религиозные, мессианисты-общественники, мессианисты-богоборцы – уже все мы равно живем хорovým духом и соборным упованием. Сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское» [62, с. 86-87]. Думается, однако, что здесь стоит говорить не о кризисе или закате индивидуализма, а, скорее, о его трансформации в новое качество. Концепция «сверхчеловека» предполагала индивидуальность не субъективного, единичного, а индивидуальность единого, коллективного, – индивидуальность поколения, которому было адресовано учение Заратустры. Фаустовский человек XX века представлял, прежде всего, как социальный индивид, человек коллективный. Это была индивидуальность, создающая индивидуальность коллектива, являющую «общественно-психологическую готовность к самореализации»\* [63].

Переход фаустовского сознания на уровень коллективной индивидуальности свидетельствовал о том, что фаустианство приобретало иные формы, выходящие за рамки философии. Тому отчасти способствовал и «Закат Европы» О. Шпенглера, в котором были представлены уже в качестве получивших

---

\* Формирование разного толка националистических идеологий и движений в XX в. – яркое подтверждение того, как индивидуализм проявил себя на новом уровне развития.

философско-историческое обоснование научных понятий образа «фаустовской души», «фаустовского человека», «фаустовской культуры», «фаустовского сознания», «фаустовского пространства» и т. п. Книга Шпенглера, по сути, знаменовала факт перехода художественно-эстетического образа, культурного архетипа на онтологический уровень – уровень культурной реальности, обретшей свое историческое бытие и статус активного участника культурно-исторического процесса. Первым «живым» фаустовским человеком был признан сам Шпенглер. Мы уже упоминали вышедший в 1922 г. сборник статей «Освальд Шпенглер и закат Европы», авторами которого были Н. Бердяев, Ф. Степун, С. Франк и Я. Букшпан. Отличительной чертой этого издания явилось то, что в нем критика шпенглеровской концепции уступала место осмыслению личности немецкого философа как «фаустовского человека», представителя фаустовской культуры. Так, в статье Ф. Степуна «Освальд Шпенглер и закат Европы» создается портрет философа, данный сквозь призму фаустовской культуры. По мысли Ф. Степуна, мировоззрение Шпенглера – это мировоззрение фаустовского человека, для которого «свое – «душа», чужое – «мир», между ними – жизнь как осуществление возможностей» [64, с. 8]. Н. Бердяев в статье «Предсмертные мысли Фауста» отмечает: «Шпенглер – европейский человек с фаустовской душой, с бесконечными стремлениями <...> Он – романтик эпохи цивилизации <...> У него есть воля к мировому могуществу Германии, есть вера, что в период цивилизации, который еще остается для Запада Европы, это мировое могущество Германии осуществится. Этой волей и этой верой Шпенглер соединяет себя с цивилизацией, находит для себя в ней место» [65, с. 60, 64-65]. «Картина цивилизации, созданная Шпенглером, – отмечает Я. Букшпан, – отражает большую жизнь, и сам Шпенглер не только хочет жить ею, не только примиряется, но и вдохновляет себя и нас на дренаж, на мореплавание, на политику и машиностроение» [66, с. 85]. Такая характеристика Шпенглера определяла восприятие фаустовского человека уже не как культурного образа или архетипа, но как реально существующей личности, которой отведено соответствующее место в социальной структуре и историческом континууме. Эта культурная онтологизация некогда художественного образа была столь явной, что Шпенглеру ставили в упрек его чрезмерную привязанность к Гете и к литературной тради-

ции в целом, которая, по мысли философов, пагубно влияла на научность концепции и стиль «Заката Европы»: «Существенный пробел творчества Шпенглера, – отмечал С. Франк, – состоит в том, что его исторические, как и его философские интуиции суть интуиции художественные, эстетические <...> Та сила, которая у него творит культуру, есть, собственно, художественная сила духа; тот духовный порыв человеческого духа, который творит статую и картину, музыку и поэзию, у Шпенглера творит также и Бога, и народный быт, и государственный порядок <...>, и который находит свое выражение и удовлетворение в пластическом формировании мировых образов» [67, с. 46].

Выход в свет книги Шпенглера, последовавшие за ним многочисленные отклики, философские статьи, рецензии и т. п., в которых проявился живой интерес как к изложенной концепции, так и к личности философа, свидетельствовали о том, что в первой трети XX века фаустовский человек был выделен в самостоятельный культурный тип личности, сформировавшийся в объективной реальности и ставший предметом философского осмысления. В современной философии и культурологии понятие «фаустовский человек» упоминалось довольно часто и подразумевало, прежде всего, характеристику человека XX века как творца цивилизации. При этом определение «фаустовский» имело исключительно символический смысл, отсылающий к Гете, но не к Шпенглеру. Тип такого человека описывает, например, Ю. Боргош: «Фаустовский человек – это человек, полный внутренних противоречий: автокреативный и автодеструктивный одновременно. Автокреативный, поскольку творит собственную культуру и цивилизацию: благодаря собственным способностям и стремлению к познанию творит материальные и духовные ценности, с помощью им же созданной техники подчиняет себе природу, развивает себя и свой мир. Автодеструктивный, поскольку одновременно является угрозой для себя самого, для природы, культуры, цивилизации, – уничтожает биологические условия своего существования, создает технические силы и средства, который оборачиваются против него самого, разрушает себя физически и психически» [68, с. 29]. Между тем образ фаустовского человека значительно шире и не ограничивается лишь аспектами цивилизаторской деятельности, поскольку наряду с «деятельным, волевым фаустовским инстинктом» [69, с. 527] включает в себя иные типы «фаустовского

жизнечувствования», которые будут акцентированы в литературе модернизма: «"Непонятый художник", "умирающий с голоду поэт", "осмеянный изобретатель", мыслитель, "который будет понят лишь в веках" – вот типы эзотерической культуры\*. В основе этих судеб лежит пафос дистанции, в котором сокрыта тяга к бесконечному и, значит, воля к власти. Они столь же необходимы в рамках фаустовского человечества, притом со времен готики и вплоть до современности, сколь и немислимы среди аполлонических людей» [69, с. 512].

Фаустовский человек, таким образом, явился носителем особого типа креативного сознания (фаустовского сознания), основу которого составляло творческое, деятельное начало, устремленное к вечному познанию и направленное на преобразование мира. Склонность фаустовского сознания одновременно к саморазвитию и саморазрушению определили его катастрофическую природу и внутренний трагизм, которые наиболее ярко отразил XX век. В этот период образ фаустовского человека как никогда противоречив и многогранен. Из многих традиционных составляющих его духовной сущности, обозначенных Шпенглером, на первый план выходят восприятие жизни как противостояния, борьбы, противостояние судьбе, стремление «согнуть смысл культуры» [69, с. 406]; вечная неудовлетворенность собственным бытием и воля к безграничной власти; единение в характере прагматизма и романтики – мечта о совершенном мире и практическое его переустройство; пристальный интерес к окружающей действительности – т. е. «к той стороне, власть над которой составляет все содержание жизни фаустовского человека» [70, с. 442]; и в то же время свойственная художнику способность сотворить свой мир, подняться над реальностью – «Летать, освободиться от земли, затеряться в далах мирового пространства» [69, с. 456]; тенденция к соборности, ин-

---

\* Шпенглер часто называет фаустовскую культуру культурой эзотерической, понимая под эзотеризмом «необщедоступность», отличающую фаустовскую культуру от классического образца – т. е. аполлонической античной культуры: «Все чувственное общедоступно, поэтому среди всех до сих пор существовавших культур античная культура в проявлении ее жизнечувствования сделалась самой популярной, западная – самой непопулярной. Общедоступность есть противоположность эзотеризму» (См.: Шпенглер О. Закат Европы. – Т. Образ и действительность / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с. – С. 424).

дивидуализм коллективного и чувство безграничного одиночества, в котором уже чувствуется отголосок экзистенциальности.

Культурная персонализация образа фаустовского человека – т. е. его восприятие как субъекта социальных и межличностных отношений, свидетельствовала о переходе изначально художественно-эстетического образа на уровень культурно-исторической реалии, его интеграцию в культурно-исторический континуум. В статье американского философа Мартина Шваба «Зеркало технологии», посвященной исследованию проблем современного научно-технического прогресса, один из подзаголовков носит название «Натурализация Фауста» [71, с. 101]. Никак не объясняя смысл этого подзаголовка и не касаясь в своей статье ни образа фаустовского человека, ни проблем фаустовской культуры в целом, М. Шваб, однако, «точно» обозначил важный момент в развитии образа фаустовского человека XX века – полное «оживание» некогда литературного явления в объективную реальность. Процесс натурализации как получения гражданства иностранным подданным действительно можно рассматривать как проекцию на образ Фауста, перешагнувшего в начале XX в. границы художественной реальности и, тем самым, принявшего подданство физического бытия и обживающего эмпирическое пространство. Таким образом, последняя вспышка фаустовской культуры явила этап стремительной эволюции образа фаустовского человека, который не только перешагнул границы культурного архетипа, но и вышел за очерченные Шпенглером пределы культурфилософского понятия, совершив экспансию в объективную реальность.

### **2.2.2. Формы проявления фаустовской культуры в 1920–1930-е**

Стремлению к реализации фаустовской воли было подчинено и научное знание. Познание, становясь орудием власти, идеологизировалось. К 1920-30-м гг. процесс идеологизации науки достиг критической точки и представлял острую проблему для культурного сознания. Причина усматривалась в том, что включенное романтиками в научную картину мира мистическое, метафизическое знание, актуализировалось на рубеже XIX–XX вв. вследствие пессимистических, апокалипсических настроений, вызванных противоречиями и неустойчивостью переходной

эпохи, и к 1920–30-м гг. достигло пика своей популярности, став, по мнению исследователей, источником опасных мировоззренческих мифов. В этой связи возникла необходимость исключения метафизики из сферы рационального знания – вопрос, который был поднят еще позитивистами на теоретическом уровне «желаемости», к 1930-м годам встал во всей остроте, заявив о жизненно необходимой потребности в демаркации научного знания: «В 30-х годах, – отмечает В. Порус, – сильнейшим стимулом к постановке проблемы «демаркации знания» была общая политическая ситуация в мире, разорванном на части противоборствующими идеологиями, за ширмами которых устраивались режимы, стремившиеся к мировому господству. Наука и научное знание, некогда полагаемые орудиями Благого и Нравственного Разума, использовались как средства достижения технологического и военного перевеса. Но эксплуатировались не только достижения, но и доброе имя науки. Бредовые концепции и замыслы рядились в тогу научности, оболванивание масс также велось от имени науки. Поэтому гносеологическая и методологическая проблема определения границ науки и научности приобретала смысл, выходящий за рамки академического интереса» [31, с. 245]. По мнению исследователя, «в этот период наука, возвращенная к чистой рациональности, могла стать последним бастионом, способным выстоять перед нашествием нового варварства, которому культура сдавала одну позицию за другой, и процесс этот в 30-х годах уже многим казался необратимым. В метафизике, претендующей на менторскую роль по отношению к науке, видели угрозу не только науке, но самой свободе мысли, за утратой которой неизбежно шло подавление прав и жизненных свобод человека, наступление тоталитарного кошмара, нависшего над миром» [31, с. 246].

Проблема демаркации научного знания в равной степени стала насущной как для европейских, так и для русских ученых – в попытке ее разрешения приняли участие Б. Рассел, Л. Витгенштейн, К. Поппер, Н. Вавилов, А. Никифоров и др. Предлагая различные, порой взаимоисключающие, способы ее решения – от признания научной только той теории, которая может быть подтверждена эмпирическим путем (принцип верификации), либо этим же путем опровергнута (принцип фальсифицируемости), до исключения из научного знания цели поиска истины и ее замену на «решение концептуальных и инструментальных

головоломок», – ученые, таким образом, в установлении границ научного знания апеллировали исключительно к разуму и эмпирическому опыту, освобождая, тем самым, науку от каких бы то ни было обязательств перед обществом и историей, что, по сути, возвращало науку к идеологии.

Исторические события первой половины XX века явили провал попытки демаркации научного знания. По мнению В. Поруса, это было связано с тем, что наука перестала восприниматься как «важнейшая культурная ценность, которую нужно было защитить от посягательств идеологии. Неудачи с решением этой проблемы совпали по времени с общим ростом антисциентистских настроений, разочарованием в культуре, не защитившей человечество от ужасающего опыта мировых войн, тоталитарных режимов и апокалипсических ожиданий» [31, с. 258]. Мысль исследователя во многом верна, однако, на наш взгляд, неудача разграничения научного и ненаучного знания кроется глубже – думается, изначально неверна была постановка проблемы. Не метафизика способствовала идеологизации науки, а безграничная свобода научной мысли, движущая вперед цивилизацию. Проблема состояла в том, что в результате практической реализации воли к власти наука не могла избежать идеологизации, ибо не существовало возможности запретить власти (или государству) использовать ее достижения в своих целях. «Когда торжествующая мысль, – отмечал Т. Адорно, – покидает свою родную критическую стихию, становясь просто средством на службе некоего существующего порядка, против ее воли принуждается она к тому, чтобы превращать то позитивное, что она избрала для себя, в нечто негативное и разрушительное» [72, с. 9].

Подлинную проблему науки и противоречия научного прогресса очертил Герман Гессе, заявив об опасности дальнейшего развития научного познания и о необходимости «консервации» достижений человеческого духа – их хранении в чистоте и неприкосновенности без права практического применения. При этом писатель понимал, что эта мера была мерой отчаяния и вела к полному уничтожению научного знания – к вырождению в «игру в бисер». Но заданный им вопрос о бесспорности блага реализованных на практике научных достижений отразил трагизм последнего этапа фаустовской культуры – времени «собрать камни». Осуществление фаустовской мечты о неограниченности познания какими-либо догмами морали, религии и т. п.,

оправданной в эпоху романтизма, привела к гиперактивности разума, породившего, по мысли Т. Адорно, «тотальное отчуждение» и «страх перед истиной»: «Просвещенный разум преследовал цель освободить человека от страха, чтобы сделать его властелином. Но просвещенная планета воссияла светом триумфирующего зла» [72, с. 16]. Разум потерял свою высшую цель и стал инструментом для конструирования подавляющих человека социальных и политических систем.

В этой связи особую остроту приобретала проблема преобразования мира как цель, к которой было устремлено научное познание. В отличие от романтической концепции всемирного обновления, предполагавшей мистическое проникновение в тайны бытия, идея преобразования мира на рубеже XIX–XX вв. и первой трети XX века была непосредственно связана с процессом развития цивилизации, оплотом которой являлся город. Проявившаяся в цивилизации воля к мировому могуществу являлась, по мысли Н. Бердяева, прежде всего, волей к устройению поверхности земли [65, с. 62]. В концепции Шпенглера цивилизация как последняя стадия развития фаустовской культуры явлена в образе мирового города – преобразенного «пространства, способного развить из себя совершенную форму мира».

Связывая образ города с фаустовским сознанием, Шпенглер, по существу, довел до своего логического завершения мысль Ницше о «градозидущем Аполлоне» как о гении принципа индивидуации, являющего объективацию воли через время и пространство [73, с. 550, 1035]. Противопоставив традиционному дуализму божественного / дьявольского начал дуализм аполлонического / дионисийского, Ницше мыслил аполлоническое как символ цивилизации, гармонии и порядка в противовес хаосу и избытку силы дионисийского. В этой связи в образе «градозидущего Аполлона» реализуется идея города – гармоничного упорядоченного пространства как способа укротить, подавить необузданную стихию дионисийского. В трактате о Заратустре Ницше акцентировал внимание на том, что «сверхчеловек» не является «пастухом стада», поскольку стадо не способно к созиданию. «Приготовленными, – говорил Заратустра, – вы должны приходиться в мой Храм и к новому Познанию. Вы – люди старой веры, тысячелетней ветхой культуры, вы нагружены, подобно верблюду, тяжелым бременем традиции, которое терпеливо принимаете на себя и тащите через пусты-



ню жизни» [43, с. 21]. «Подготовленное сознание», в представлении Ницше, было сознанием, свободным от устаревшей морали, религии, традиции. Такой тип сознания мог сформироваться только в городской среде, отчужденной от патриархального крестьянского уклада. Именно актуализация городского сознания могла повлечь за собой (и повлекла) вытеснение родового сознания – единственного носителя тех «обветшавших» ценностей – морали, религии, традиции, – против которых восстал Ницше. Именно город – рукотворное пространство, созданное в противовес сотворенному Богом миру природы, – формировал новые ценности, новую мораль, новое сознание. Город становился пространством, в сотворении которого была воплощена извечная фаустовская мечта превзойти Бога. После объявленной смерти последнего Фауст становился единственным творцом, а город – фаустовским миром, способным удовлетворить жажду вечного познания, ибо «мы можем постичь лишь мир, который мы сами создали» [74, с. 800]\*. Воля к власти, таким образом, обретала творящее начало: «Воля к власти, также, как и наша любовь к прекрасному есть воля, *творящая образы, пластическая воля*. Оба чувства тесно связаны; чувство действительности есть средство получить в свои руки власть преобразовывать вещи по нашему усмотрению. Удовольствие творить и преобразовывать есть коренное удовольствие» [74 с. 800].

Это творящее начало было реализовано в научно-техническом прогрессе. «Воля к власти, – отмечал Шпенглер, – имеющая своей целью безграничное, бесконечное, подчиняет себе все континенты, охватывая, наконец, весь земной шар своими средствами передвижения и коммуникации. Она преобразует его насилем своей практической энергии и неслыханностью своих технических методов...» [75, с. 481]. В технике, по мысли фи-

---

\* В то же время отметим, что, предвосхищая и приветствуя актуализацию нового типа сознания, которому вскоре суждено будет вытеснить в маргиналии культуры сознание родовое, Ницше, тем не менее, акцентирует внимание на той острой неприязни, которую испытывал к городу Заратустра («тревожно мне во всех городах и рвусь я прочь из всех ворот...», «Мне противен этот большой город <...> Здесь <...> нечего улучшать, нечего ухудшать! Горе этому большому городу! – И мне хотелось бы уже видеть огненный столб, в котором сторит он!» и т. п.). В этой неоднозначности восприятия городского образа философом прочитывается понимание амбивалентной природы города, таящего для фаустовского сознания в равной мере и свет, и угрозу.

лософа, проявился изобретательский гений фаустовского духа, хватка хищника, жажда господства, попыткой утолить которую явились колониальные и мировые войны, революции, насилие: «*Хищник – это высшая форма свободно движущейся жизни. Это означает максимум свободы от других и свободы для себя самого, ответственность перед самим собою, одиночество, предельную нужду в самоутверждении – в борьбе, в победе, в уничтожении*» [75, с. 462]. Война, которую Шпенглер вслед за Ницше объявил движущей силой прогресса и вечной формой высшего человеческого бытия [76], стала последним и гибельным шагом на пути к преобразению мира.

Таким образом, действенность, направленность на практическую реализацию идеи становится ключевой особенностью третьего периода фаустовской культуры, в котором противоречивость и конфликтность фаустовского сознания достигают своего апогея, поскольку деяние, в отличие от мысли, «материально» и влечет за собой определенные последствия. В процессе практического преобразования мира метафизика фаустовской культуры, вступая на эмпирический путь, обретает свое физическое воплощение. «Быть и остаться господином фактов важнее для нас, чем быть рабом идеалов» – писал Я. Букшпан в 1922 г. [66, с. 92]. Дополнив мысль философа, скажем, что в этой ситуации в качестве идеала представлял сам факт в его исконном понимании как «сделанного», свершившегося события.

Реализация комплекса «сверхчеловека» вылилась в стремительный натиск цивилизации, выразившийся в высоких темпах научно-технического прогресса, бурном росте городов, установлением фашистского режима в Германии и Италии, где идеями Ницше воспользовались для формирования политической идеологии, двух мировых войнах и революции в России. «Преображенный» мир оказался чужим, враждебным обыкновенному, «традиционному» человеку, не успевшему победить в себе человеческое начало, человеку, чье развитие, так и не постигнув «сверхчеловеческого», осталось на прежнем, «человеческом» уровне, и чья жизнь оказалась разменной монетой в умах и руках «преобразователей». Эпоха умозрительных идеалов сменилась эпохой, в которой «сверхчеловеческое» начало, по мысли С. Булгакова, «осуществляло свою идею и ради нее освобождало себя от уз обычной морали, разрешая себе право не только на имущество, но и на жизнь и смерть других, если это нужно для его идеи» [77, с. 62].

Последствия преобразовательных деяний оказались непоправимо трагическими, и прежде всего – для фаустовского человека. «Каждая высокая культура есть трагедия, – констатировал Шпенглер, – трагична история человека в целом. Злодеяния и крушение фаустовского человека, однако, превосходят все то, что могли изобразить Эсхил или Шекспир. Творение поднимается на творца. Как некогда микрокосм-человек поднялся на природу, так восстает теперь микрокосм-машина против нордического человека. Властелин мира сделался рабом машины. Она принуждает его, нас, причем всех без исключения, ведаем мы об этом или нет, хотим или нет – идти по проложенному пути. Взбесившаяся упряжь влечет низвергнутого победителя к смерти» [75, с. 486].

В фундаменте фаустианства, обнаруживался определенный «зазор» между человеческой деятельностью и осознанием подлинного смысла этой деятельности. По сути, в этом зазоре явлены два полюса измерений динамики культуры, выделенные А. Панариным, – «инструментальный, относящийся к эффективности, и ценностный, относящийся к идентичности» [3, с. 32]. На одном полюсе – поступательный ход развития цивилизации (НТП), на другом – постижение человеческим сознанием стремительно меняющегося мира. Разрыв между этими полюсами, увеличившийся до предела на рубеже XIX–XX вв., послужил причиной глобального кризиса западноевропейской и русской культур. События Первой мировой войны обозначили общность проблем, стоящих перед европейской и русской культурами, свидетельствующую об одностадиальности их развития. Идею единства Европы и России в 1915 г. отстаивал русский философ В.Ф. Эрн: «В этой конфигурации событий сама собою наметилась линия глубочайшего внутреннего единства между Россией и Европой. Когда вспыхнула война <...> в Бельгии, Франции и Англии <...>, между Россией и этими странами установилось настоящее духовное единство <...>, и обнаружилась подлинная общность в самых глубоких и в самых духовных наших стремлениях <...> Этот момент чрезвычайно обязывает. Как бы ни была значительна и огромна война, с более общих точек зрения судеб Европы и России она все же представляется только началом нового периода истории, в котором духовные силы Востока и Запада станут в какие-то новые, творческие и небывалые еще соотношения» [78].

В противоречиях фаустовской культуры, в иллюзорности благ цивилизации все явственнее проступали закатные тенденции. По утверждению Шпенглера, цивилизация есть последняя стадия развития фаустовской культуры, отражающая процесс ее деградации и вымирания. Чрезмерная устремленность к практической реализации преобразовательных замыслов, обусловившая формирование «слепо прагматизированного мышления» (Адорно) [72, с. 11], равнодушного к поискам истины, послужила причиной того, что на пути к бесконечным преобразованиям фаустовский человек исчерпал свои духовные потенции. Цивилизация поглотила Фауста. Вожденный город как развитая из пространства совершенная форма мира оказался губительным для фаустовского человека, ибо всякое совершенство есть завершенность, закрывающая даль бесконечности, ограничивающая порыв фаустовского духа к беспредельному. Пространство становится недоступным ни эмпирическому, ни метафизическому опыту и, тем самым, перестает быть творящим пространством.

Потерпела крах идея «коллективного индивидуализма», выродившаяся в нацистскую идеологию и установление вождистских режимов в Европе и России. Безграничная свобода познания активизировала в фаустовской культуре ген самоуничтожения. В осуществлении мечты крылась предпосылка гибели. В XX в. фаустовский человек создал мир, в котором не было места для Бога, не учитывая, что в нем не будет места и для дьявола, а значит, и для самого фаустовского человека, ибо в ситуации безграничной свободы и отсутствия противовеса девальвируется извечная дуалистическая сущность фаустовского духа, чья устремленность к вечному познанию и власти над миром всегда была продиктована желанием бросить вызов божественному порядку. Именно эта амбиция была движущей силой развития фаустовского человека. Смерть Бога, о которой объявил XX век, означала уничтожение противостоящей силы, тем самым обесмысливая дальнейшую эволюцию фаустовского духа, что влекло за собой стагнацию и неизбежный закат.

### 2.2.3. Образ фаустовской культуры в литературе 1920–1930-х

В литературе первой трети XX в. выделяются две тенденции в осмыслении фаустовской темы, в равной степени обусловлен-

ные особенностями развития эстетического сознания и исторических процессов. Первая отражает процесс поиска новых художественных форм, характерный для литературы переходного периода, и хронологически охватывает промежуток от 1900-х до 1920-х гг. В этот период ярко выраженная направленность эстетического сознания на разрыв с литературной и – шире – культурной традицией определяет пародийно-ироническое осмысление фаустовской темы, обозначенное исследователями как «веселые поминки по Фаусту», являющие попытку дистанцирования нового (модернистского) искусства от «устаревших» культурных архетипов. Г. Якушева отмечает, что уже в начале века, с его противоречивостью, контрастностью, пересмотром прежних ценностей и поиском новых, с его эстетизмом и декадансом, была подвергнута сомнению ценность фаустовского поиска и грандиозность замысла в союзе человека с дьяволом, что породило множество пародий, комедий, скетчей, эстрадных ревью и анекдотических повествований на фаустовский сюжет [79, с. 203]. В этот период осмысление фаустовской темы развивается преимущественно в русле интерпретации фаустовского сюжета, сохраняющей большинство функциональных констант его традиционной структуры (К. Фаррер «Конец Фауста» (1904); Р. Бартш «Новый Фауст» (1908); А. Жарри «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика» (1911); И. Гаульке «Фауст прикованный» (1910); В. Винниченко «Записки курносого Мефистофеля» (1916) и др.).\*

В этот же период пародия на фаустовский тип личности реализуется и вне пределов традиционного фаустовского сюжета. Речь идет об ироническом осмыслении концепции «сверхчеловека» Ф. Ницше, начало которому было положено в комедии Дж. Б. Шоу «Человек и сверхчеловек» (1903). Позднее эту тенденцию будет развивать Д. Хармс («Воспоминание одного мудрого старика» (1936).

Отметим, что пародийно-иронический характер осмысления фаустовской темы в литературе первых двух десятилетий XX в. был обусловлен не только проявившейся в искусстве общей тенденцией пересмотра культурных традиций и ценностей предыдущей эпохи. На наш взгляд, несколько «легкомыслен-

---

\* Исключение составляют «Огненный ангел» (1908) В. Брюсова и «Фауст и Город» (1918) А. Луначарского.

ное», «фривольное» и игривое отношение к легендарной фигуре объяснялось и тем, что процесс практического воплощения фаустовских дерзаний еще только набирал обороты, не успев представить на суд человечества плоды наиболее грандиозных своих свершений. Еще сильна была вера во благо цивилизации для будущих поколений, в необходимость обновления мира. В следующие два десятилетия – после бойни Первой мировой войны, революции и красного террора в России – эта вера уступит место тотальному разочарованию, отчаянию, отчуждению.

Тем не менее, уже в этот период ирония выступала одним из художественных способов разоблачения иллюзии фаустовского сознания, и в ней уже ощутимо проступали признаки заката фаустианства.

Литература 1920–1930-х гг. отразила момент наиболее яркой вспышки фаустовской культуры, осветившей тысячелетний путь устремлений человеческого духа и наиболее отчетливо обозначившей ее достижения и предпосылки заката. Это был период осмысления результатов, цены и ценности фаустовских деяний. Пародийно-ироническая направленность литературной фаустианы предшествующих десятилетий сменилась трагической тональностью в восприятии погруженного в хаос абсурдного мира. В этой ситуации становится актуальным «обращение литературы к Фаусту не как к персонажу традиционного сюжета, а как к символу бесконечного стремления человека к познанию» [21, с. 168] и преобразению мира. В этой связи объектом художественной рефлексии становится не образ Фауста, а образ фаустовского человека и формы проявления фаустовской культуры. Отгалкиваясь от классической традиции немецкой философии в ее трактовке смыслового содержания как «содержания, которое вещь получает благодаря тому, что ей сообщается смысл, или благодаря тому, что раскрывается имманентный смысл вещи» [80, с. 410], можно говорить о том, что литература наполнила многогранным смысловым содержанием заявленный у Шпенглера образ фаустовского человека и фаустовской культуры в целом.

В то время как на социально-культурном уровне сознания продуцировалось восприятие цивилизации как безусловного блага для человека (проходящий под знаком научного познания XX век ознаменовался прорывом в науке, бурным ростом городов и индустриальной цивилизации), создавалась видимость

веры в научно-технический прогресс и возможности человека, литература критически осмыслила подлинное воздействие цивилизации на человеческое сознание и ее подлинную ценность. Происходящий на уровне художественно-эстетического сознания процесс «двойного снятия иллюзии сознания» (выражение М. Эпштейна), где слово литературы выступает как антитеза фаустовскому делу, вскрывает противоречия фаустовского духа, наиболее ярко выраженные в урбанистической эстетике, что обусловлено следующими факторами:

– возникновение множества градостроительных концепций свидетельствует о том, что город как средоточие и оплот цивилизации становится организмом, интегрирующим идею развития НТП и претворяющим ее в жизнь. Город, таким образом, предстает как производная рукотворная составляющая фаустовского сознания;

– в то же время город губит Фауста, являясь одной из предпосылок заката фаустовской культуры, поскольку строго лимитирует фаустовский порыв в беспредельное практической реализацией конкретных задач. Акцентируется и ограниченность самого пространства города. В этой связи показательным является эссе Ф.С. Фицджеральда «Мой невозвратный город» («My Lost City»), в котором писатель впервые заговорил о границах города, осмыслив Нью-Йорк как «прекрасный мираж»:

From the ruins, lonely and inexplicable as the sphinx, rose the Empire State Building and, just as it had been a tradition of mine to climb to the Plaza Roof to take leave of the beautiful city, extending as far as eyes could reach, so now I went to the roof of the last and most magnificent of towers. Then I understood – everything was explained: I had discovered the crowning error of the city, its Pandora's box. Full of vaunting pride the New Yorker had climbed here and seen with dismay what he had never suspected, that the city was not the endless succession of canyons that he had supposed but that it had limits – from the tallest structure he saw for the first time that it faded out into the country on all sides, into an expanse of green and blue that alone was limitless. And with the awful realization that New York was a city after all and not a universe, the whole shining edifice that he had reared in his imagination came crashing to the ground [81, с. 115].

*[Над руинами, одинокая и загадочная, точно сфинкс, высилась громада Эмпайр стейт билдинг, и как прежде я имел обыкновение забираться на крышу «Плаза», чтобы на прощание окинуть взглядом великолепный город, не кончающийся и на горизонте, так теперь я поднялся на крышу этой башни – самой последней и самой величественной. И здесь я все понял, здесь*

*все получило свое объяснение; я постиг главную слабость города; я ясно увидел этот ящик Пандоры. Нью-йоркский житель в своем тщеславном ослеплении забирался сюда и, содрогаясь, открывал для себя то, о чем и не догадывался: вопреки его ожиданиям город небеспределен, за нескончаемыми каньонами есть своя последняя черта. С высочайшей в городе точки ему впервые стало видно, что за пригородами повсюду начинается незастроенная земля, что к последним зданиям подступают зеленые и голубые просторы, и бесконечны только они. А едва он с ужасом осознал, что Нью-Йорк, в конце концов, лишь город, а не вселенная, вся та блистательная постройка, которую создало его воображение, с треском рухнула наземь [82].*

Город становится пространством достижения идеала, который должен оставаться недостижимым, так как это – основное условие непрерывности развития фаустовского духа;

– город представляет собой единственное «материальное» (видимое, осязаемое) пространство, в котором человеку приходится жить и вступать с ним в контакт. В этой связи проблема воздействия цивилизации на человеческое сознание ярче всего отражается на уровне художественного осмысления отношений в системе «город / человек»;

– наконец, город (градостроительство) – первый шаг на пути к преобразению мира. Но иллюзия этих благих намерений, иллюзия прекрасной мечты стремительно вырождается в безудержную волю к власти, отражающую стремление уже не к преобразению (на материале «ограниченного пространства»), а к перерасделу мира – к распространению своего влияния на неограниченное пространство – т. е. цель, для достижения которой существует только одно средство – мировая война. Здесь отметим, что О. Шпенглер и город, и войну как факторы, влияющие на развитие цивилизации, считал неотъемлемой составляющей фаустовского духа. В этой связи получает новое осмысление проблема потерянного поколения, которая в романе Р. Олдингтона «Смерть героя» («Death of a Hero», 1929) впервые обретает нетрадиционное звучание. В отличие от своих современников писатель устанавливает обратную связь между потерянным поколением и войной, заявляя, что не потерянное поколение является последствием войны, а война есть следствие «потерянности» поколения. Именно поэтому две из трех композиционных частей романа посвящены глубокому, детальному исследованию «родословной» главного героя и характеристике его внутреннего мира с целью найти причину того, почему Джордж



Уинтерборн добровольно ушел на фронт и совершенно сознательно встал под пулеметную очередь в самом конце войны, фактически совершив самоубийство. Война, таким образом, у Оддингтона предстает не как способ человеческого убийства, а как способ человеческого самоубийства, который представляется единственным выходом для героя, ибо он уже был нежизнеспособен ни в мирной, ни в военной жизни, как было нежизнеспособным все его поколение, еще воспитанное на викторианских традициях. В этой связи особый художественный смысл усматривается в поэтике имени: «Уинтерборн» – в дословном переводе «рожденный зимой» – можно интерпретировать как «замороженный». В этой трактовке заключена семантика нереализованности, «законсервированности» духовных потенций личности в своей невозможности равно как к самореализации, так и приспособлению к сложившимся условиям существования, диктуемым стремительно меняющимся миром. Человеческое сознание оказалось не в состоянии адекватно осмыслить обрушившийся на него натиск цивилизации, в том числе и натиск города, вытеснившего патриархально-родовой уклад деревенской жизни и планомерно уничтожавшего саму крестьянскую культуру.

Процесс наступления на человека урбанистической цивилизации в романе Оддингтона отражен в гротескном, порой саркастическом осмыслении «фрейдовской темы». Так, рассуждения Элизабет о свободных половых отношениях, исключающих брак и семью как пережитки прошлого (некий культурный атавизм) предстают «дымовой завесой», скрывающей панику при первых признаках беременности:

They both had that rather hard efficiency of the war and postwar female <...> They were terribly at ease upon the Zion of sex, abounding in inhibitions, dream symbolism, complexes, sadism, repressions, masochism, Lesbianism, sodomy etcetera. They knew that freedom, complete freedom, was the only solution. The man had his lovers, and the woman had hers. But where there was a «proper relationship», nothing could break it <...> But in 1914 something went wrong with her month's period, and she thought she was going to have a baby. And then, my hat, what a pother! Elizabeth lost her head entirely. Freud and Ellis went to the devil in a twinkling. No more talk of 'freedom' *then!* If she had a baby, her father would cut off her allowance, people would cut her, she wouldn't be asked to Lady Saint-Lawrence's dinners, she . . . Well, she 'went at' George in la way which throw him on his beam-ends. She made him use up a lot

of money on a special licence, and they were married at a Registry office... [83, с. 41].

[Обеим (Фани и Элизабет – А.С.) была присуща жесткая деловитость, что отличала женщин в те военные и послевоенные годы <...> Обе чувствовали себя весьма свободно на высотах «полового вопроса», в дебрях всяческих торможений, комплексов, символики сновидений, садизма, подавленных желаний, мазохизма, содомии, лесбиянства и прочая и прочая <...> Они знали, что ключ ко всему – свобода, полная свобода. Пусть у мужчины есть любовницы, у женщины – любовники. Но если существует «настоящая» близость, ничто ее не разрушит <...> Но в четырнадцатом году у Элизабет случилась задержка, и она решила, что беременна. Ух, что тут поднялось! Элизабет совершенно потеряла голову. Фрейд и Хэвлок Эллис тотчас полетели ко всем чертям. Тут уж не до разговоров о «свободе»! Если у нее будет ребенок, отец перестанет давать ей деньги, знакомые перестанут ей кланяться, ее уже не пригласят обедать у леди Сент-Лоуренс, она... Словом, она вцепилась в Джорджа и мигом положила его на обе лопатки. Она заставила его раскошелиться на специальное разрешение, и они сочетались гражданским браком (84, с. 44-45)].

Жесткость и деловитость, акцентированная автором в характерах Фанни и Элизабет – качества, присущие только городскому человеку, и в этой связи они – довольно выразительная иллюстрация процесса деградации женского архетипа, о чем писал Шпенглер в связи с наступлением городской цивилизации: «Праженщина, крестьянская женщина – это мать. В этом слове заключается все ее предназначение, о котором она нетерпеливо помышляет с самого детства. Теперь же является ибсеновская женщина, подруга, героиня целой западной городской литературы от северной драмы до парижского романа. Вместо детей у нее «душевные конфликты», брак – какое-то рукоделие вроде вышивки: главное здесь, оказывается, «понять друг друга». Абсолютно неважно, что американская дама не находит достаточного основания иметь детей, потому что не желает пропустить ни одного сезона, парижанка – потому что боится, что любовник ее бросит, ибсеновская же героиня – потому что «принадлежит сама себе». Все они принадлежат сами себе, и все они бесплодны» [85, с. 108].

Отметим, что смещение акцента на образ города становится характерным не только для литературных произведений, затрагивающих фаустовскую проблематику, но и для сценических постановок «Фауста» 1920–1930-х гг., в которых, так же, как и в литературе, актуализируется проблема наступления урбани-

стической цивилизации на человека, воздействие города на человеческое сознание. Анализируя художественно-эстетические аспекты театральных постановок трагедии «Фауст» немецким режиссером Максом Рейнхардтом, А. Дунаева отмечает, что для постановок 1920–30-х гг. была специально разработана модель «Фаустианского города» (Faust-Stadt), предназначенная для организации сценического пространства таким образом, чтобы акцентировать функцию образа города в спектакле [86]. Сценический образ «Faust-Stadt» в интерпретации Рейнхардта являет модель немецкого средневекового города, заключающую двойственный смысл. С одной стороны, «Рейнхардт постоянно подчеркивает, что атмосфера города должна быть уютной, но вместе с тем мещанской и филистерской», стремясь, тем самым, «показать некий конфликт между ярким, светлым, Божественным и серым, мещанским» [86]. С другой, – сценический город являл образ мира, который покинули Бог и дьявол, предоставив человека самому себе, что неоднократно подчеркивалось критикой: «Маленький городок постоянно находился перед глазами, – и не только городок, а все средневековье с его теснотой и вместе глубиной. Мир, отданный Богу и Дьяволу, потрясал своей ясностью, наглядностью и незащитностью, как ничто прежде в театре. Мы видим Фауста и одновременно наблюдаем беседу Бога и Мефистофеля, которые решают его судьбу. Но Бог и Дьявол исчезают, и выступает человек: «Я философию постиг...» [86]. В атмосфере богооставленности акцентируется образ маленького человека, оставшегося наедине с городом, что подчеркнуто организацией сценического пространства: «Режиссер, – отмечает А. Дунаева, – организовал пространство вертикально: стремятся вверх каменные стены городских ворот, и гора Броккен, и даже шкафы в кабинете Фауста неестественно высокие. Причем эти книжные шкафы занимают лишь одну стену кабинета, одну плоскость, две другие высокие стены пусты, голы. Эти пустые вертикальные поверхности делают пространство строгим, даже суровым. Оно не кажется бытовым, хотя на сцене очень много бытовых вещей: книги Фауста, лампа, свечи, скамья, множество мелочей на полках и на столе. По-видимому, это и был основной принцип сценографии спектакля: при обилии бытовых, «реалистических» деталей всегда есть устремленная вверх вертикальная доминанта, которая <...> подчеркивает малость того или иного человеческого образа. Каким маленьким, допустим,

должен был казаться Фауст, сидящий за своим столом над книгами, на фоне этих стен. Маленькой и беззащитной казалась и Гретхен в сцене молитвы» [86].

Осмысление противоречий фаустовского сознания в художественном пространстве урбанистической литературы 1920–30-х гг. включает несколько модификаций «вечного образа», а именно: непосредственно *интерпретацию фаустовского сюжета*, встречающуюся гораздо реже, нежели в предыдущий период (Пьер Мак Орлан «Ночная Маргарита», Клаус Манн «Мефисто» и др.). В таких произведениях сохраняются элементы традиционной сюжетной структуры – система персонажей, сцена сделки с Мефистофелем и т. п., которые включены в поэтику города, непосредственно определяющую вектор осмысления образа фаустовского сознания.

Иным типом модификации фаустовской темы является *аллюзия на Фауста* как отсылка к легендарному образу, который в данном случае служит мерой оценки отраженных в литературе культурно-исторических процессов, в том числе урбанистических, осмысленных как проблемы развития фаустовского сознания и включающих проблемы вечного познания («Игра в бисер» Г. Гессе, «Пещера» М. Алданова); комплекс проблем революционного сознания и идеи преобразования мира («Завоеванный город» В. Сержа, «Солнце мертвых» И. Шмелева, «Дьявол» М. Арцыбашева и др.); проблему человеческого бессмертия («Счастливая Москва» А. Платонова), ценности идеалов науки и искусства («Шутовской хоровод» О. Хаксли) и т. д. Аллюзия в данном случае являет форму «перекодировки чужой системы поэтических элементов в собственных художественных целях» [87, с. 308].

Еще один тип модификации фаустовской темы можно обозначить как «*тень Фауста*», которая в литературном произведении обнаруживает себя не в прямых или косвенных отсылках к «вечному образу» или архетипическому сюжету, но в осмыслении урбанистической проблемы, где «тень Фауста» проступает в образе города как воплощенной мечты о преобразении мира и оплота цивилизации. В этом смысле в образе города явлена «оглядка» фаустовского сознания на самого себя. Город вскрывает его светлые и темные стороны, и в этой связи, как и тень, обнаруживает свою амбивалентную сущность. В этом смысле характерной формой отражения «фаустовской тени» являет-

ся утопия и антиутопия («Мы» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Город Правды» Л. Лунца, «Люди как боги» Г. Уэллса, «Рассказ о Кузнецкстрое» В. Маяковского и др.), конфликт между человеком и городом («Манхэттен» Дж. Дос Пассоса, «Берлин, Александерплац» А. Деблина, «Фиеста» Э. Хемингуэя, «Перед зеркалом» В. Каверина и т. д.). Явленный в литературе образ фаустовского сознания проступает тем отчетливее, что осмысливается в со- / противопоставлении с образом формирующегося экзистенциального сознания, отраженном в противоречиях аполлонического / дионисийского начал («Город», В. Пидмогильного, «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф, «Счастливая Москва» А. Платонова и т. д.).

Вышедший за пределы литературы «вечный образ» оставляет ей свою «тень», соотносимую уже не с культурным архетипом, а с художественной идеей, отразившей основные интенции культурного сознания эпохи и его внутренние противоречия и получившей свое воплощение в эстетическом идеале города. В урбанистической эстетике, репрезентирующей образ фаустовского пространства происходит переосмысление и переоценка ценности культурного фаустианства через раскрытие специфики отношений между человеком и городом, в основе которого лежит конфликт фаустовского и человеческого начал.

#### 2.2.4. Метаморфозы фаустовского архетипа: разрушение матрицы

В этой связи можно говорить о том, что в пространстве урбанистической литературы 1920–30-х гг. происходит разрушение фаустовского архетипа, его трансформация в иное качество. Ключевые компоненты поэтологической матрицы традиционного сюжета либо утрачивают свою актуальность, либо подвергаются существенной модификации и, уходя все дальше от своего изначального смысла, выполняют роль символических аллегорий. Символизация смысловой компоненты литературного архетипа, на которую указывает А. Нямцу, приводит к тому, что образ Фауста утрачивает свою актуальность, уступая место своей новой модификации – образу фаустовского человека как героя фаустовского типа, как воплощению индивидуальности личностной, сохраняющей некоторые характерные черты «вечно-го образа»: стремление к вечному познанию, власти над миром,

беспринципность в достижении целей, крайний эгоцентризм и, в то же время, томление по беспредельному, крайний трагизм, либо образу *фаустовского сознания* как его (героя) собирательно-му, универсальному инварианту, являющему воплощение индивидуальности коллективной и отраженному в образах революционного массового сознания.

Таким образом, присущий романтической эпохе индивидуалистически-одномерный характер образа Фауста сменяется *символическим характером фаустовского типа*, имеющим амбивалентную природу: романтический тип Фауста-ученого уступает место модернистскому типу *Фауста-демиурга*.

В этой связи происходит изменение в структуре *образного коррелята «фаустовское / божественное»*. Характерное для романтической модели восприятие фаустовского начала как альтернативы божественному в модернистской литературе трансформируется в процесс подмены божественного фаустовским. Провозглашение смерти Бога неизбежно влечет за собой акцентуацию демиургических качеств фаустовского сознания, устремленного не только к преобразованию мира, что находит свое отражение в урбанистической эстетике, но и к изменению миропорядка – к преодолению законов природы.

Наметившийся в литературе переход от Фауста как «вечно-го образа» к герою фаустовского типа явил трансформацию индивидуальной целостности завершенного образа в совокупность отдельных (выборочных) характерных качеств, заимствованных от фаустовского архетипа. Последний уступал место образу фаустовского человека, герою фаустовского типа, что в значительной мере ослабляло внутреннюю концентрированность легендарного образа (как и традиционной структуры в целом), сводило его к наглядному представлению общей идеи и, тем самым, придавало ему момент незавершенности, открытости, «готовности» к дальнейшим модификациям (эта тенденция обеспечила возможность взаимопроникновения (и взаимоперетекания) эстетической энергии традиционных образов Фауста и слуги (Гессе), Фауста и человека-артиста (К. Манн), Фауста и «маленького человека» (Л. Леонов «Конец мелкого человека») и т. п.).

В этой связи в процессе развития фаустовской темы в литературе 1920–1930-х гг. происходит «пересмотр» ключевых компонентов архетипической структуры: ослабляется внутренняя конфликтность фаустовского образа, утрачивают актуальность

некоторые элементы традиционной сюжетной модели (делка с Мефистофелем), смещаются акценты в осмыслении определенных функциональных доминант легендарного сюжета (цель и способ познания) и т. д. Рассмотрим это подробнее.

Существенные изменения происходят в сфере *внутренней конфликтности*, которая все реже выступает в качестве ключевой характеристики героя фаустовского типа. Трагический накал внутренних противоречий, присущих фаустовской натуре, снижается до уровня сомнений героя в целесообразности своих устремлений (Божко, Самбикин, Сарториус в романе А. Платонова «Счастливая Москва», Александр Браун в романе «Пещера» М. Алданова, безмянный ответработник в романе В. Сержа «Завоеванный город»). Преимущественной же становится тенденция к снятию конфликта, его преодолению либо в ситуации, когда конфликт исчерпан – цель достигнута («Мефисто» К. Манна); либо благодаря моделированию путей его безболезненного разрешения (отмеченный исследователями отказ от культа собственной личности и принятие идеи соборности в пьесе А. Луначарского «Фауст и город» [88, с. 97], поворот от идеи преобразования мира к идее служения, предложенный Г. Гессе в романе «Игра в бисер»); либо в случае отказа от собственных устремлений или их практической реализации. Так, в романе О. Хаксли «Шутовской хоровод» образ идеального города существует исключительно в виде архитектурной модели; герой романа М. Алданова «Пещера» теряет веру в необходимость преобразовывать мир, что приводит его к «сознательному отрицанию воли к жизни» из-за «груза неразрешимых противоречий бытия» [87, с. 307]. Отметим, что эти противоречия уже не требуют осмысления и разрешения, они подаются как аксиома абсурдности мира, единственной формой противостояния которому становится отчуждение, уход в себя («Пещера» М. Алданова, «Посторонний» А. Камю, «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф). Важно отметить, что феномен отчужденного сознания в эстетике модернизма представлял собой крайнюю форму проявления индивидуализма, который вызревал в литературе в противовес ницшеанскому над-индивидуализму «сверхчеловека». Это был «индивидуализм единичного» против «индивидуализма единого», но, в отличие от индивидуализма романтического, предполагавшего бунтарский деятельный порыв к борьбе, не способный к активному противостоянию и принимающий характер

пассивного бунта – отчуждение от мира, погруженность в себя становилось едва ли не единственной формой бытия «человека бунтующего» в литературе модернизма.

Наконец, эффект ослабления фаустовских внутренних противоречий достигается путем перенесения конфликта в плоскость отношений между человеком и городом (В. Каверин «Перед зеркалом», В. Пидмогильный «Город», Д. Дос Пассос «Манхэттен», Э. Хемингуэй «Фиеста», А. Деблин «Берлин, Александерплац» и др.). Важно отметить, что в основе отношений между человеком и городом заложен конфликт фаустовского и человеческого начал, осмысленный в литературе как конфликт аполлонического и дионисийского, который нашел свое наиболее яркое выражение в антиутопиях Е. Замятина «Мы», О. Хаксли «О дивный новый мир», Л. Лунца «Город правды» и Г. Уэллса «Люди как боги».

Послевоенная ситуация 1920-х гг., для которой характерно было состояние неуверенности, растерянности перед настоящим и страхом перед будущим, обусловила необходимость поиска точки опоры, что проявилось в искусстве в тенденции к обращению к культурным традициям прошлых эпох. В литературе этого периода происходит переосмысление символов и ценностных категорий античности (образы солнца, сада, пещеры, аполлонического / дионисийского), культурных архетипов эпох Возрождения, барокко, романтизма и т. д. Однако мотивы разочарования и безысходности, нарастающие в литературе, свидетельствуют о том, что это переосмысление носит, скорее, характер пересмотра, в свете которого традиционные ценностные ориентиры получают инверсионную трактовку, сообщая, таким образом, импульс к развитию литературы во второй половине XX в.

Эта тенденция отчетливо отражает закатные отсветы фаустовской культуры, в литературе этого периода. Исчезновение (устранение) традиционных полюсов конфликтности «Бог / дьявол» вследствие провозглашенной смерти Бога обусловило «изъятие» внутренней конфликтности из образов фаустовского типа, что повлекло за собой их демифологизацию: в литературе 1920–30-х гг. Фауст лишается своего ореола трагизма и величия, что задает тон пародийно-иронического его осмысления в художественных произведениях последующих десятилетий.

В этой связи теряет свою актуальность обязательный для традиционного фаустовского сюжета момент *договора с Мефистофелем*. В образе Фауста-демиурга в литературе XX в. Мефи-



стофель выступает как его alter ego, концентрируя синтез божественного и демонического в демиургическом начале.

Демиургическая направленность образа героя фаустовского типа обуславливает актуализацию в литературе мотива преобразовательной деятельности, в котором на первый план выходит образ города – сотворенного человеком пространства. В рамках осмысления образа города и проблемы взаимоотношений города и человека раскрывается смысл и оценка фаустовской *идеи преобразования мира*.

Ключевым моментом в осмыслении идеи фаустовской культуры является проблема взаимоотношений в системе «город / человек», которая раскрывается посредством целого спектра художественно-эстетических средств:

- сквозь призму трансформации античных символов – солнца, сада, пещеры («Солнце мертвых» И. Шмелева, «Посторонний» А. Камю, «Рассказ о Кузнецкстрое» В. Маяковского, «Пещера» М. Алданова и др.);

- диалога с классической традицией барокко и романтизма («Игра в бисер» Г. Гессе);

- культурных и литературных архетипов – город-праздник («Перед зеркалом» В. Каверина, «Фиеста» Э. Хемингуэя), образ слуги («Игра в бисер» Г. Гессе);

- мотива вечного познания («Пещера» М. Алданова, «Игра в бисер» Г. Гессе)

- мотива преобразовательных устремлений («Завоеванный город» В. Сержа, «Солнце мертвых» И. Шмелева, «Счастливая Москва» А. Платонова, «Солнечная машина» В. Винниченко);

- конфликта между фаустовским и человеческим началом, который раскрывается в форме со- и противопоставления:

- а) аполлонического / дионисийского («Шутовской хорювод» О. Хаксли, «Город» В. Пидмогильного, «Мы» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Город Правды» Л. Лунца, «Люди как боги» Г. Уэллса);

- б) фаустовского / экзистенциального («Миссис Дэллоуэй» В. Вулф, «Счастливая Москва» А. Платонова);

- граней переходности фаустовского сознания: артистическое / лицедейское в романе К. Манна «Мефисто».

Литература 1920–1930-х гг. отражает феномен урбанизма как предпосылки последней вспышки фаустовской культуры. В созданном фаустовским сознанием образе города скрещивают-

ся краеугольные проблемы бытия – человек, пространство, история, сознание и самосознание и т. д. Город приобретает ипостась мира – как вечного, живого, живущего по своим законам, вопреки страданиям человека. В этой его вечности – закат Фауста: ни преобразовать, ни изменить уже ничего невозможно. В этой связи тенденция заката фаустианства обуславливается рядом объективных факторов, из которых выделим следующие:

– город как воплощение фаустовской мечты о преобразовании мира предстает ограниченным пространством, в котором устремленный в бесконечность фаустовский дух не может существовать;

– город как мечта о совершенном гармонично организованном пространстве превращается в пространство абсурда, и в этой связи

– урбанистическая литература вскрывает иллюзорность фаустовской идеи, отражая подлинный итог деяний фаустовского духа;

– в противостоянии фаустовского / человеческого фаустовское проигрывает, поскольку попытка изменения человеческой природы влечет за собой бунт дионисийского начала, способно уничтожить фаустовское;

– достижения фаустовской культуры оказываются губительными и ставят человеческую цивилизацию на грань уничтожения:

а) в достижениях научного знания – создание военной техники массового уничтожения;

б) в достижениях урбанистической цивилизации – город вырастает в гигантский наделенный душой, психологией и физиологией самодостаточный организм, потребляющий человека.

Ценность урбанистической литературы 1920–1930-х гг. состояла в том, что в ней сквозь призму отношений в системе отношений «город / человек», в основе которых заложен конфликт фаустовского и человеческого начал, происходило переосмысление и переоценка ценности цивилизационных достижений фаустовской культуры. В урбанистической эстетике была осмыслена вековая, имеющая тысячелетнюю историю фаустовская идея, которая, по сути, заключала вопрос о смысле человеческого бытия. В свете эстетики урбанизма был пересмотрен, переосмыслен целый ряд морально-этических, эстетических, художественных констант минувших эпох, включающий символы и категории античности (солнце, сад, пещера, аполлоническое / дионисийское) культурные образы и архетипы (город-праздник, игра,

Фауст, слуга, человек-артист), традиции эпох Возрождения, барокко, романтизма. В этом переосмыслении иллюзия ценности фаустовской идеи становилась очевидной.

Закатность фаустовской культуры в 1920–1930-е гг. в значительной мере была обусловлена *катастрофической доминантой фаустовского сознания*, вызванной противоборством созидательного и разрушительного начал, составляющим ключевую характеристику фаустовского духа, поставившего человечество перед вопросом: «Быть или не быть?».

Стремление возложить на себя миссию похороненного Бога и обусловленное этим стремлением возникновение и укоренение в культурном сознании понятий «сверхчеловека» и «демиурга», отражающих беспредельность человеческих дерзаний, позволяет обозначить фаустовского человека XX века как «человека эксцентрического». Это понятие было введено в научный обиход и обосновано немецким мыслителем Хельмутом Плеснером в процессе создания концепции философской антропологии и в некоторых своих положениях пересекается с понятием «фаустовского человека» у Шпенглера, чья философская концепция была детально проанализирована Х. Плеснером в первой же главе его книги «Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию». Трансформируя шпенглеровский тезис о стремлении фаустовского духа к беспредельному, Плеснер определяет человека эксцентрического как устремленное к непрерывному самоизменению существо, которое не может удерживаться в положенных ему границах и потому постоянно их преступает. Изначальная устремленность к бесконечному перевоплощению лишает человека эксцентрического покоя, обрекает на бесприютное бытие в мире. «Его действительный внутренний мир – это разлад с самим собой, из которого нет выхода, нет компенсации. Жизнь человека снова и снова рассыпается у него в руках, он постоянно носит в себе раскол, перелом, пустоту, зияние, пропасть, конфликт» [89]. Эксцентричность становится тем качеством, которое, по мысли М. Шелера, обеспечивает человеческой личности способность «возвыситься над собой как живым существом и, исходя из одного центра как бы по ту сторону пространственно-временного мира, сделать предметом своего познания все, в том числе и себя самого» [90, с. 160]. И в то же время постоянное стремление выйти за свои пределы, порождающее внутренний разлад, делает фаустовского человека «человеком на грани» – между возможностью беско-

нечной самореализации и гибелью, падением в небытие. «Последнюю связь и упорядочивание, – отмечает Х. Плеснер, – место его жизни и смерти, укрытость и примирение с судьбой, истолкование действительности, родину, – может подарить лишь религия» [91, с. 292]. Но Бог мертв, и фаустовский человек обречен оставаться один на один с самим собой и с бытием.

В этапах развития фаустовской культуры явлено движение от слова (как свободы выражения) к мысли (свободе познания и продуктивному воображению, задающему свои параметры и смыслы реальности), от мысли как осознания себя как «Я» создающего – к движимому волей к власти действию по преобразованию мира. Периодичность развития фаустовской культуры, явленная во «вспышках» ее активности, свидетельствует о невозможности ее длительного существования, что обуславливает уязвимость и недолговечность активности фаустовского сознания и, таким образом, его изначальную «закатность».

Закат фаустовского сознания в XX в. во многом обусловлен нарушением равновесия. Нарушается целостность образа – фаустовский дух утрачивает свои ключевые характеристики: «Гордый, стремительный дух, чувствительное, пламенное сердце и огненное воображение, которое никогда не довольствовалось настоящим» [40, с. 26]. Остается только стремление выйти за границы человечества, разум и жажда действия – теория ценностей подменяется жаждой преобразовательской активности. Возникает ситуация, когда, «теория страстей уступает место теории ценностей и динамике интереса» [92, с. 108]. Отражением деградации, угасания Фауста предстает город – его вековая прекрасная мечта о совершенном пространстве, – который превращается в монстра, потребляющего человека. Думается, во многом «ожесточением» города в литературе обозначен закат фаустовской культуры.

### 2.3. Город как культурно-эстетический идеал фаустианства

В парадигме фаустовской культуры город предстает как пространство столкновений идеологий, ценностей, сознаний, страстей. Эти столкновения – суть проявления противоречивости, конфликтности фаустовского духа, составляющей движу-

шую силу его дерзаний. Отражая сущность фаустовских устремлений к созданию совершенной формы мира, город предстает метафорой фаустовского сознания. Определяя город как «метафору сознания», Л. Стародубцева отмечает, что каждая мечта о городе – «ностальгия по Абсолюту, каждый из них – модель мироздания. Так, от начала времен закладывалась традиция *связывать с миссией образа города ответы на «первые и последние» вопросы бытия»* [93, с. 74]. Город, таким образом, является воплощением фаустовской идеи и в этом смысле обретает черты *идеала* – как в его классическом кантовском понимании «представления о единичной сущности, адекватной какой-либо идее» [94, с. 235], так и в его современной трактовке как «образа, определяющего способ мышления и деятельности человека» [95, с. 204].

Эта сущность города определила его место в искусстве – образ города явил собой центральную категорию урбанистической эстетики, своего рода эстетический идеал, который обрел свое активное осмысление в модернистской литературе. Сразу подчеркнем, в литературе город в качестве эстетического идеала являет далеко не образец совершенства, не совершенный абсолют, а, скорее, путь к совершенствованию. Художественный образ города в литературе приближается к идеалу, когда заключает в себе идею совершенствования образа жизни как основного мотива человеческой деятельности. Ценность литературно-художественного образа города в том, что он не стремится приблизить реальность к идеалу, а осуществляет поиск идеала *в реальности*, идентифицирует идеал и реальность, определяя спектр возможностей не только эстетического восприятия реального города (образ в литературе), но и эмпирического его созидания (урбанистические теории). Таким образом, литература продуцирует процесс взаимодействия эстетического сознания и урбанизма, являя образ города в качестве самодостаточной эстетической ценности.

Отметим, что выработка литературой эстетического идеала являет двубратный процесс – с одной стороны, литература обозначает и выделяет эстетическую ценность как таковую, которая манифестируется как идеал (например, город), с другой, – эта ценность уже имеет характер архетипа – того, к чему, как указывал Н. Хренов, человеческое сознание и подсознание возвращается в кризисную эпоху: «В такие моменты актуализируются структуры архаической ментальности, связанные с архе-

типами, включающими человека в мир архетипов как устойчивых сущностей, защищающих его от неумолимой необратимости исторического времени. Это обстоятельство ощущает искусство, стремясь вызвать к жизни архетип» [96, с. 233], в результате архетип часто возводится в идеал.

Характеристики образа города как эстетического идеала эпохи модернизма обусловлены, во-первых, свойствами феномена фаустовской культуры как культуры закатной; и во-вторых, – соотношением идеала с категорией прекрасного, представления о которой в XX в. существенно трансформировались. Отметим, что в трактовке прекрасного эстетическое сознание первой трети XX в. значительно отошло от классической философской традиции XIX в. и смыкалось с античной, обозначающей «прекрасным» физическую красоту людей, совершенство предметов, полезные для людей вещи (Гомер), гармонию и порядок космоса (Гераклит), числовую упорядоченность, гармонию сфер, симметрию (пифагорейцы). В 1920-1930-е гг. такие характеристики прекрасного, как полезность, порядок, гармония (симметрия) вновь становятся актуальными, являя прекрасное как постулат эстетического восприятия не «мира как природы» (космос), а «мира как цивилизации». Л. Андреев отмечал, что в этот период «позитивное знание теснило знание гуманитарное, лаборатория отодвинула письменный стол, автомобили и аэропланы заменяли луну и соловья в качестве символа поэтического и прекрасного» [97, с. 242]. В этой связи, по справедливому замечанию Л. Андреева, не личный вкус, а вкус эпохи отражает признание О. Шпенглера: «Я люблю глубину и утонченность математических и физических теорий, по сравнению с которыми эстетик и физиолог выглядят просто халтурщиками. За роскошно ясные, высокоинтеллектуальные формы какого-нибудь экспресс-парохода, сталелитейного завода, прецизионного аппарата, изощренность и элегантность иных химических и оптических процедур я отдам весь стильный хлам нынешних прикладных искусств с живописью и архитектурой в придачу <...> И я утверждаю, что в ином изобретателе, дипломате и финансисте нынче скрыт более основательный философ, чем во всех тех, кто занимается плоским ремеслом экспериментальной психологии» [69, с. 179-180].

Образ города как идеала фаустианства выстраивался в литературе соответствии с общей тенденцией формирования пред-

ставления о прекрасном и аккумулировал в себе определенные свойства, осмысленные нами как устойчивые характеристики, смысловые константы эстетического идеала эпохи модернизма. Среди них выделим *амбивалентность, телесность, медиативность, ресентиментность*.

*Амбивалентность* отображает, с одной стороны, его подвижность, некую относительность, знаменующую отказ от незыблемости ценностей, подчиненности их динамике культурно-исторического процесса. Эта подвижность отражает свойственную эпохе неоднозначность, двойственность, вариативность в восприятии картины мира. Условно это качество идеала можно представить в виде бинарных мировоззренческих оппозиций, отражающих характер эпохи и, как следствие, восприятие города в сознании, и образующих идейно-смысловое ядро его образа в литературе. Одним из таких противоречий в характеристике идеала является «закатность – утопизм» как особенность мировосприятия эпохи. Отметившая свое начало в литературе декаданса тема закатности становится ведущей в символизме и экспрессионизме и, трансформируясь позже в проблему абсурдности бытия, мира как абсурда, становится основной эстетической константой модернистского искусства. Осмысливая идею «Заката Европы» Шпенглера, Герман Гессе писал: «Закат Европы будет, возможно, разыгрываться лишь внутри, лишь в душевных недрах поколения, лишь в переименовании устаревших символов, в переоценке душевных ценностей». Закат, таким образом, становился «некоей новой моралью, реализованной в искусстве» [Цит. по: 97, с. 241].

Закатность как общая тенденция фаустовской культуры нашла свое отражение в осмыслении и восприятии города литературой, в экспрессии его художественного образа. Образ «города, потребляющего человека» (Шпенглер), возникает в романах Ф. Норриса «Спрут», Д. Дос Пассоса «Манхэттен», Ф. Кафки «Процесс», В. Сержа «Завоеванный город», Д. Джойса «Улисс», А. Камю «Посторонний» и др., актуализируя в литературе тему одиночества городского сознания, обманутых надежд, настроения пессимизма, грусти и тоски, восприятия жизни как бессмысленного круговращения, абсурдности бытия. В образе города нашла свое отражение идея деградации фаустовского сознания, создавшего вместо совершенного пространства пространство абсурда с характерным для него ощущением конца бытия.

Но у эсхатологии была и другая сторона. Э. Баталов отмечает, что финалистские предчувствия и предсказания «конца эпохи», «конца истории» и пр. могут отражать не страх человека – обоснованный или беспочвенный – перед конечным, перед смертью, но неизбежную внутреннюю *устремленность к конечному как трансцендентному и абсолютному*. В такой устремленности, не всегда и не вполне осознаваемой самим ее субъектом, находит проявление стремление *по-кон-чить* с реальностью, которая питает страх и вызывает отторжение, и начать Новую Жизнь. Это стремление к Концу во имя нового Начала [98, с. 32-33]. Тенденция перехода от эсхатологии к Новому началу, от заката к утопии и наоборот явилась характерной чертой литературы 1920–1930-х гг. Обратной стороной закатности явился утопизм, знаменующий начало нового рождения. Как ни странно, в эпоху заката культуры перед человеком открывались новые, связанные с развитием цивилизации, возможности постижения мира, построения будущего, зачастую принимающего характер утопии. Переживание «кануна», взгляд в обновленное будущее наряду с размышлениями о кризисе культуры становился актуальной тенденцией философской и художественной мысли.

Отметим, что утопическое проектирование будущего в первую очередь связывалось с проектированием пространства, созданием адекватных времени условий жизни, что вызвало распространение ряда урбанистических концепций, провозглашавших город частью как «мира-как-природы» (идея города-сада), так и «мира-как-истории» (идея города как оплота цивилизации). Утопизм обозначил иную ипостась города как эстетического идеала, явленную в образе пространства, созданного человеком, как преображенного мира – результата деяний фаустовского духа. В этой связи образ города в литературе либо заключал идею пространства гармонии, выстраиваясь по принципу утопии (образ Алушты у Сергеева-Ценского, Новокузнецка у В. Маяковского), либо формировал мысль о гибельности цивилизации, пагубности преображающей фаустовской воли, образуя антиутопический контекст («О дивный новый мир» О. Хаксли, «Чевенгур» А. Платонова, образ провинциального Никольска в «Роковых яйцах» М. Булгакова и др.). В этом смысле эстетический идеал модернизма являл модификацию архетипических представлений о сущности бытия, заключенных в первичных смыслообразях *хаоса и порядка / космоса*. В этих категори-



ях, – отмечает И. Кондаков, – представляющих собой емкие метафоры, культура осуществляет саморефлексию, констатируя либо свою предельную дезорганизованность и бессистемность, либо, напротив, свою цельность и собранность как осмысленного и целеустремленного единства [99, с. 60]. Характерной особенностью образа города в культуре и литературе явилось его воплощение в идее пространства, воспринимаемого одновременно и как хаос (несущий растерянность и одиночество городского сознания), и как космос (сообщающий оптимизм и веру в созидательную, преобразующую силу человека). В этом смысле образ города заключал в себе фаустовскую идею преодоления хаоса путем создания гармоничного, упорядоченного пространства. На этом основывалась противоречивость, конфликтность города как эстетического идеала, проявившаяся в *дуализме художественного образа*, формирующего два различных восприятия одного и того же города. Достаточно ярким в этом смысле являются два устойчивых образа Петербурга – «умышленного» города, созданного вопреки природе, что, по мнению исследователей, дает возможность двойной интерпретации города – и как хаоса, и как космоса: «как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, несущего гибель, – с другой» [100, с. 31]. Отсюда – две образных константы в восприятии Петербурга – «бездны, царства Антихриста, смерти» и места, где «открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» [101, с. 8]. Подобной дуалистичностью отличается и созданный литературой образ Нью-Йорка, являющий идею «американской мечты» и «американской трагедии».

Важно отметить, что мировой культуре присуща и «инверсионная» трактовка соотношения «хаос / космос». В. Иорданский отмечает, что идея порядка была отражением тяги древнего общества к неизменности всего существующего и к сохранению собственной социальной однородности <...> Хаос реальной истории в мифе противостоял создаваемому народным сознанием идеальному движению общественной жизни [102, с. 51, 58]. В этом смысле хаосом представляется все новое, неизведанное, несущее идею прогресса и тем самым противостоящее традиционному устойчивому порядку, патриархальным основам бытия. В этой ситуации процесс преодоления хаоса представ-

ляет собой возвращение к традиции, к первоосновам бытия. Отсюда – формирование города как эстетического идеала через возвращение к идеалам античной культуры (город-пещера, город-сад, город солнца).

Подобное осмысление категорий космоса и хаоса, на наш взгляд, отражает и тип отношений на уровне «свой – чужой», что в осмыслении города является важным, поскольку представляет собой модернистскую утопическую модификацию образов «града земного» и «града небесного». Л. Стародубцева отмечает, что тема «двух градов» в мифопоэтическом сознании предполагала некое коренное отличие двух типов поселений: *земного и неземного, профанного и сакрального, внутреннего и внешнего, своего и чужого*. Преодоление границ, их разделяющих, переход из одного града в другой и возвращение обратно отражали одну из особенностей мифологического мышления: возможность «возвращения» к истокам, к самому себе в начальные времена творения [93, с. 85].

Утопический образ города в литературе как художественная проекция городов будущего представляет собой модернистскую модификацию образа «града небесного» как «ландшафта сознания», утверждающего восходящую к концепции Августина Блаженного идею города как духовно объединяющего начала: «<...> этот небесный град, пока находится в земном странствовании, призывает граждан из всех народов и набирает странствующее общество во всех языках, не придавая значения тому, что есть различного в правах, законах и учреждениях, которыми мир земной устанавливается или поддерживается; ничего из последнего не отменяя и не разрушая, а, напротив, сохраняя и соблюдая все, что хотя у разных народов и различно, но направляется к одной и той же цели земного мира» [103, с. 1038]. В образе града у Августина, таким образом, воплощена идея христианского мира, в котором город – не ландшафт (пространство), а человеческое сообщество, объединение народа на земле. Таким образом, в рассуждениях Августина о сущности града земного и града небесного закладывается идея городского сознания как единственного общего типа культурного сознания. Свои более четкие контуры и воплощение эта идея обретет в начале XX в. В образах утопических городов эпохи модернизма будет утверждаться эта идея объединяющего начала как преодоления страдания, одиночества, отчуждения абсурдного мира.

Условное соотношение образов «града земного» и «града небесного» в литературе отражает последовательную реализацию одного из основных принципов эстетики модернизма – движение «от реального к реальнейшему» («a realibus ad realiora»), где одним из вариантов реальнейшего предстает утопическая проекция будущего, представляющая как оптимистический (утопия), так и пессимистический (антиутопия) аспекты видения города. Актуализация утопических или антиутопических образов городов в культуре неразрывно связана с разрешением в человеческом сознании вопросов жизни, смерти и бессмертия. Л. Стародубцева отмечает, что «воображаемый град есть, по сути, выражение фундаментальной проблемы отношения человека к смерти – оств и ствол, сердцевина этико-эстетического монолита культуры. Когда невидимый град становится для сознания реальностью отнюдь не менее реальной, чем град земной, бессмертие одерживает победу над смертью, сущность над существованием. Но, «да будет вам по вере вашей»: когда образ невидимого града разрушен, и в сознании человека, и в сознании культуры или эпохи в целом побеждает смерть. Пустота, абсурд, бессмыслица» [93, с. 84].

Важно отметить, что амбивалентность эстетического идеала связана не только с кризисным, противоречивым мироощущением фаустовской эпохи, но и непосредственно – с закономерностью развития художественного сознания. Образ города, отраженный в художественном сознании со знаком «минус», восходит к ренессансной традиции. Исследователями отмечено, что утопический образ города в литературе Возрождения, заключающий идею воплощения Небесного Града на земле и, тем самым, снимающий средневековую оппозицию двух градов, обозначил важность не практического существования идеального города, а возможность, принципиальную осуществимость самого проекта. Таким образом, синтез двух градов осуществился не в культуре в целом, а в художественном сознании, подчеркнув тем самым его самодостаточность. С этого момента мифологема города обретает независимое существование и развитие в автономном и специфическом образно-проективном поле художественного сознания [104, с. 42]. Формирующаяся самодостаточность художественного сознания устраняет необходимость в оппозиции и одновременно тесной обусловленности искусства эмпирической реальностью. В ситуации самодоста-

точности и самообусловленности искусства художественное сознание, диалогичное по своей природе, начинает искать оппонента (или оппозицию) внутри себя самого. По мысли А. Пелипенко, «в художественном сознании, оформляющем себя как культурное целое, т. е. строящем полную и завершенную собственную модель мира, с неизбежностью происходит самореконструирование или регенерация бинарного стержня мифологической структуры. Иначе говоря, синтезированный в ренессансном проекте универсальный город неизбежно предполагает «свое другое», свою противоположность, семантически развернутую в сфере художественных образов. Так рождается мифологема пустого или мертвого города <...> От идеального города, как воплощения сакрализованной античности, начинает отделяться его метафизический двойник-антипод» [104, с. 43]. Так, наряду с утопическим образом города возникает образ антиутопии и формируется тенденция, которая в XX в. обозначится как закономерность: представление художественного образа города в литературе как воплощение экспрессии света и тьмы.

Утверждение города в качестве вневременного культурно-эстетического идеала представляло идею города как «интерпретацию движения человечества во времени» [105, с. 139], реализованную в движении художественного образа. Актуализация в литературе нового эстетического идеала определила направленность движения литературного процесса в целом, обозначив перестройку всей поэтологической системы. Упомянутые выше концептуальные аспекты осмысления парадигмы «град земной / град небесный», тяготение к духовному объединению как преодоление одиночества сознания, абсурдности бытия, смерти; постижение сущности и смысла бытия, проблема самоидентификации и поиск своего места в мире – представляют собой ключевые концепты эстетики модернизма, фокусирующиеся, таким образом, в художественном образе города-«ландшафта сознания», который тем самым скрепляет в единый сюжетный и композиционный узел основные мотивы, темы, идеи модернистской литературы. Осмысление внутреннего мира человека, духовных аспектов его бытия не просто происходит сквозь призму осмысления города – это и есть осмысление города как особого типа культурного сознания. Дуалистичность города как идеала фаустианства продуцирует неоднозначность в осмыслении художественным сознанием ключевых концептов фау-

стовской культуры – pro et contra идеи вечного познания, преобразования мира, научно-технического прогресса составляют основу проблематики многих литературных произведений 20–30-х гг. XX в.

Таким образом, художественный образ города в литературе, утвержденный как эстетический идеал, является своего рода базисом, на котором надстраивается эстетико-поэтологическая система модернизма. На этом уровне осуществляется тесная взаимосвязь эстетического сознания и урбанизма – разработанные в урбанистических теориях градостроительные проекты представляют собой эмпирическую реализацию утвержденной в эстетическом сознании культурной идеи и в то же время подпитывают способность искусства моделировать картины мира будущего.

Другой важнейшей характеристикой города как идеала фаустианства становится *телесность* как видимость, осязаемость, вещественность идеи. Актуализация телесности была обусловлена несколькими факторами. Во-первых, телесность идеала в определенном смысле была следствием трансформации представлений о «прекрасном», вылившейся в совмещение бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве. «Если до начала XX столетия, – указывает М. Бессонова, – граница между бытийственным и «прекрасным» (иначе – нормативно-культурным) подразумевалась как нечто само собой разумеющееся и не становящееся поводом к рефлексии, то на протяжении XX в. выстраивание и пересечение этой границы стало главным условием эстетической игры» [106, с. 371]. Ярче всего эта тенденция проявилась в авангарде, хотя была характерна и для модернизма в целом. Р. Дуганов отмечал, что всю историю русского авангарда можно предельно упрощенно представить в виде двух направлений и выразить в двух основных понятиях: «дух» и «вещь». Их взаимопревращения и составляют основной сюжет авангардного искусства, где главное открытие как раз и заключалось в том, что путем непрерывных изменений они переходят друг в друга, и «вещь» может стать насквозь духовной, а «дух» вполне вещественным, что исчерпывающим образом выражается хлебниковским «мыслеземом» [107, с. 13]. Во-вторых, категория телесности активно осваивалась и философской мыслью в аспекте «реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий и восстановления, тем самым, связей сознания с реальным миром» [108, с. 434].

Телесность города как идеала являла возможность его восприятия не только эстетического, но и эмпирического – в визуальном воплощении, осязаемости и т. д., что сообщало идеалу характер некоей «приземленности». Эстетический идеал, таким образом, не являлся умозрительным и представлял собой не только идею города, но и объект, наделенный самостоятельным эмпирическим бытием, тесно связанным с эмпирически-телесным бытием человека. Феномен телесности в этом смысле акцентировал целостность, неразделенность «внутреннего» и «внешнего» в эстетическом объекте и представлял собой тип структурной организации образа города, своего рода «материю», «плоть» идеи города.

Как тип структурной организации образа телесность охватывает четыре уровня активизации чувственности в восприятии города. На первом уровне момент телесности идеала явлен в эмоционально-рефлективном восприятии (ощущении) города, отражающем состояние как человеческого сознания, так и «физиологической» сферы чувственности, – город порождает чувства, недоступные рефлексии, неподконтрольные сознанию – шок, страх (образ города у Рильке, Кафки), эйфорию (Дублин в «Улиссе» Джойса), зачастую вызванные активизацией массы и тяготением к зрелищам. Эти чувства можно рассматривать как один из аспектов «телесности идеи» города, явленных в экспрессивно-эмоциональной стороне художественного образа.

Второй уровень активизации чувственности являет телесность эстетического идеала как результат восприятия города органами чувств – как видимого, слышимого, осязаемого и обоняемого объекта. В этой связи среди слагаемых образа особое значение приобретают цвета, звуки, запахи города и т. п. На гамме визуальных, тактильных, обонятельных ощущений выстраиваются образы города у Д. Дос Пассоса («Манхэттен»), И. Шмелева («Солнце мертвых»), В. Вулф («Миссис Дэллоуэй»), В. Каверина («Перед зеркалом») и др.

Третий уровень телесности предполагает «включение тела в мировую ткань» (Мерло-Понти), активизирующее духовно-чувственное восприятие как переживание города в себе, как «диалектику душевную», знаменующую процесс «допущения города до себя и себя до города» (Топоров). На этом уровне телесность идеала выявляет тесную связь человеческого тела и тела города. Определяя человеческое тело как «переплетение виде-

ния и движения», М. Мерло-Понти утверждал, что на основе способностей к видению и движению человеческое тело создает для себя собственный мир предметов, образует из них особую сферу вокруг себя, *включает вещи в собственную плоть* [109, с. 14] (курсив – наш, А.С.). В этом смысле телесность идеала выступает и как «форма единения человека с миром, и как граница, форма противостояния ему» [110, с. 664] (образы Парижа в романе В. Каверина «Перед зеркалом», Алушты у И. Шмелева, Алжира в «Постороннем» А. Камю, Козловка в «Мичурине» А. Довженко, Лондона в романе «Смерть героя» Р. Олдингтона, Киева в романе В. Пидмогильного «Город» и др.).

Четвертый уровень активизации чувственности функционально связан с предыдущим и являет телесность эстетического идеала как антропоморфность, переданную в метафорическом оживотворении города, наделении его свойствами человеческого тела. К. Гальмиш и Д. Бештель отмечают, что антропоморфный (или скорее «физиоморфный», так как не всегда можно сказать, о человеческом ли теле идет речь) взгляд на город торжествует именно в конце XIX в. Этот взгляд присущ всем течениям конца века: символизму, импрессионизму, оккультизму (спиритизму, теософии и т. п.) [111, с. 347]. Антропоморфность идеала в 1920–1930-е гг. заявляет о себе актуализацией в литературе образов «города-человека» и «человека-города». Этот уровень телесности отображает процесс формирования самоидентичности человека в отношениях «Я – город», развивающихся по принципу зеркального отображения, двойничества. Ж. Лакан указывает, что формирование собственного образа или же представления о себе происходит всегда не прямо, а через образ другого, как узнавание самого себя в зеркале [112]. В этом смысле можно говорить о том, что образы человека-города и города-человека в литературе выстраивают идентичность как узнавание человеком себя в зеркале города и отражение города в зеркале человеческого тела. На уровне текста это чаще всего представлено формированием в структуре художественного образа устойчивых урбанистических метафорических эпитетов: «мертвый город», «живой город», «город-призрак», «улицы-артерии», «переулки-щупальца», «глазницы окон» и т. п., или метафорическим воспроизведением взаимопроницаемости телесных границ города и человека: «электрический глаз города» («Манхэттен» Дос Пасоса), «город величественно поднимал голову» («Город» В. Под-

могильного), «предательские лица домов», «дом с обломанными плечами и уходящим назад лбом» («Растения доктора Чиндерелла» Г. Майнринка), «лица женщин цвета выцветших стен» («Пражские легенды» Р. Рильке); «большое тело Москвы», «Божко неотлучно, до нового светлого утра, глядел и глядел на Москву <...> – и сонная, счастливая свежесть, как здоровье, вечер и детство входили в усталого этого человека» («Счастливая Москва» А. Платонова) и т. д.

Важно отметить, что актуализация телесности города в литературе восходит к ритуально-мифологическим архетипам, являющим город в образе женщины, что связано с традицией придания земле женского естества (отсюда в латинском языке слово *urbs* – «город» женского рода). Божество местности, – отмечает О. Фрейденберг, – позднее становится божеством всякого поселения, в частности с развитием производства, и божеством города; поэтому в древних языках, в том числе в еврейском и греческом, город – женского рода [113, с. 495]. Исследователями неоднократно отмечалось, что Библия описывает историю города в образе женщины, проходящей все свои жизненные фазы и ситуации: девушки, невесты, матери; бездетной, изнасилованной, брошенной, разведенной и вновь вступившей в брак [114, с. 377]. Отсюда традирование литературой образов «города-матери» (образ Москвы у Л. Мея, Ф. Глинки, А. Полежаева и др., образ Бомбея у С. Русси и Р. Киплинга), «города-жены» (образ Гранады в андалузской лирике), «города-невесты» (образ Иерусалима в Библии и в «Суламифи» А. Куприна, образ Москвы у Л. Толстого и др.).

Эстетизация телесности, философское осмысление телесного восприятия мира (в том числе и города) в литературе зачастую принимало характер бунта против умозрительности, трансцендентности идеалов. Подобного рода «бунтарством» было отмечено раннее творчество Г. Миллера, в основании мировосприятия которого, по мысли А. Аствацатурова, «лежит отрицание любого трансцендентного проекта, всех идеалов и ценностей, внеположных человеку. Их конструирование он считает актом насилия над миром, применением к нему отчуждающей власти. Миллер отвергает модель иудео-христианского Бога, отъединенного от самого тела мира, поскольку в этом случае реальность как изменчивая жизнь объявляется несущественной, а взгляд устремляется сквозь нее, к трансцендентному идеалу.



Истина, таким образом, оказывается по ту сторону чувственно воспринимаемого мира. В этой ситуации личность, по мысли Миллера, утрачивает целостность видения реальности, единство духовных и телесных устремлений» [115, с. 1]. Телесность города представляющая его «своим пространством во плоти», по существу, способствовала адаптации человека в меняющемся, ускользающем мире. Именно «телесность идеи» наполняла смыслом пространство бытия человека и, в конечном итоге – его мир. Телесность, согласно концепции Г. Миллера, возвращала человеку свободу, ломала обобщающую схему, предписанную вещам и явлениям, освобождала их, открывала в них жизнь, выводя из нейтрального, стереотипного восприятия [115, с. 4]. Телесность способствовала проницаемости границ между художественным образом и реальным объектом, делала гибкой и подвижной образную структуру, сообщала образу некую «выпуклость», зримость, осязаемость, реальность, ярко выраженную в романе Г. Миллера «Сексус»:

И с этим Бродвеем, который был мне так противен, с этим Бродвеем произошла метаморфоза. Нет, он не превратился в сказочный замок, не стал красивым, идеальным городом. Напротив, он стал жутко реальным, потрясающе четким, живым. Но изменились координаты: он оказался центром мира, и этот мир, который я мог объять одним махом, был полон смысла и значения. Прежний Бродвей нахально лез в глаза всем своим уродством и неустроенностью; теперь он убрался на свое место, стал неотъемлемой частью сущего, ничего ужасного, ничего прекрасного: он просто влился в общее [116, с. 286].

Важной характеристикой города как идеала фаустианства является *медиативность*. В данном случае речь идет о форме культурного диалога. В этой ситуации образ города выполняет функцию посредника (медиатора) в процессе смены культурных парадигм. Образ города, знаменующий процесс «отпадения от сложившейся культурной формы и выход в новое смысловое пространство» [117, с. 250], является, по существу, медиатором эпохи, продуцирующим диалог как взаимопроникновение смыслов предшествующей и новой культуры и выступающим в этом смысле как «мера синтеза нового и старого в целях выживания субъекта культуры в усложняющихся условиях» [117, с. 256]. Помощь в адаптации человеческого сознания в условиях изменяющейся картины мира способствовала преодолению состояния отчужденности, «разорванности» и органич-

ному сопряжению «крайних пределов сознания «Я» и «мир». Л. Стародубцева отмечает, что в силу того, что в триаде «Я – Город – Мир» понятие *Город* занимает *серединное положение*, образные представления о городе могут легко сжиматься до ничтожной точки, а могут разворачиваться до бесконечности. «Город» при этом оказывается чем-то вроде *медиатора*. Или, скажем, так: это *образ-посредник*, соединяющий несоединимое, связующий крайние абстракции: *бесконечно малого ничто* и *бесконечно огромного все* [93, с. 73].

Необходимо отметить, что медиативность как «стремящееся к синтезу диалогическое напряжение» [117, с. 250] является неотъемлемым свойством структуры образа города, амбивалентной по своей природе, тяготеющей к синтезу и взаимопроникновению крайних смысловых полюсов. Его семантическая неоднозначность, лабильность структуры определяют его функцию как посредника в сообщении иных элементов поэтологической системы литературного произведения. Выступая в качестве фокуса осмысления психологии персонажа (его внутреннего мира) («Счастливая Москва», «Миссис Деллоуэй», «Город»), «организатора» композиции («Манхэттен»), тематико-проблематической скрепы, образующей повествовательный цикл («Мефисто» К. Манна), модуса духовной рефлексии героя («Перед зеркалом»), типа мифологемы в ее модернистской модификации («Солнце мертвых», «Посторонний») и трансформации в эйдетический образ («Рассказ о Кузнецкстрое») и т. п., образ города приобретает признаки поэтологического медиатора в структуре литературного произведения.

Динамичный, развивающийся идеал, в своей амбивалентности, противоречивости, конфликтности чуждый абсолютизации, являя эстетическую ценность, способную преодолеть статику инверсионного мышления. Для русской литературы актуализация образа города имела особое значение, поскольку знаменовала переход от инверсионного типа характера к медиационному, ориентированному не на разрыв, а на диалог с предшествующей литературной и культурной традицией. Говоря об инверсионности как о характерной черте русской культуры, А. Давыдов отмечает, что русская литература XIX в. создала целую галерею инверсионных типов-характеров, «не способных выйти за пределы своего традиционного Я и осмысливать себя в новом логическом пространстве»: Борис Годунов Пушкина; Ар-

бенин, Печорин Лермонтова; Хлестаков, Манилов Гоголя; Обломов, Адуев Гончарова, герои Чехова и т. д. Это люди, лишенные способности к рефлексии, потерявшие в этом мире, несущие на себе печать неполноценности, проклятия, богооставленности и умирания [117, с. 244, 245]. Тем не менее, отметим, что в этот же период в русской литературе появляется тип героя, являющий признаки медиационного характера и предвещающий переход к новой культурной традиции. Это был образ формирующегося городского сознания, образ человека в зеркале города. Этот образ можно было обозначить как медиационный тип характера. Город открывал возможность и необходимость рефлексии как диалога с самим собой, как познания себя, как ориентацию на органичное восприятие новой культурной традиции. Формирование медиационного типа характера в русской литературе отражало динамику взаимоотношений человека и города в процессе становления городского сознания и завершилось в первой трети XX в. Условно можно выделить три типа характера в русской литературе, являющих своеобразные вехи в развитии медиационного городского сознания:

- человек рефлексирующий (братья-разбойники в Екатерининском саду Пушкина);
- человек бунтующий (Анна Каренина и «весь Петербург» Толстого);
- человек созидующий (строители Кузнецка и город-сад Маяковского).

Представляется, что эти вехи иллюстрируют динамику перехода от характера становления (первые два типа) к характеру продуктивного созидания (третий тип) – утверждению в литературе образа фаустовского человека как человека городской культуры, как «деятельного прагматика» (Шпенглер), человека-артиста, преобразователя мира.

Иная ипостась медиационности метаобраза города состояла в том, что город как эстетический идеал являл симбиоз художественного (образ) и гносеологического (постигнутое человеком пространство бытия) сознания, что сообщало образу города характер медиатора в процессе взаимодействия эстетического и научного сознания.

Подвергая критике «гносеологизм всей философской культуры XIX-XX веков», М. Бахтин указывал на «монологизм» как характерную черту научного сознания Нового времени, что,

по мнению ученого, было чревато ограниченностью, замкнутостью науки на самой себе: «Гносеологическое сознание и познание не может допустить рядом с собой иного, независимого от него единства (единства природы, единства другого сознания)» [118, с. 161]. В процессе смены гуманитарной парадигмы, предполагавшей, по выражению Г. Гадамера, «поворот от мира науки к миру жизни» [119, с. 7], Бахтин ключевую роль отводил художественному образу, объединяющему общие точки «мира искусства» и «мира жизни» в корреляции *Я – другой*, где «Я» и «другой», как представляется, отражали формы художественно-эстетического и эмпирического восприятия реальности. Как отмечают исследователи, проблема «образа» ставится Бахтиным в порядке взаимоосвещения трех областей культуры – искусства, познания и жизни. «Образ», по мысли Бахтина, имеет особое, принципиальное значение для познания именно потому, что традиционное научно-философское «понятие» о реальности не схватывает структуру образа реальности («я» в форме «другого» и «другой» в форме «я» [120, с. 319]). Художественный образ, представленный Бахтиным как «путь к «я» «другого» и тем самым ориентированный на диалог, являет форму преодоления «монологизма» научного познания и выступает как медиатор в диалоге-взаимодействии эстетического и гносеологического сознаний. В этой ситуации художественный образ города в литературе приобретает сущность бахтинского «я» в зеркале «другого» в модификации «человек в зеркале города», закрепляя, тем самым, взаимосвязь эстетического сознания и урбанизма и сообщая художественному образу города функцию медиатора в разрешении конфликта между эстетическим и гносеологическим сознанием как «переживании опыта истины благодаря произведению искусства» [121, с. 254]\*.

---

\* Тесная связь с научным познанием являлась отличительной чертой эстетического сознания эпохи. В определенном смысле научное сознание являло проекцию художественного в ситуации, когда научные тезисы закладывались в основу эстетических теорий (теория относительности Эйнштейна и кубизм, психоанализ Фрейда и сюрреализм, психологическая теория У. Джемса и поток сознания, научно-технический прогресс и развитие жанра фантастики и т. д.). В то же время другой тенденцией оставалась конфликтность эстетического и гносеологического, вылившаяся в протест искусства против порабощения личности социальной системой, машинами и вещами (экспрессионизм, экзистенциализм, отчасти – неоромантизм как примат гуманистического отношения к действительности, возвращение к природному человеческому началу).

В процессе исследования эстетического идеала представляется актуальным осмысление города в концептуальном поле *ресентимента* как сублимации чувственно-эмоционального восприятия эпохи. Актуализация чувственности как способа постижения мира, переживание трагедии Первой мировой войны и кануна войны новой активизировали эмоциональную сферу переживания истории, которая сразу стала объектом пристального внимания философов. Еще в переходный период ресентимент обосновывается как философское понятие в «Генеалогии морали» Ф. Ницше (1887) и позже переосмысливается М. Шелером в работе «Ресентимент в структуре моралей» (1912) как «переживание переживания», «переживание заново, последующее, вновь-чувствование эмоции, качество которой носит негативный характер» и «последующее воспроизведение эмоциональной ответной реакции на *другого* (человека или окружающий мир)», как «единство переживания и действия», направленное на создание новой шкалы ценностей [122, с. 10]. Исходя из этой трактовки, Шелер рассматривает ресентимент как источник переворотов в извечном порядке человеческого сознания, одну из причин заблуждений в познании этого порядка и в претворении его в жизнь [122, с. 56]. В этом смысле сама эпоха приобретает в человеческом сознании качество ресентимента в ситуации, когда утверждение новых ценностей базируется уже не на забвении, а на диалоге с прежними, на их «переживании» в новых культурных условиях. В такой ситуации «ценность полезного», как правило, торжествует над «ценностью витального». Фаустовская культура и ее оплот – город предстает как ресентимент страха перед жизнью в мире, где все боги умерли. В этом случае страх перед жизнью загоняется вглубь или вытесняется путем реализации амбиций демиурга, направленных на преобразование мира. Город как обжитое, упорядоченное вопреки хаосу пространство бытия, вырастая в оплот цивилизации, превращается в «ценность полезного», отрывающую человека от природных, родовых корней и нивелирующую, тем самым, «ценность витального». Отсюда – порожденные городом и выявленные и глубоко осмысленные литературой проблемы разрыва с родовым сознанием, самоидентификации личности, одиночества городского сознания и т. д., повлекшие за собой коренные изменения всей эстетико-поэтологической системы – смену героя, акцентуацию новых эстетических констант, иерархи-

ческое «переподчинение» категорий поэтики (доминанта художественного образа) и т. п. Отсюда и противоречия в восприятии города (амбивалентность идеала), попытки возвращения сознания к природным истокам как обретения вновь «ценности витального» (проекты города-сада). Наконец, отсюда – относительность самого понятия ценность, накладывающая свой отпечаток и на ценность эстетического идеала, определяющуюся не критериями красоты и истины, а насущной необходимостью в данный исторический момент. Эта насущная необходимость (полезность) и выступает в качестве критерия красоты и истины («не по хорошу мил, а по милу хорош»).

В то же время, осмысливая феномен ресентимента, литература обнаруживает и акцентирует иную его ипостась – как палимпсеста чувственного восприятия реальности, обуславливающего специфику и поэтологическую функцию художественного образа. Вскрывая многослойность художественного образа города, ресентимент являет прежде всего «переживание переживания» – как поэтическое переживание переживания чувственно-эмоционального. В этом смысле художественный образ как переживание воображаемого аккумулирует чувственное, эстетическое переживание реального. Важно подчеркнуть, что пресущественное в художественном образе города чувственное переживание реального, вызванное, безусловно, конкретной социокультурной ситуацией, имеет не сиюминутный, а длящийся во времени, исторический характер, что оказывается существенным и при формировании шкалы ценностей. Декларируемая эпохой «ценность полезного» выстраивается не на забвении «ценности витальной», а в противоречии с ней. Сама же «витальная ценность» не умирает и никуда не девается, – она просто отходит на второй план и как один из «пластов» переживания реального «хранится» в художественном образе города, обеспечивая его противоречивость, конфликтность. Таким образом, утверждая город как эстетический идеал, литература в то же время вскрывает его иллюзорность. В структуре художественного образа наблюдается, выражаясь словами Шелера, «“просвечивание” истинных, объективных ценностей сквозь противопоставляемые им ресентиментной иллюзией ценности мнимые», порождающее «смутное сознание того, что живешь в каком-то неподлинном, *кажущемся мире*, будучи не в силах вырваться из него и увидеть то, что *есть на самом деле*» [122, с. 37].

В этом смысле художественный образ в своей сущности гораздо глубже, насыщеннее чувственного переживания, поскольку всегда восходит к изначальной ценности, которая «просвечивает» сквозь ресентиментные напластования и предстает как хранилище культурной памяти, содержащей смысл ценности не сиюминутной, но абсолютной. Так, в художественном образе города сквозь спектр восприятий фаустовского сознания и напластования ценностей фаустовской культуры просвечивает изначальная ценность, составляющая сущность города как культурной мифологемы – идея города как человеческого духовного единения. Эта ценность и возвышает художественный образ до уровня идеала. Здесь представляется важным, что утвержденная в литературе эстетическая ценность города в значительной степени основана на переживании как «ценностном чувстве» – на ощущении города как *ordo amoris*<sup>\*</sup>, что, согласно концепции Шелера, утверждает примат чувственного познания мира и акцентирует, тем самым, значимость человеческой личности, ее духовного мира как ценность, противостоящую кризису культуры и наступлению материального мира цивилизации.

## 2.4. Город как культурное пространство фаустовского человека, его типы и варианты

Процесс активного осмысления городской тематики в литературе рубежа веков положил начало становлению эстетики урбанизма, основные концепты которой оформились и укрепились в 1920–1930-е годы. Именно в этот период в художественно-эстетическом и культурфилософском сознании происходит формирование эстетической концепции урбанизма как своего рода программы в искусстве. Город, рассматриваясь в системе координат эстетики и коррелируя с категориями прекрасного, красоты, идеала, безобразного, трагического и т. д., становится неотъемлемым слагаемым эстетики фаустианства. Признаки

---

<sup>\*</sup> Согласно Шелеру, «*ordo amoris*» – это «порядок любви и ненависти», или ценностных предпочтений, основанный на ценностном чувстве / См.: Шелер М. Указ. соч., с 215.

эстетической категории приобретает и само понятие городского сознания как сознания фаустовского.

В художественном сознании и эстетико-философской мысли вырабатываются общие концепты рефлексии города, обуславливающие поиск новых форм отображения действительности в литературе. Тесная связь с урбанизмом способствует проницаемости терминологических границ понятий художественного, эстетико-философского, культурного, переходящей в целостность урбанизма, эстетического сознания и литературы. Следствием этой целостности явилось рождение эстетических моделей и понятийных констант города, заявивших о себе в культурфилософских и градостроительных концепциях и выступивших в качестве опорных пунктов эстетической программы урбанизма в литературных текстах о городе.

\* \* \*

Одна из таких эстетических моделей явлена в эссе предшественника Шпенглера Георга Зиммеля «Флоренция» и «Венеция» в образе *города-мечты*, рождающегося в результате чувственного восприятия городского пространства. В основе эстетики урбанизма Зиммеля лежит идея города как произведения искусства и культуры человеческого духа. Эстетическая модель города-мечты выстраивается как художественная концепция целостности природы и духа, порождающей ту же гармонию, что и произведение искусства. Согласно Зиммелю, город представляет собой пространство, где «форма, данная природой, раскрывает себя в качестве ставшего наглядным духа», где «противоположность между природой и духом обратилась в ничто» [123, с. 88]. Подобное видение города в определенном смысле обуславливает у Зиммеля характер философского мышления в целом. Михаэль Ландман отмечает, что для Зиммеля философствовать означает: сохранять противоположности, уметь обращаться с ними, искать «третье царство», которое не есть их «снятие» [124, с. 529], а скорее, их единение. Таким «третьим царством», объединяющим противоположности, у Георга Зиммеля выступает город.

Целостность города и искусства, урбанистического и художественно-эстетического сознания основывается у Зиммеля на мысли о единстве образа города как целостности содержания и формы в произведении искусства: «В городе природа идеально представима не иначе, как в формировании через дух. По-



скольку таким образом снимается напряжение между природой и духом, возникает эстетическое настроение, чувство того, что находишься перед лицом произведения искусства. Пожалуй, нет другого такого города, общее впечатление от которого, его непосредственно созерцаемая данность и дух его воспоминаний, его природа и его культура в своем взаимодействии порождали бы в своем зрителе столь сильное чувство встречи с произведением искусства, простирающееся вплоть до самых внешних деталей: даже голые скалы позади Фьезоле производят впечатление того, что они служат всего лишь обрамлением для произведения, сотворенного духом и культурой, и таким образом они тоже оказываются втянутыми в общий контекст этого произведения, подобно тому как рамка картины живописца именно через свое инобытие помогает выражению ее смыслов, замыкая и скрепляя собой ее единство как для себя сущего, самодостаточного организма» [123, с. 89]. Тесная взаимосвязь урбанистического и эстетического приводит философа к мысли о том, что внутренние границы города – это границы искусства как такового. В этой связи город Зиммеля вписан в систему эстетических категорий, образуя своего рода смысловые тождества с категориями красоты и прекрасного («Цветущие маки, дроки, таинственно замкнутые виллы, играющие дети, синева неба и его облака – как легко это найти почти повсюду в мире, и как это везде прекрасно! – во Флоренции все это, однако, имеет совершенно иной душевно-эстетический центр тяжести, вокруг которого выстраивается и совершенно иная периферия, ибо все здесь восхищает не только своей отдельной красотой, но и своим соучастием в объемлющей красоте целого» [123, с. 89]), трагического («флорентийское единство природы и духа обращается у Микеланджело в нечто трагическое» [123, с. 91]), понятиями истинной и ложной сущности произведения искусства. В этой связи в эстетической концепции Зиммеля вызывает интерес сравнение Флоренции с Венецией. Воспринимая Венецию как некий автономный артефакт, как город, который «живет словно в демонстративном отрыве от бытия» [123, с. 94], Зиммель подчеркивает его сделанность, театральность, двусмысленность, «красоту, уже не причастную к жизни» [123, с. 95], которая вступает в контраст с естественностью, истинностью бытия Флоренции: «Глядя на дворцы Флоренции, всей Тосканы, мы воспринимаем внешнюю сторону как точное выражение ее внутреннего

смысла. Венецианские же дворцы, напротив, представляют собой какую-то напыщенную игру» [123, с. 94]. В этой антиномии, выстроенной в соответствии с представлениями Зиммеля об истинности и ложности искусства, рождаются образы Флоренции как «города-искусства» и Венеции как «искусственного города».

В этой связи эстетическая модель города-мечты у Зиммеля приобретает двоякий смысл – мечты как стремления к идеалу, связанного с образом Флоренции, и мечты как грезы, сновидения, нереальности, определяющей характер Венеции: «Монотонность всех венецианских ритмов лишает нас встрясок и импульсов, необходимых для ощущения полноты бытия, и приближает к состоянию сновидения, где нас окружает видимость вещей, лишенная самих вещей. Следуя своему собственному закону, душа, убаюканная ритмом этого города, порождает в себе сходное настроение, представляющее свой эстетический образ в форме объективности: как будто бы здесь дышат только самые поверхностные, лишь отражающие, лишь наслаждающиеся потреблением слои души, в то время как ее полная действительность, как в вялом сне, остается отстраненной» [123, с. 96].

Таким образом, эстетическая модель города Зиммеля аккумулирует идею города как выраженного в искусстве возможного способа осуществления жизни, заложенного в концепции жизнотворчества. Ю. Хабермас отмечал, что у Зиммеля жизнь в целом толкуется сообразно модели творческого процесса продукции, в котором гениальный художник создает органический образ своего произведения, открывая при этом тотальность собственных сил своей сущности [125, с. 542]. В рамках «философии жизни» Зиммеля город приобретает признаки динамической формы выражения культуры. В этой связи подчеркнутая Зиммелем целостность эстетического сознания и урбанизма, которая прослеживается в искусстве, формирует эстетику города как метафизику созерцания и действия, направленного на «творчество жизни».

Образы «города-искусства» и «искусственного города», явленные в эстетическом восприятии Зиммелем Флоренции и Венеции, получают свое дальнейшее формирование в эстетической модели *чудесного города* А.Н. Бенуа, образуя своего рода типологический ряд. Традируя эстетическую образность Зиммеля в восприятии города, А. Бенуа в своих мемуарах развивает образ Флоренции как «города-искусства», подчеркивая в харак-

тере города «дух творческой свободы <...>, желание выразиться как можно нагляднее и патетичнее» [126, с. 39]. Образ Флоренции у Бенуа есть выражение духа искусства, наполняющего город оживотворенными образами, воспринимаемыми эстетическим сознанием как образы реального бытия: «Все эти бюсты, дышащие жизнью, в то же время являются верхом стильной выдержанности и пластического мастерства. Эти аристократы, ученые, политические деятели, почтенные матроны и поэтичные девушки, истлевшие пятьсот лет назад, благодаря магии Донателло, Дезидерио, Росселино, *продолжают жить*, и начинает казаться, что сам был знаком с ними, слышал их голос, их смех» (курсив – автора) [126, с. 37].

Подобно Зиммелю, Бенуа выстраивает и образ Венеции, акцентируя внимание на театральности и призрачности города. В мемуарах Бенуа Венеция явлена в образе громадной залы под открытым небом: «Венецианцы и изъясняются, и жестикулируют, и ступают иначе, нежели жители других, «более реальных» городов <...> Нарядные и чистенькие, как куколки, карабинеры в своих черных с красным мундирах, в своих кокетливых треуголках, как будто вовсе не несут какой-либо полицейской службы, а разгуливают парочками в качестве пикантного декоративного добавления к остальному <...> Это характерные персонажи всего венецианского спектакля» [126, с. 40].

Эстетическая модель «чудо-города» Бенуа предполагает восприятие города через «арт-топографию», в которой в качестве объектов городской среды выступают не пространственные сегменты города (дома, улицы, площади и т. п.), а произведения искусства, которые, собственно, и осмысливаются в качестве городских топов. Так, арт-топография Флоренции представлена «Триптихом Портинари», фресками Гоццолли и Перуджино, флорентийской скульптурной портретистикой, картинами Боттичелли и Фабиано и т. д.; Венеции – картинами и декором Тинторетто, Веронезе и Беллини, фресками Тьеполо и др. Арт-топография Бенуа, по существу, иллюстрирует тезис Зиммеля «границы города есть границы искусства как такового», формируя восприятие города как «святыни искусства», и в этом восприятии урбанистическое и художественно-эстетическое начала образуют единое целое. В этом целом реальное урбанистическое пространство и все, что его наполняет, эстетизируется, приобретая черты художественного образа, сквозь который, как

в палимпсесте, просвечивается реальный город: «В те декабрьские сумерки, под медленно падающими хлопьями снега, на ступенях венецианского мостика эта удивительная «расейская образина» (художник А.А. Карелин – А.С.), представшая передо мной в развевающемся плаще, под широкополой, «чисто художественной» шляпой, показалась мне фантастичной...» [126, с. 41].

Образность восприятия Бенуа обусловлена, на наш взгляд, порожденным городом романтическим мироощущением, которое пронизывает повествовательную ткань мемуаров, где образы живописи накладываются на словесные образы, образуя, с одной стороны, стиль «словесной живописи», а с другой, – вызывая в воображении образ города как картины. В этом смысле живописание города у Бенуа приобретает черты стиля и техники композиционного построения картины, в котором особая роль отводится цвету, перспективе, светотени, а их словесное воплощение создает иллюзию образа в движении: «Ноябрьское солнце уже закатилось, и лишь отблеск его догорал в ажурных, украшенных по краю, закругленных тимпанах, кое-где зажигая золотые искры на мозаиках. Весь низ базилики уже тонул в голубоватом полумраке, а рядом такая прямая, такая массивная Кампанила выделялась более темной массой, уходя острием своим в небо <...> Через несколько минут все померкло, потухли последние искры, зато стали зажигаться всюду огни под аркадами в магазинах и в кофейнях» [126, с. 40]. Эстетическое восприятие города А. Бенуа определяет дух города как дух искусства, и в этом смысле эстетическая концепция русского художника и критика являет рефлексию эстетической мысли о городе Георга Зиммеля, значительно расширенную и дополненную литературным опытом.

\* \* \*

Эстетическая концепция города Георга Зиммеля находит свое продолжение и в работах О. Шпенглера и Н. Анциферова. Во втором томе «Заката Европы» (1922), рассматривая город как триединство природы (ландшафт), культуры и духа, Шпенглер представляет эстетику урбанизма как выраженное в единстве художественной формы понятие *души города*: «Но что уж подлинно чудо из чудес, так это рождение *души* города (здесь и далее в цитатах курсив – Шпенглера). Как массовая душа совершенно нового рода, последнее основание которой навсегда останется для

нас тайной, она внезапно выделяется из общей душевности своей культуры. Пробудившись, она выстраивает себе зримое тело. Из стоящих друг подле друга деревенских усадеб, у каждой из которых своя собственная история, возникает *единое целое*. И это целое живет, дышит, растет, обретает облик, внутреннюю форму и историю. Начиная с этого момента не только отдельный дом, собор или дворец, но также и образ самого города представляет собой предметное единство языка форм и истории стиля, которое присутствует во всем жизненном течении культуры» [85, с. 93]. Согласно Шпенглеру, душа города обретает зримые контуры только в искусстве, из всех видов которого лишь архитектура, живопись и литература способны передать наглядный образ города и его внутреннюю целостность – гештальт. В структуре эстетической модели города в концепции Шпенглера целостность эстетического сознания и урбанизма прослеживается на уровне художественной формы, определяющей культурно-темпоральную парадигму истории города: «Вся подлинная история стиля разыгрывается в городах. То, что обращается к глазу в логике зримых форм, представляет собой исключительно судьбы города и переживания городских людей. Стиль Возрождения вырастает в исключительно возрожденческом *городе*, стиль барокко – лишь в *городе* барокко» [85, с. 95]. «Звучный язык форм», по мысли Шпенглера, является своего рода способом эстетической коммуникации в процессе постижения души и истории города: «Что можем мы знать о духе античных городов, если нам неведомы их линии на фоне южного неба – на свету полудня, в облачную погоду, поутру, в звездную ночь!» [85, с. 96]. Тесная взаимосвязь эстетического и городского сознания обуславливает урбанистический характер художественной формы, на что указывает утверждение философа о том, что искусство есть исключительно городской феномен: «...драма, в которой опробывает себя *бодрствующая* жизнь, – это городская поэзия, а великий роман, взгляд *освобожденного* духа на все человеческое, предполагает город – мировую столицу. Существуют лишь городская лирика и лишь городская живопись и архитектура с бурной и краткой историей» [85, с. 96]. В этой связи, рассматривая город как целостный живой организм, наделенный душой, философ акцентирует внимание на «физиогномике города», на выражении его «лица», его «мимики», представляющей собой «едва ли не всю историю души самой культуры» [85,

с. 95]. Согласно мысли Шпенглера, физиогномика европейских городов, явленная в их художественно-эстетическом образе, во многом обуславливается уровнем художественных открытий и определяется знаковым именем, за которым стоит та или иная творческая личность: «Есть город Фидия, есть город Рембрандта и город Лютера. Эти имена – знаки, так что уже одни названия «Гранада», «Венеция», «Нюрнберг» сразу же вызывают вполне определенный зримый образ, ибо именно в таких городах и возникло все, что создала культура в религии и искусстве» [85, с. 96]. Здесь существенным является представление об образе города, который выступает не сам по себе, а является отражением личности художника, его творческих исканий.

Важно подчеркнуть, что эстетика города у Шпенглера выстраивается по принципу оппозиции «малого города» – «городу мировому». Согласно концепции философа, малый город привязан к ландшафту, порожден и питаем им, и культивирует дух и духовное. Такой город не противостоит провинции, он связан с ней кровно, его стихия – дух. Мировой город есть порождение цивилизации, он оторван от ландшафта и противостоит провинции. В противопоставлении малого города городу мировому раскрывается конфликт культуры и цивилизации, являющейся, по мысли Шпенглера, последней стадией развития культуры и знаменующей ее упадок. В мировом городе искусство вырождается в вид спорта, религия подменяется этикой, моралью, гуманностью, дух – интеллектом, свободным духом, порождающим отчуждение индивидов. Малый город знаменует стадию расцвета культуры, мировой – ее закат.

Подчеркнем, что осмысление философом феномена «закатности» происходит как на идеологическом, так и на эстетическом уровне. Считая одной из основных предпосылок заката культуры «бесплодие цивилизованного человека», отчужденного, утратившего связь с родовым сознанием и потому чуждого стремлению к продолжению рода («...здесь налицо всецело *метафизический* поворот к смерти. Последний человек города не *хочет* больше жить, не как отдельный человек, но как тип, как множество: в этом *совокупном* *существовании* угасает страх смерти» [85, с. 107]), Шпенглер в подтверждение своей мысли указывает на деградацию родового сознания в литературе. Тем самым подчеркивается знаковость и в определенном смысле программность процессов, происходящих в художественно-эстетическом сознании и

являющих проекцию на развитие культурно-исторических процессов: «Появляется ибсеновский брак, «высшая духовная общность», в которой обе стороны «свободны», а именно свободны как интеллигенции, причем свободны от растительного давления крови, желающей продолжиться. И вот уже Шоу набирается духу сказать, «что женщина не сможет эмансипироваться, если она не отбросит прочь свою женственность, свой долг перед мужем, перед своими детьми, перед обществом, перед законом и перед всем – за исключением долга перед самой собой» <...> Многочадье, которое у Гете в «Вертере» еще представляет собой картину, достойную восхищения, делается чем-то провинциальным. В больших городах многодетный отец – это карикатура, и у Ибсена, не оставившего факт без внимания, она имеется в его «Комедии любви» [85, с. 108-109].

Тесная связь городского и художественно-эстетического сознания, которая прослеживается в «Закате Европы», позволяет прийти к мысли о том, что душа города рождается в искусстве и есть зеркальное отражение его внутренней сущности. В этом смысле основополагающее триединство Шпенглера «природа – культура – дух» в эстетической интерпретации трансформируется в триаду «ландшафт – город – искусство», которая приобретает характер целостного образа, явленного в качестве эстетической константы в литературе 1920–1930-х гг.

Концепция души города Н.П. Анциферова базируется на представлении о городе как о целостном культурно-историческом организме, осмысление которого являет опыт переживания его целостного образа, знакомство с «душой города». По мнению Н. Анциферова, город представляет собой источник не столько познания, сколько эстетического впечатления и нравственного переживания. Эта установка, закладываемая еще в ранних работах Н. Анциферова, определяет его методологию исследования города, основанную на «перемещении» категорий истории и культурологии в плоскость эстетики, осмысление понятия через его образ.

Первое представление о душе города появляется в книге Н. Анциферова «Душа Петербурга» (1922), но наиболее развернутое свое определение понятие души города получает в работе «Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода» (1926), в которой просматривается заметное влияние концепции О. Шпенглера. Согласно Н. Анциферову

ву, душа города представляет собой «*исторически сложившееся единство* всех элементов, составляющих городской организм, как конкретную *индивидуальность*» [127, с. 23] (здесь и далее в цитатах курсив – автора). По аналогии со сферами исследования человеческого организма (анатомия города, физиология города), понятие души включено в сферу психологии города и вбирает в себя городской пейзаж, исторические судьбы города, хранилище воспоминаний, характер населения, выражение художественных вкусов [127, с. 29].

Такая антропоморфность социокультурного определения придает понятию «города» образный характер, наполняет образностью, предполагающей эстетическую направленность осмысления культурно-исторического феномена. В этой связи значимым становится акцентуация Н. Анциферовым образности восприятия города у Шпенглера: «В этой великолепной характеристике культурной выразительности городов поражает нагромождение образов, открывающих перспективы во все просторы пространств и времен. Теснятся имена, из которых каждое пробуждает целый исторический мир. Но все эти образы, сопоставленные вместе, создают *родовую идею города*, единого по своей сущности, многоликого в своих воплощениях. Во всех эпитетах живо подчеркнута органическое восприятие городского ландшафта, чутко выражена его спритуализация» [127, с. 129-130].

Спритуализация городского ландшафта становится основным компонентом структуры образа города и у самого Н. Анциферова. Представляя образ города как «видимое воплощение божества местности (*genius loci*)», исследователь подчеркивает в нем «единство звуков, красок, линий, форм, игры света и тени, наконец, чувства», создающее определенную последовательность, отраженную в художественном творчестве закономерность, являющую судьбу души города [128, с. 8, 15]. В этой связи образ становится ключевым моментом в постижении города как эстетической целостности.

Эстетическую модель города Н. Анциферова можно условно обозначить как *город трагический*, она выстраивается на осмыслении художественного образа города в литературном произведении. Исследователь подчеркивает, что формирование восприятия города и создание его эстетического образа происходит в литературе: «Кто же лучше всего сможет выразить образ



города, как не художник, и, может быть, лучше всего художник слова? Ибо ему наиболее доступно целостное видение города, которое может привести к уяснению его идеи» [128, с. 16]. Только поэт, по мысли Н. Анциферова, способен разрозненные ассоциации и впечатления о городе сделать общезначимыми.

Эстетика города Н. Анциферова обнаруживает два модуля восприятия: вертикальный, являющий эстетику стихии (такие города «возникают стихийно, развиваясь свободно, подобно лесу. Корни таких городов уходят вглубь <...>, обвеянную таинственными мифами...») К ним принадлежат Рим, Москва) и горизонтальный, представляющий эстетику преобразования («города, что создавались в обстановке уже развитой и сложной культуры <...>, на устройстве которых лежит печать сознательного творчества человека. К этому типу можно отнести Нью-Йорк и наш Петербург») [128, с. 9]. Эстетика Петербурга у Н. Анциферова, таким образом, предстает как заданная в литературе эстетика борьбы космоса с хаосом, осмысленной на уровне категорий прекрасного и трагического, предстающих в неразрывном единстве и являющих образ города как образ «трагического прекрасного»: «Прекрасен трагический лик Петербурга», [128, с. 40], «Город Петра оказался организмом с ярко выраженной индивидуальностью, обладающим душой сложной и тонкой, живущей своей таинственной жизнью, полной трагизма <...> Все прекрасное становится его частью, усваивается им, одухотворяется своеобразной стихией города <...> В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное» [128, с. 13, 15, 40].

В концепции Н. Анциферова акцентируется неразрывность урбанистического и художественно-эстетического сознания. Литература представляется культурным пространством, в границах которого прочитывается история города, его судьба, его индивидуальность. При этом судьба понимается как органическое развитие единичного явления. «Понятие судьбы, – отмечает исследователь, – приложимо только к личности как носительнице индивидуального начала. Судьба есть историческое выявление личности. Безликий процесс не может быть определяем судьбой. Таким образом, здесь утверждается идея индивидуальности образа города, имеющего свою судьбу» [128, с. 16]. В эстетическом видении Н. Анциферова судьба города, культурологическое осмысление его истории проецируется на судьбу его об-

раза в литературе. Прослеживая процесс развития образа Петербурга в русской литературе от XVIII до XX века (от А. Сумарокова до поэтов-символистов), Н. Анциферов исследует перипетии судьбы трагического города. В этой связи особый смысл приобретает актуализированная ученым эстетика закатного города как трансформация категории трагического. Эстетическая модель трагического города модифицируется в модель города закатного. Подчеркивая момент закатности («Настали “сумерки Петербурга”», «тема гибели Петербурга разрабатывается в образе затонувшего города», «тема конца больного города», «нет выхода из обреченного города» и т. п.), Н. Анциферов, в отличие от О. Шпенглера, подразумевает не закат европейской культуры, эсхатологические предзнаменования и т. п., связанные с кризисным мироощущением рубежа веков (которое в 1920-е гг. уже шло на спад), а ее перерождение, обусловленное переходом города в новое качество и, соответственно, к новому эстетическому видению: угасает классический Петербург XIX века, уступая место революционному Петрограду, а затем – советскому Ленинграду.

Таким образом, в концепции Н. Анциферова город предстает как эстетическая целостность, которая находит свое выражение в единстве и индивидуальности художественного образа в его развитии. В этом смысле эстетика города предстает как эстетика движения его образа в литературе.

\* \* \*

Рассмотренные выше эстетические модели представляют собой способ осмысления идеи *города как пространства*, наделенного душой, собственной индивидуальностью, – организма живого и самодостаточного. Иной тип эстетической модели, явленный в характеристике *города как образа жизни*, представлен в концепциях И. Хейзинги и М. Бахтина.

В книге «Осень средневековья» И. Хейзинга разворачивает образ городской культурной жизни во Франции и Нидерландах в XIV–XV вв., предстающей в форме городского праздника. Отметим, что в культурологии понятия «город» и «праздник» часто отмечены образной идентичностью. Н. Хренов отмечает, что первоначально образ города возник как инобытие праздника, как актуализация идеи праздника, превращение этой идеи в такую реальную жизнь, в которой противоречия культуры становятся снятыми, преодоленными. Поскольку праздник – древ-

нейший «архетип» города, то социально-психологический образ города он не может не определять [129, с. 15].

Подчеркивая в предисловии к книге: «*Формы, в жизни, в мышлении – вот что пытаюсь я здесь описывать*» (курсив – автора, А.С.) [130, с. 6], автор, по существу, выделяет эстетическую составляющую своей концепции. Осмысление городской формы жизни И. Хейзингой основывается на эстетизации исторических хроник, – из документов, описаний исторических событий создается эстетика повседневности, придающая научной концепции образный характер, на что указывает А. Михайлов: «“Осень средневековья” <...> обладает значительным беллетристическим потенциалом <...> Произведение Хейзинги «уплывало» из сферы науки и превращалось в своего рода научный роман» [131, с. 413].

Концепция *праздничного города* Хейзинги, таким образом, предполагает осмысление городской жизни как формы праздника, как праздничного события человеческой жизни. Городской праздник, таким образом, предстает как форма жизни и мышления, словами Хейзинги, – как «суверенное выражение культуры, форма, посредством которой люди сообща выражали величайшую радость жизни и воплощали свое чувство единства друг с другом» [130, с. 282], как модус бытия коллективного городского сознания, в основе которого – чувство сопричастности жизни, ее полноты, «непосредственность, жажда жизни и беззаботного веселья» [130, с. 28].

Модель города-праздника И. Хейзинги выстраивается на основе визуальной эстетики («Эпоха, о которой здесь идет речь, по преимуществу визуальная» [130, с. 329]). Отмечая целостность, общность городской жизни, в которой город предстает как форма душевной организации средневекового человека, Хейзинга подчеркивает присущую ему чувственность восприятия мира. Образ городской культурной жизни предстает как модус чувственного бытия, в котором контрастность городского быта обостряет чувства, рождая эстетику наслаждения жизнью «здесь и сейчас»: «Из-за постоянных контрастов, пестроты форм всего, что затрагивало ум и чувства, каждодневная жизнь возбуждала и разжигала страсти <...>, в переменчивой атмосфере которых протекала жизнь средневекового города», «Жизнь все еще сохраняла колорит сказки» [130, с. 8, 14]. В этой связи образ праздничного города передается Хейзингой через спектр

чувственной рефлексии, обусловленной открытостью, визуализацией городской жизни: «Все стороны жизни выставлялись напоказ <...> Отправление правосудия, появление купцов с товаром, свадьбы и похороны громогласно возвещались криками, процессиями, плачем и музыкой» [130, с. 7]. Зрелищность, наглядность жизни, в которой праздничность отождествлялась с пестротой, красочностью, контрастностью, становится у Й. Хейзинги неотъемлемым слагаемым эстетической модели города-праздника. Зрелищность средневековой жизни в концепции автора является эстетической предпосылкой, рождающей образ городского бытия как театрального представления, сценой которого является улица: «И собственные жизненные обстоятельства, и события в жизни других становились неким прекрасным спектаклем, где при уличном освещении разыгрывались патетические сцены страдания или счастья» [130, с. 54]. В визуальной эстетике Хейзинги наглядность обусловлена образностью мировосприятия средневекового человека, образностью его переживания города. В эстетической модели праздничного города образность становится критерием истинности: «Для обыденного сознания толпы присутствие зримого образа превращало разумное доказательство истинности изображаемого в нечто совершенно избыточное» [130, с. 179].

Понятие образности как наглядности, ее яркое, красочное воплощение становится неотъемлемой частью праздничного мироощущения. В концепции Хейзинги образ города-праздника становится основой формирования и развития средневекового эстетического сознания, центром системы эстетических координат, в которых именно с городом соотносятся представления о красоте, идеале прекрасного, эстетических ценностях и т. д., неразрывно связанные не столько с искусством, сколько с реальным человеческим бытием. Красота, прекрасное, эстетическая ценность становятся реалиями, призванными преобразовать окружающую действительность, жизненное пространство человека. В этой связи основным качеством красоты становится наглядность, внешняя оформленность, связывающая в средневековом мышлении красоту с роскошью, блеском, внешним великолепием («границы между роскошью и красотой стираются»), которые являлись признаком не только величия власти, но и святости, – в этой своей ипостаси красота становится атрибутом религии и веры и в полной мере отражается

в искусстве: «В живописи XV столетия грубое земное соприкасается с крайним выражением мистического. Вера здесь столь непосредственна, что никакие земные образы не кажутся для этого чересчур чувственными или чересчур приземленными. У ван Эйка и ангелы, и евангельские персонажи облачены в тяжело-весную роскошь негнущихся одежд, расшитых золотом и камнями; чтобы устремиться ввысь, он еще не нуждается в развевающихся тканях и взметенных членах барокко» [130, с. 296].

Однако наиболее яркое воплощение, «пьянящее ощущение красоты» рождает праздник, являющий, по мысли Хейзинги, пышное и всеобщее, прославляющее подтверждение красоты жизни. Праздник представлял форму городского бытия, «облагороженную причастностью к красоте, стилизованную во всеобщем радостном действе» [130, с. 283], становился формой единения городского и эстетического сознания, находящей свое воплощение в искусстве, которое являлось неотъемлемой частью любого праздника. Тот факт, что праздничный декор города и королевского двора создавался великими мастерами живописи, свидетельствует, по мысли Хейзинги, о том, что совершался переход благородных произведений искусства в предметы праздничного убранства [130, с. 286]. В этом смысле праздничный город приобретал статус эстетической ценности, стиль искусства и его формы определяли уровень развития города и роль, которую он играл в культурной жизни средневекового государства.

Искусство, таким образом, являло эстетический образ средневекового городского сознания, в котором оно (искусство) становилось частью праздничного мироощущения, поскольку воспринималось как «благородная часть жизненных радостей». В этой связи «задачей искусства становилось наполнение красотой форм, в которых протекает жизнь» [130, с. 276]. Такая его направленность определяла средневековые представления и о прекрасном, смысл которого из сферы возвышенного духовного перемещался в сферу материального земного, украшенного и стилизованного: «Жизнь <...> украшена до максимума с целью придать ей наибольшую привлекательность; весь жизненный уклад облекается в формы, как бы приподнятые до мистерии, пышно расцветенные яркими красками и выдаваемые за добродетели. События жизни и их восприятие обрамляются как нечто прекрасное и возвышенное» [130, с. 44]. Прекрасное несло в себе смысл «красивой жизни», возведенной на уро-

вень идеала. Прекрасное представало как цель, являющая образ идеального пространства, в котором было осуществимо «желание прекрасной жизни». Таким идеальным пространством становился город, который представал как «великое искусство жизни», имеющее целью эстетическое преобразование действительности. Праздничный город Хейзинги, таким образом, представлял собой пространство, где формы жизненного уклада преобразовывались в художественные. Стремление облечь жизнь в художественную форму было столь сильным, что форма, по мысли Хейзинги, безудержно прорастала за пределы идеи. В этом смысле эстетика урбанизма Хейзинги являла эстетику «жеста <...>, в котором красиво и выразительно воплощалась возвышенная идея» [130, с. 283].

Написанная в 1919 г. в Голландии и в течение 1920–1930-х гг. изданная практически во всех странах Европы, книга Й. Хейзинги представляла попытку преодоления кризисного состояния, проявившегося в характерных для послевоенного времени настроениях пессимизма, состоянии отчуждения, абсурдности бытия. В образе праздничного города, представляющего центр, вокруг которого выстраивается историческая концепция Хейзинги, утверждалась идея красоты и гармонии мира. Акцентуация этой идеи обращала человека к празднику как форме жизни, несущей в себе способность «исцелять, делать “целой” раздираемую конфликтами человеческую общность» [132, с. 271]. Преодолевая отчуждение и абсурдность бытия, праздник возвращал миру гармонию и покой. Наступал момент, когда состояние отчуждения и замкнутости уступало место диалогу как общению, единению людей.

В этой связи особую значимость приобретает обращение к феномену городского праздника М. Бахтина в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», основные положения которой были оформлены автором в 1930-е годы (в диссертации «Рабле в истории реализма»). Исследуя феномен карнавала, М. Бахтин в начале книги акцентирует внимание на взаимосвязи двух состояний сознания – праздничного мироощущения и кризисного состояния: «Празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с *кризисными* (выделено автором), переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были

ведущими в праздничном мироощущении» [133, с. 14]. В ходе осмысления процессов смерти и возрождения в работе разворачивается образ городской праздничной жизни эпох средневековья и Возрождения, в котором Франсуа Рабле, по утверждению М. Бахтина, предстает «лишь наиболее ясным и понятным выразителем этого мира» [Цит. по: 134, с. 89].

Образ праздничного города у М. Бахтина метонимичен и выстраивается посредством актуализации топоса городской площади как территории народной культуры, единого целостного мира, проникнутого атмосферой свободы, откровенности, «неофициальности». Карнавал как форма народно-праздничной жизненной стихии предстает, таким образом, как форма площадной культуры, в которой праздник является проявлением народно-творческой свободы, в рамках которой происходило возвращение человека к себе самому. Связывая формы праздничной жизни непосредственно с городом, Бахтин в осмыслении феномена праздничности выделяет два ключевых момента, ранее намеченных Й. Хейзингой. Первый связан с исследованием духовно-идеологической сферы праздника как устремления к идеалам высшего порядка: «Никакой отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию <...> из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов» [133, с. 14]. Второй – указывает на пограничность бытия праздничного феномена, который, по мнению ученого, не является чисто художественной театрално-зрелищной формой, а находится на границах искусства и самой жизни, являя важный аспект городского бытия (в котором праздник, подчеркнем, представлял форму не только народного веселья, но и просвещения, – так, Бахтин указывает, что сроки праздничной городской ярмарки регулировали всю книжную продукцию (даже ученую), которая здесь же, на площади, и распространялась).

Модель праздничного города у Бахтина выстраивается на эстетике площадного слова, которое, по мнению исследователя, устанавливает тесную связь народно-праздничных форм жизни с литературой и театром. Громкое площадное слово, ярко выраженное в криках балаганного зазывалы, продавцов чудесных снадобий и книг, площадных проклятиях и похвалах, – слово

«из толпы и обращенное к толпе», отображает солидарность говорящего с толпой, его единение с другими людьми и в этом единстве – свободу и бесстрашие по отношению к окружающему миру, ощущение себя как части его органичного целого.

Эстетическая выразительность площадных криков заключается Бахтиным в форму словесного образа, определяющего характер городской культурной жизни средневековья как «культуры под открытым небом»: «Роль «криков Парижа» в площадной и уличной жизни города была громадной. Улицы и площади буквально звенели от этих разнообразнейших криков. Для каждого товара – еды, вина или вещи – были свои слова и своя мелодия крика, своя интонация, то есть свой словесный и музыкальный образ» [133, с. 200]. Праздничное площадное слово создавало «особый коллектив посвященных» – толпу на площади, – единую в своем порыве, настроении, мироощущении, созданном стихией карнавала. М. Бахтин отмечает, что карнавальные возможности такого слова «раскрываются полностью именно на праздничной площади в условиях отмены всех иерархических барьеров между людьми и реального контакта между ними» [133, с. 207]. В этом смысле площадное слово рождало потребность и возможность свободного человеческого общения, создававшего ощущение почти родственной близости людей, которое представлялось особенно ценным (и уже почти невозможным) в эпоху XX века, когда череда исторических потрясений породила в обществе атмосферу всеобщего отчуждения, одиночества и нигилизма. И этой «культуре отчуждения» Бахтин противопоставляет культуру народно-праздничную, карнавальную, рождающую систему образов, в которых нет чистого абстрактного отрицания, которые «стремятся захватить оба полюса жизненного становления в их противоречивом единстве» [133, с. 226]. Праздничный город, таким образом, представлял пространством общения, единения людей, свободы и откровенности, являвших в своей целостности культурный смысл феномена карнавала.

Карнавал в эпоху средневековья и Возрождения представлял воплощение всеобщего площадного праздника, обусловившего формирование системы народно-праздничных образов как «могущественного орудия художественного овладения действительностью», лежащих в основе художественного мышления. Все эти образы амбивалентны и, согласно М. Бахтину, от-



несены к противоречивому единству умирающего и возрождающегося мира: «Народно-праздничные образы фиксируют именно момент становления-роста, незавершенной метаморфозы, смерти-обновления <...> Карнавал всеми своими образами, сценками, утверждающими проклятиями, разыгрывает бессмертие и неуничтожимость народа» [133, с. 282]. В этом смысле карнавал представляет собой игровое пространство, в котором, по мысли М. Бахтина, рождается «единая точка зрения на мир», дающая его новый положительный аспект, не осознаваемый субъективно (индивидуальной личностью), а инстинктивно ощутимый в едином народном чувстве сопричастности живой жизни, коллективной вечности, «своего земного исторического народного бессмертия» [133, с. 275]. Карнавал, таким образом, являл образ коллективно-исторической общности, единения человека с человеком и со всем миром, свободного и откровенного общения людей – диалога, побеждающего страх и отчаяние. «В целом мира и народа, – подчеркивает М. Бахтин, – нет места для страха; страх может проникнуть лишь в часть, отделившуюся от целого, лишь в отмирающее звено, взятое в отрыве от рождающегося. Целое народа и мира торжествующе весело и бесстрашно» [133, с. 282].

Амбивалентность карнавала (в бахтинском смысле двойственность народно-праздничных образов – «верха» и «низа», священного и профанного, смерти и возрождения) внутренне диалогична и раскрывает образ праздничного города как пространства диалога, в котором, «открывая себя для другого, через другого и с помощью другого, человек осознает себя, становится самим собой» [135, с. 311] и таким образом преодолевает страх и отчуждение. Отметим, что актуализация диалога в концепции Бахтина осуществляется на двух уровнях – как человеческого общения и как диалога культурного. Акцентирующая в феномене карнавала момент объединения средневековых народно-праздничных традиций в одно понятие [133, с. 242] концепция Бахтина устремлена к диалогу с культурной традицией прошлого. В процессе этого диалога происходит формирование новых культурно-эстетических образов, в которых наслоение традиций делает структуру образа открытой, незавершенной, чуждой устойчивых рамок и в силу этого – подвижной. Подчеркивая в народно-праздничных образах «враждебность всякому увековечению, завершению и концу» [133, с. 15] как их

основное качество, Бахтин в концепции карнавала выстраивает эстетику незавершенного, подвижного образа, находящегося в процессе непрерывного становления.

Таким образом, эстетизация средневекового праздничного города в концепциях Й. Хейзинги и М. Бахтина представляет собой попытку осмысления переходных процессов в культуре рубежа веков (что в целом было характерным для периода 1920–1930-х гг.) и направлена на возрождение диалога с предшествующей культурной традицией, что характеризует 20–30-е гг. уже как постпереходный период, в котором тенденция разрушения, разрыва сменяется устремленностью к диалогу и созданию. В образах праздничной городской жизни, представленных Й. Хейзингой и М. Бахтиным, явлен процесс «реанимации» средневекового мироощущения как открытого, сопричастного живой жизни и окружающему миру и в этом смысле представляющего альтернативу провозглашенному в XX веке уединенному абсурдному сознанию.

\* \* \*

Наконец, третий тип эстетической модели города, связанный с осмыслением *города как сознания*, представлен в урбанистических концепциях Р. Парка и Л. Вирта. В работах данных представителей американской социологической школы город представлен как попытка человека преобразовать самого себя посредством последовательного и успешного преобразования мира. В этой связи исследование города Парком и Виртом включает два аспекта его осмысления: как пространственного (среда) и внепространственного феномена (особый тип сознания), на основе которых выстраивается эстетическая модель *города-лаборатории*. Рассматривая город как среду, формирующую не просто рациональное, но утонченное человеческое сознание, Р. Парк выводит образное определение города как «социальной лаборатории». Согласно мысли Р. Парка, «усиливая, простирая и выставляя напоказ человеческую природу во всех ее разнообразных проявлениях, <...> город всегда был неиссякаемым источником клинического материала для изучения природы человеческого сознания» [136, с. 44–45]. Образ социальной лаборатории задает «внепространственную» трактовку города как особого типа человеческого сознания и самосознания. По мнению Р. Парка, город – это нечто намного большее, чем сотворенное человеком пространство для жизни. Город – «это,

скорее, душевное состояние, система привычек и традиций, организованных отношений и мнений, которые присущи этим традициям и передаются с этой традицией» [137, с. 1]. Согласно концепции Р. Парка и Л. Вирта, городское сознание характеризуется ярко выраженной индивидуальностью, повышенной восприимчивостью и внутренней «уединенностью». Л. Вирт отмечает, что в городе «частый и тесный физический контакт в сочетании с огромной социальной дистанцией повышает скрытность в отношениях между ничем не связанными индивидами и, не компенсируясь другими возможностями проявления взаимной отзывчивости, рождает одиночество» [138, с. 109]. Характеризуя сознание городского человека как свободный, уединенный мир, Р. Парк определяет город как «комплекс таких миров, которые соприкасаются, но никогда не проникают друг в друга» [136, с. 42]. Важнейшей характеристикой состояния городского сознания, по мнению американских социологов, является физическая неукорененность, порождающая состояние перманентной подвижности городского человека, постоянного свободного перемещения в пространстве, поиска новых впечатлений и такого же свободного, поверхностного отношения к человеческим связям: «В подавляющем большинстве горожане не являются домовладельцами, а временная среда обитания не способствует установлению прочных традиций и чувств» [138, с. 110].

Рассмотренные выше характерные особенности городского феномена, выделенные и исследованные Р. Парком, позволили ему определить городское сознание как сознание романтическое, устремленное к уходу от реальности, что определяет соответствующий образ городского поведения: «Свободное время в городе заполняется неутомным поиском впечатлений. Этот романтический порыв, желание убежать от повседневной скуки домашней жизни и жизни городского сообщества, толкает нас за его границы в поисках приключений. Это романтическое стремление <...> находит свои самые крайние выражения в танцзалах и джазовых клубах <...> Политическая революция и социальная реформа сами по себе зачастую являются лишь выражениями этого романтического порыва <...> Мы всюду охотимся за синей птицей счастья, а теперь мы гонимся за ней на автомобилях. Но эта физическая подвижность есть не что иное как отражение соответствующей ей ментальной нестабильности» [139, с. 50]. Это стремление уйти от реальности, фи-

зическая подвижность порождают в городском сознании склонность к бесцельному перемещению, к движению ради самого движения, что роднит городское сознание с сознанием бродяжническим и, таким образом, представляет городского человека в образе романтического бродяги: «Бродяга всегда в пути, но он движется без определенного направления и никуда не приходит. Охота к перемене мест – самое первейшее выражение романтического характера и романтического отношения к жизни – становится у него чем-то вроде порочного пристрастия. Он обрел свободу, но потерял направление» [140, с. 57].

Характер городского сознания в концепциях Р. Парка и Л. Вирта часто определяется посредством противопоставления городского и деревенского образов жизни. Окончательный переход от деревенского образа жизни к городскому в первой трети XX века рассматривается Л. Виртом как переход от сообщества к обществу, где сообщество понимается как состояние существования, а общество – как состояние духа [141]. В процессе противопоставления двух образов жизни, соответственно, двух типов сознания в работах американских исследователей выстраивается ряд образных характеристик, являющих смысловые антитезы в определении понятий «деревня» / «город». Так, деревне как *организму* противопоставляется город как *артефакт*, деревенскому существованию как *благородному и человеческому* – городская жизнь как *интересная и захватывающая* (Л. Вирт); *подчиненному инстинкту и традиции* родовому сознанию – *мыслящее и действующее* индивидуальное городское сознание, *естественному и священному порядку* деревенского существования – *прагматичный и экспериментальный порядок* городской жизни (Р. Парк) и т. д.

Таким образом, урбанистические концепции Р. Парка и Л. Вирта зачастую основываются на социологической обработке эстетической матрицы, когда в качестве ключевых факторов, определяющих специфику городского сознания, выделяются те моменты, которые в литературе уже приобрели характер тенденции и были обозначены как эстетически программные.

\* \* \*

Формирование эстетических и культурологических концепций урбанизма в 1920–1930-е гг. было тесно взаимосвязано с бурным развитием архитектурной эстетики и в определенной степени обусловило его направленность.

Исследователи отмечают, что до конца XIX в. «город не имел нужды в архитекторе-градостроителе и рос стихийно» [142]. Первая треть XX века, ознаменовавшаяся ростом научно-технического прогресса, уходом патриархального родового сознания, обоснованием города как эстетико-культурного феномена и многие другие факторы положили конец процессу стихийной застройки городов. Как отмечает А. Гутнов, «Все происходило одновременно и с такой интенсивностью, что не стоит удивляться тому, что в сознании сразу многих архитекторов хаос европейского капиталистического города слился с образом старого города вообще. Ужас перед хаосом, грозившим задуть жизнь в городе, вызвал острую неприязнь к тому городу, что был естественным продуктом истории. Возникло желание немедленно противопоставить неразумной, иррациональной, жадной суе образ ясности, четкости и порядка» [142]. Таким образом, возникла потребность в появлении градостроительных концепций, рождающих целостное видение города и подходящих на смену разрозненным архитектурным ансамблям. В архитектурном осмыслении целостность урбанистического образа являла синтез эстетического отношения с «сугубо практической оценкой комфортности городской жизни» [142], являющий архитектурную эстетику как «эстетику прагматики». Отметим, что эстетическое начало в градостроительных концепциях являлось конститутивным, поскольку урбанистская теория зачастую выстраивалась на основе либо эстетического образа («Лучезарный город», «город-машина» и т. п.), либо культурной мифологемы («город-солнце», «город-сад» и др.).

В 1920–30-е гг. разнообразие градостроительных концепций было упорядочено Афинской хартией (1933 г.) – сводом основополагающих принципов градостроительства модернизма, определяющих два типа концепций: урбанистские и дезурбанистские.

Урбанистские концепции, являющие идею города как «пространства движения», провозглашали город оплотом цивилизации и царством разума в плане развития науки и техники. Урбанизм трактовал городскую культуру как главный инструмент решения всех социальных конфликтов. Основные положения концепции урбанизма и ее эстетические принципы были изложены в работах ее главного идеолога Шарля Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923) и «Градостроительство» (1925): «Город есть

орудие труда <...> Город! Это символ борьбы человека с природой, символ его победы над ней. Это рукотворный организм, призванный защищать человека и создавать ему условия для работы. Это плод человеческого творчества. Поэзия есть человеческий акт: создание согласованных связей между воспринимаемыми образами. Поэзия природы – это образное воссоздание разумом наших чувств. Город – это мощный образ, действующий на сознание человека. Разве не может он быть для нас источником поэзии и сегодня?» [143, с. 153].

Из градостроительных проектов, выдержанных в духе урбанистской эстетики, выделим *Лучезарный город* Ле Корбюзье, *Город-машину* А. Сант-Элиа и *Динамичный город-комету* Н.А. Ладовского.

Проект «Лучезарного города» Ле Корбюзье, являющего модернистскую интерпретацию «Города Солнца», отразил поиски архитектором эстетического единства назначения и формы («Мои искания, так же как и мои чувства, сводятся к одному, к главному в жизни – к поэзии <...> Архитектор создает гармонию, которая является чистым продуктом его разума»), стремление осмыслить роль окружающей природы в городе. Замысел «Лучезарного города» выстраивался на архитектурной реинкарнации мифологемы солнца, ее «материализации» в человеческом жилище: «Солнце – хозяин всего живого, движение воздушных струй, чарующее глаз и несущее душевное равновесие, зрелище трав, цветов, деревьев, неба, пространства <...> Я задумал «Лучезарный город», расположенный в центре великолепного ландшафта: солнце, небо, море, Атласский хребет, горы Кабилии. Для каждого из 500 тысяч жителей <...> я предусмотрел небо, море и горы, которые будут видны из окон домов и создадут для их обитателей благодатную и жизнерадостную картину» [144, с. 8]. Однако, как отмечено исследователями, поэтическая мечта Ле Корбюзье о сближении человека с природой не имела ничего общего с сентиментальной идиллией сельской жизни (напротив, архитектор утверждал: «деревня, пригород – одно из наибольших зол века»). Природа в городе для Корбюзье была прежде всего рациональным решением градостроительной проблемы, созданием наиболее эффективной среды для труда и отдыха. Лучезарным Корбюзье назвал город потому, что основную его часть составляли гигантские стеклянные небоскребы – башни сложной конфигурации, геометрически правильно расставленные в пространстве и открыва-

ющие город солнцу и свету. Комплекс башен был окружен более скромной, но тоже многоэтажной застройкой, образованной непрерывной лентой «домов с выступами», незатейливый орнамент которых позволял организовать просторные, хорошо озелененные жилые дворы [142]\*.

Совершенно иначе современный город мыслил итальянский архитектор Антонио Сант-Элиа. Его проект «города-машины» отражал принципы футуристической эстетики в архитектуре и являл похожий по форме на огромную машину город небоскребов со зданиями, похожими на детали машин, с мостами, перекинутыми между домами. Весь город, как отмечает А. Гутнов, напоминал гигантский движущийся механизм с потоками автомобилей на дорогах и даже неуклюжими аэропланами в небесах [142]. Город Сант-Элиа представлял собой образец машинной эстетики, отражающей, по мнению архитектора ценности модернистского мировосприятия и эстетику градостроительства в целом:

Мы утратили пристрастие к монументальному, тяжелому, статичному и обогатили нашу чувствительность вкусом к светлому, эфемерному, быстрому. Мы больше не чувствуем себя людьми соборов, дворцов <...> Мы – люди больших отелей, вокзалов, огромных улиц, колоссальных портов, светящихся аркад, прямых дорог и полезных разрушений. Мы должны изобрести и перестроить футуристический город как огромную взволнованную верфь, подвижную, мобильную и динамичную в каждой детали, а футуристический дом должен быть как гигантская машина. Лифты не должны больше прятаться, лестницы должны быть упразднены. Дом из стекла, бетона и стали, свободный от живописи и скульптуры, богат только внутренней красотой линий и рельефа. Он должен вздыматься ввысь на краю волнующейся бездны. Улица не будет больше лежать, как дверной коврик, на уровне земли, но будет погружаться под землю, и будет связана металлическими мостами и движущимися тротуарами... [145, с. 8].

Идея города как пространства движения нашла свое воплощение в проекте «динамичного города» Н. Ладовского, пред-

---

\* Примечательно, что Ле Корбюзье, утверждавший преимущество небоскребов перед маленькими и низкоэтажными домами («Человек, который смотрит на мир с высоты 100, 150, 200 метров, чувствует себя гораздо лучше»), довольно трепетно относился к архитектурной гармонии Ренессанса. В 1962 г. он писал мэру Венеции: «Да, я строил небоскребы двухсотметровой высоты, но я возводил их там, где они уместны. Заклинаю Вас, не губите Венецию!».

ставленного в образе кометы (геометрически – параболы). В концепции Н. Ладовского, предлагающего динамичную модель для Москвы, разрушалась привычная радиально-центрическая (кольцевая) структура города. Сохраняя стабильность символического центра, форма кометы обеспечивала бы городу возможность линейного развития в направлении Ленинграда. Динамизм города, по мнению архитектора, проявлялся в территориальном росте, постоянном обновлении, притоке нового населения и т. п. и в этом смысле представлял собой жизнедеятельность и активное развитие города как живого организма, динамичная структура которого в то же время была подобна произведению модернистского искусства, на определенном этапе эстетически завершенного, но открытого для дальнейшего обновления.

В отличие от урбанистских взглядов, концепция дезурбанизма развивала идею пагубности тотальной урбанизации, которая влекла за собой разрыв связей между человеком и природой и представляла собой нарушение естественного хода вещей. Теория дезурбанизма содержала идею единения города и природного ландшафта и мыслила город более как «пространство пребывания», нежели как «пространство движения». Эстетика дезурбанизма выстраивалась на эмоционально-чувственном, органическом восприятии окружающей среды, в отличие от восприятия геометрического, свойственного урбанистской эстетике.

Наиболее яркие модели эстетической образности в создании городов представлены в дезурбанистских концепциях Ф.Л. Райта, И. Леонидова и П. Лопатина.

Фрэнк Ллойд Райт – основатель органической архитектуры – был наиболее последовательным идеологом дезурбанизма. Его проект *Органического города* (другое название – «Пространственный город») предполагал город, вписанный в природный ландшафт, представляющий с землей единое целое, как бы прорастающий из почвы. В проектах домов органического города «проявлялась тенденция к такому полному слиянию с окружающей средой, что часто невозможно было понять, где дом фактически начинается» [146]. Отказываясь от фундамента, уходящего вглубь земли, Райт считал, что плоскости здания, параллельные земной поверхности, отождествляются с землей, делают здания принадлежащими земле. Модель органического города выстра-



ивалась на идее цельности, которая предполагала, с одной стороны, цельность как единство с природой (что достигалось также применением в строительстве домов естественных необработанных материалов – шероховатых каменных блоков, неотшлифованных гранитных полов, грубоотесанных бревен и т. п.), с другой, – Райт стремился к тому, чтобы сооружение производило впечатление сделанного из одного куска, а не из множества деталей. В органическом городе пространство помещений, по мнению Райта, должно быть объединено с внешним пространством: дом обязательно должен сообщаться с садом, пол – продолжаться наружу, переходя в террасу, которая, таким образом, принадлежит одновременно дому и саду. По замыслу Райта, органический город, застроенный домами из грубого природного камня или дерева, с плоскими крышами и умеренным остеклением, должен был давать человеку ощущения замкнутости, защиты и убежища, и в этом смысле органическая эстетика Райта, выстраивающая, по сути, модель «города-убежища», традировала качества культурного архетипа «города-пещеры» как первого сокровенного жилища человека.

Возвращение к культурным архетипам прошлого становится характерным и для приверженцев дезурбанизма в советской архитектуре. В середине 1930-х гг. Иван Леонидов начинает разработку проекта «Города Солнца», замысел которого возник под влиянием книги Т. Кампанеллы. Утопический роман Ренессанса становится настольной книгой русского архитектора, в чьих работах интерпретируются мысли и образы итальянского писателя. Архитектурная эстетика И. Леонидова выстраивается на литературных образах и философских идеях, рождая своеобразный жанр «архитектурной философской поэзии». А. Гозак указывает, что архитектура города у И. Леонидова раскрывается необычайным многообразием пластики и цвета. Графические листы к этому проекту трудно назвать чертежами – это картины-мечты, романтические и поэтические изображения города, его ансамблей, улиц, зданий. Леонидов использует и свободно соединяет различные материалы и техники для того, чтобы создать образ просторного, пронизанного солнечным светом и воздухом города [147].

Проект Леонидова представляет город со стеклянными башнями небоскребов, похожими на стволы деревьев, прозрачными стеклянными сферами, соединенными линиями-тросами, с за-

висшими над пирамидами дирижаблями – макет будущего, на многочисленных рисунках к которому всегда изображен парящий золотой шар, символизирующий Солнце – источник жизни. Прямые переключки с идеями Кампанеллы усматриваются в набросках к городу в виде крутой ступенчатой пирамиды с семью ступенями (по описаниям Кампанеллы устройство города уподоблялось солнечной системе Коперника с семью кругами движения планет), в эскизах подпорных стен горных террас (стены семи кругов, образующих город Кампанеллы). Но гораздо важнее оказывается сходство идеологическое. Город Солнца Леонидова – это мировая столица наук, искусств, ремесел и философии, «это центр координации, образец высшей справедливости во взаимоотношении людей, народов и государств» [148], центр просвещения и мудрости, распространяющий свое культурное влияние на все пространство страны, подобно Солнцу, согревающему землю своими лучами. А. Леонидов отмечает, что проект Города Солнца имеет трехчастную структуру. Первая часть являет миф о Городе Солнца, необходимый людям как средство творческой коммуникации. Это предложение людям создать эпос, миф, который был бы постоянно совершенствующейся программой жизни. Вторая часть представляет идею создания столицы Мира как вечно совершенствующийся социальный эксперимент, в котором народы мира учатся понимать друг друга, предельно выявляя свою самобытность. Цель этой столицы – установление и поддержание мира во всем мире. Наконец, третья составляющая проекта включает разработку промежуточных ступеней и конкретных проектов слагаемых Города Солнца – Острова Цветов, Форума Свободы, Форума Искусств, Аллеи Войны и т. д. [149].

Изобразительно-архитектурная образность И. Леонидова пространственна по своей сути и имеет геокультурную природу, реализующую основную идею проекта города как «пространства, творящего самое себя и из себя». Эта образность, пронизанная философской мыслью, выражена в языке, который сродни языку Платонова. Исследователи отмечают, что Чевенгур Платонова – не что иное, как Город Солнца. Однако сходство шире: географические образы обоих работают на увеличение пространственных параметров самого пространства, пространственность становится метапространственностью. Их пространство – околосемное, оно «разбрасывает» землю, дает ей

шанс увидеть себя «со стороны» [150, с. 8]. В данном случае можно говорить о том, что в архитектурной и литературной эстетике вырабатываются принципы создания общих солярно-графических образов как образов геокультурного пространства.

Формирование градостроительной эстетики в процессе переосмысления культурных мифологем приобретало не только утопическую, но и прагматическую направленность, не теряя при этом присущих мифологеме качеств поэтической образности. Наряду с проектами «города-пещеры» и «города солнца» значительную популярность приобретают разработки проекта «города-сада». В середине 1925 г. П. Лопатин в работе «Город настоящего и будущего» описывает проект Москвы как огромного города-сада. Идея города-сада была предложена английским социологом Эбинайзером Хоуардом в начале XX века. В основе его концепции лежали две идеи – достижение духовной гармонии человека и природы за счет единства города и природного ландшафта и сокращение разрыва между городом и деревней. Согласно замыслу Хоуарда, город-сад представлял собой окруженный садово-парковым поясом рабочий поселок, жителям которого обеспечивались бы удобства городской жизни и связь с природой. Несколько таких поселков к 1925 г. уже были построены (Лечуорт и Уэлвин в Англии, Кратов в России). Отталкиваясь от идеи английского градостроителя, Павел Лопатин увеличивает геокультурный масштаб образа города-сада, предлагая его в качестве градостроительного проекта Москвы 1950-х гг. Концепция П. Лопатина выстраивается на противопоставлении американского города городу русскому. Указывая, что в развитии города 1920-х гг. идет борьба между двумя видами городов – «городом-садом» и «городом небоскребов», Лопатин выстраивает их оппозицию, обосновывая преимущества города, вписанного в природный ландшафт. По мнению П. Лопатина, развитие двух типов города предполагает формирование в архитектуре «горизонтальной» и «вертикальной» эстетики: «Американский город может развиваться только по вертикали: вверх – в воздух и вниз – под землю. Этот город, как слепой крот, врывается в подземные галереи, как бы прячась в них от солнечного света», образуя своеобразные этажи и под землей. «Он заливает асфальтом и сковывает железобетоном каждое дерево, каждый кустик, каждый побег зеленой травы», образуя удивительно темные «улицы-ущелья» [151, с. 103]. В отличие

от «города небоскребов», город-сад растет вширь, по горизонтали. «На первом плане в нем – побольше зелени и солнца для уютных небольших жилых домиков, раскинутых среди садов, бульваров и парков. Дать прелесть жизни среди природы, соединив это с удобствами большого культурного города – вот та основная мысль, которой должны руководствоваться строители города-сада» [151, с. 46]. В соответствии с этой установкой, П. Лопатин предлагает проект Москвы будущего: «Завтрашняя Москва – прямая противоположность американскому городу. Широко и привольно раскидывается она на московских холмах. В центре – величественные, строгие дома-дворцы под общественные здания, учебные заведения, музеи и театры. А чуть отойдешь от центра – уютные небольшие жилые дома, теряющиеся среди моря зелени, свежего воздуха и солнца. Будущее принадлежит только такому – громадному зеленому и солнечному городу-саду» [151, с. 103].

В проектах города-сада становится очевидной связь с мифологемой сада как местом, из которого происходит жизнь, в котором и из которого разворачивается время-пространство. Воплощением такого места была Аркадия – страна городов-садов, место счастья, добра и справедливости, воплощение гармонии и природного порядка\*, смысл которого – в его направленности на достижение совершенства мира. В этом плане город-сад предстает не столько как образ идеального миропорядка, сколько образ идеального сознания, отраженный в утопических проектах первой трети XX века.

Важно подчеркнуть, что в градостроительных концепциях город рассматривался не только как среда обитания, но в первую очередь как модель мироустройства. 1920–1930-е гг. в истории XX века – период грандиозных социальных преобразований, время грандиозных утопий. Важную роль в этот период играли архитекторы, так как именно они должны были создать внешний вид «светлого будущего», «рая», «утопии». В проектах

---

\* Согласно мифу, Аркадия (Arcadia) – это процветающая страна с садами из совершенно ровных деревьев, с прямыми реками, с опрятными полями и городами выложенными в геометрически правильной форме. Горы здесь не запятнаны эрозией. Все в Аркадии работают ради общественного блага и безупречного существования. Здесь ничто не может нарушить гармонию. Это говорит о том, что всё в Аркадии совершенно настолько, насколько оно может быть совершенным.

городов реализовывалось стремление к преобразению мира и вырабатывались общие принципы урбанистической эстетики, оказавшей огромное влияние на литературу и искусство – актуализировался художественный образ, вырабатывался миф человека – творца мира, демиурга, который был возвеличен, досконально исследован, переосмыслен и развенчан в литературе этого периода. Важен и тот момент, что градостроительные концепции вскрыли наружный, видимый пласт конфликтных взаимоотношений в системе «человек – город», глубинный смысл которых был в полной мере раскрыт в литературе 1920-1930-х гг. Конфликтность эта проявлялась в несоответствии архитектурных образов, вырабатывавших определенные ожидания горожан, привычным образам реального города. По мнению В. Глазычева, неизбежно получается, что образы города, свойственные архитектору, и образы того же города, отпечатавшиеся в сознании его жителей, расходятся достаточно резко. Первый – это картина существования целостного организма во времени и в пространстве; второй – некоторая сумятица зрительных, слуховых, обонятельных и даже осязательных впечатлений. В первом образе вполне естественно преобладает конструктивная, созидательная воля преобразования существующего состояния в будущее. Во втором же преобладает понятное нетерпение, разочарованность и даже раздражение по поводу того, что возникшая среда «не та, какой ей полагается быть» [142], и, как следствие, ее неприятие, отторжение сознанием, что часто может являться основой конфликта между человеком и городом.

Таким образом, в 1920–1930-е гг. формируется эстетика урбанизма, выступающая в двух ипостасях: эстетика движения (как деятельности, преобразования) и эстетика созерцания. Становление эстетики урбанизма в архитектуре, культурологии и литературе происходит параллельно, образуя некий социокультурный синтез. Город в искусстве, перефразируя известный тезис Х. Ортеги-и-Гассета, «выступает как скрытый идеальный проект реального города», выводящий на первый план эстетику повседневности. В этом смысле урбанизм проявляется как тип эстетического мышления, являющийся «своим» одновременно для разных художественных систем и обладающий уникальной философско-эстетической универсальностью, обуславливая, тем самым, формирование эстетики, не скованной рамками концепции. «Урбанизация» эстетического сознания про-

дуцирует ситуацию, в которой город становится «сверхтемой» в искусстве.

Подчеркнем, в процессе осмысления феномена города складываются качественно новые принципы эстетики, которые на теоретическом уровне найдут свое выражение в работах Х. Ортеги-и-Гассета: актуализация в искусстве «эстетики жеста, передающего движение»; подвижность, изменчивость эстетических канонов; смещение категорий красоты и прекрасного от возвышенного к повседневному; обоснование понятия «сверхтемы в искусстве»; выстраивание художественного образа как поиск в реальном объекте его идеального проекта и т. п. В этом смысле эстетика урбанизма сама становится сродни произведению искусства, которое оказывает влияние на иные сферы культурного сознания, являясь базисом, скрепляющим культурологические, философские, социологические и т. д. концепции города. В этой связи в научном осмыслении города и проблемы урбанизма в целом становится очевидным балансирование на грани между понятием и образом, порождающее изменения в самом теоретическом мышлении, что позже приобретет характер тенденции в философии (Г. Башляр), физике (И. Пригожин, И. Стенгерс), географии (Д. Замятин) и др.

## Глава 3

# ФАУСТОВСКАЯ МОДЕЛЬ ГОРОДА: ПАМЯТЬ О ПЕРВОСМЫСЛАХ КУЛЬТУРЫ

### 3.1. Солнце как мифологема смерти в романах И.С. Шмелева «Солнце мертвых» и А. Камю «Посторонний»

Общий кризис европейской культуры на рубеже XIX–XX вв., вызвавший распад традиционной картины мира, послужил толчком к поиску новых этических императивов и эстетических констант, что проявилось в переосмыслении культурных традиций и возникновении новых направлений в искусстве. В этой связи рождение новой картины мира явилось новым витком в осмыслении и трансформации литературных и культурных мифов и создании новой «модернистской мифологии». «Начиная с 1920-х гг., то есть времени расцвета модернизма в литературе, – отмечает В. Руднев, – практически каждый художественный текст прямо или косвенно строится на использовании мифа» [1, с. 266]. В литературоведческой науке вопрос о трансформации мифов в художественных текстах исследован глубоко и многосторонне (в работах А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинского, Р. Веймана, О.М. Фрейденберг и др.) и продолжает оставаться актуальным, о чем свидетельствует появление многих современных научных работ [2; 3; 4; 5; 6].

В рамках трансформации мифа в модернистской литературе первой половины XX века подвергались ремифологизации и демифологизации традиционные культурные образы-символы, среди которых важная роль отводилась образу солнца. Как отмечает И. Саевич, «литература рубежа XIX–XX вв. оказалась невольно вовлеченной в полемику вокруг проблемы «детей солнца». Поводом для возникновения литературных споров послужил ряд научных открытий, обосновавших важнейшую роль солнечной энергии в развитии жизни на земле, т. е. архетипические представления о божественной сущности солнца – грозно-

го светила, источника жизни – нашли подтверждение на научном уровне. В искусстве первой половины XX века образ солнца возрождается с новой силой. В творчестве писателей проблема «детей солнца» оказывается созвучной другой важной проблеме, волновавшей художественное мышление, – проблеме «человека во времени и пространстве, человека как «частицы» вселенной» [7, с. 47]. Актуальной эта проблема стала и для литературоведения. Массив научных трудов, посвященных исследованию образа солнца в литературе, довольно велик и представлен, в основном, работами, являющими анализ смысловых преломлений солярной символики в художественных текстах (имеем в виду работы А.Ф. Лосева [8], А.А. Тахо-Годи [9], М.Н. Эпштейна [10], Л.К. Долгополова [11], И.Г. Саевич [7], Н.П. Дмитриева [12], О.В. Темной [13] и др.).

Однако при всей серьезной исследовательской базе проблем трансформации мифологемы солнца в модернистской литературе продолжает оставаться актуальным вопрос о взаимосвязи солнца как пространственного топоса и человеческого пространства бытия. Важно подчеркнуть, что одновременно с полемикой вокруг проблемы «детей солнца» на рубеже веков в литературе актуализируется тема города как культурного пространства, во многом обусловленная появлением ряда урбанистических концепций, определяющих направленность городской цивилизации.

В выбранных нами для анализа романах И. Шмелева «Солнце мертвых» и А. Камю «Посторонний» образ солнца и образ города образуют единое концептуальное поле, в границах которого рождается образ города солнца в его модернистской модификации.

В этой связи представляется актуальным исследовать смысловую функцию мифологемы солнца в романах «Солнце мертвых» и «Посторонний» в рамках создания модернистского мифа о солнечном городе.

В традиционном мифологическом представлении солнце – «мирообразующая, вневременная первопотенция» [9, с. 10], животворящее начало, источник света, тепла и мудрости (как всеведения). Как дарующий жизнь источник солнце выступает символическим воплощением верховного всевидящего божества, духовного центра мира. В искусстве образ солнца часто является олицетворением «божества, питающего живительными соками



весь тварный мир, несущего жизнь и воскресение» [13, с. 146]. В этой связи исследователи подчеркивают сближение символа солнца и крови. Солнце – сердце мира, омывающее его живительной энергией [13, с. 146].

Однако уже в древнегреческой мифологии и философии обозначена двойственная природа солнечного символа. В этой связи отметим, что двойственность в восприятии явлений и символов, по утверждению многих исследователей, являлась отличительной чертой античного сознания. Как замечает А. Тахо-Годи, «классическая античность в основном знает символ только как синтез каких-то двух начал, а не символ «чего-то», который является, собственно говоря, антитезисом двух объединенных моментов» [9, с. 9]. По мнению исследовательницы, «солнце занимает особое место в мифологически-художественной символике античного мира. Солнце – Гелиос (древнейшее доолимпийское божество, своей стихийной силой дарующее жизнь и наказывающее слепотой преступников) отождествлялось с Аполлоном и даже Зевсом, приобретая черты универсальной космической потенции. Некогда живой гомеровский Гелиос, своим огненным окомзирающий на мир, и некогда живой гомеровский Аполлон, окутанный черной тучей и мечущий черные стрелы смерти, объединились <...> в великолепный символ единства и нераздельности конструирующего и деструктивного начала, вечного порождения и вечного губительства, света и тьмы» [9, с. 9].

Таким образом, амбивалентная природа символа солнца включает в себе не просто концептуальную оппозицию «жизнь / смерть», но и несет в себе взаимопроникновение дионисийского и аполлонического начал.

Отражение такой дуалистической природы образа солнца было наиболее характерно для литературы символизма на рубеже веков и часто находило свое продолжение позже, затрагивая искусство всей первой половины XX в. Думается, это было связано с тем, что, начиная с конца XIX в. осмысление образа солнца становилось все более глубоким, вписывалось в контекст философско-эстетических исканий рубежа веков. В частности аполлоническая трактовка образа солнца символистами получила развитие в результате влияния выдвинутой Ф. Ницше концепции бытия, основывающейся на соотношении в человеке и миропорядке дионисийского и аполлонического начал: первое

представляло собой жизненную силу стихии «первобытного сущего» (являясь, таким образом, олицетворением природы), второе – воплощение совершенной формы и порядка, «осмысленную, себя ограничивающую и формирующую, собственно управляющую силу» [14, с. 26] (олицетворение цивилизации), и в то же время, добавим, ссылаясь на античную мифологию, – несущую смерть. В этой связи важно подчеркнуть, что Солнце-Аполлон выступает также символом власти и государственности. Вяч. Вс. Иванов указывает на нарастание роли символа солнца и солярных мифов в обществах, имеющих развитый аппарат власти и достаточно продвинутую технологию [15, с. 461].

Отметим, что процесс развития цивилизации всегда был генетически связан с поиском идеальной формы миропорядка, создание которой рассматривалось как одно из высших достижений человеческой культуры. Заложённая в символическом подтексте солнечного образа идея управляющей силы, совершенной формы власти и государства, олицетворяющая аполлоническую ипостась солнца, активизировала в человеке богоборческое начало, которое О. Шпенглер назвал *фаустовской душой*, «прасимволом которой выступает чистое безграничное пространство, способное развить из себя совершенную форму мира», а идеалом – вечное познание [16, с. 345].

Одним из примеров такой формы идеального миропорядка является созданная на исходе Ренессанса модель города солнца в одноимённом романе Томмазо Кампанеллы, где *«под видом Солнца они (горожане – А.С.) созерцают и познают бога, называя Солнце образом, ликом и живым изваянием бога, от коего на все находящееся под ним истекает свет, тепло, жизнь, живительные силы и всякие блага»* [17, с. 182].

В романе Кампанеллы просматривается два уровня изображения солнца – физический, заключённый в образе верховного правителя по имени Солнце, и метафизический – в образе солнца как части макрокосма, – где оба уровня объединены мотивом всеобщего благоденствия. Ф. Петровский отмечает, что сущность солнца составляют мощь, мудрость и любовь, т. е., по учению Кампанеллы, три положительные определения всякого бытия, которые все вместе в совершенном виде соединяются в верховном существе, а в Городе Солнца – в его верховном правителе Солнце [18, с. 464].

Соответственно и образ города Солнца в романе включает два плана – социальный проект и архитектурно-пространственный

образ, выстроенные по внешнему и внутреннему «подобию» солнца. Архитектурно-пространственный образ, представляющий устройство города, являет расположенный на земле макет солнечной системы, какой она виделась Кампанелле; план социального проекта являет подобие *животворящей* солнечной силы, заключенной в идее города Солнца, его имманентном смысле – преобразовании мира, создании совершенной формы общественного устройства путем вытеснения прежней: «*начала ведь все исторгается и искореняется, а потом уже создается, насаждается*» [17, с. 187].

Д. Панченко отмечает, что в центре проблематики утопии Кампанеллы стоит вопрос о господстве над жизненной ситуацией [19, с. 95]. Нам все же представляется, что в созданном Кампанеллой образе Солнца дионисийское и аполлоническое начала находятся в равновесии, что и обеспечивает вселенскую гармонию. Солнце в романе, таким образом, предстает как мифологема жизни и счастья, заключенного в вечном преображении мира, и выполняет ключевую смыслообразующую функцию в формировании мифа о солнечном городе как пространстве всеобщего благоденствия.

В первой половине XX века, когда уже были предприняты попытки реализации утопий, образ солнца и миф о солнечном городе существенно трансформировались.

В романе И. Шмелева «Солнце мертвых» (1923 г.) в семантическом поле образа солнца актуализируется аполлоническое начало. Новая форма миропорядка – советская власть, представленная Шмелевым как вселенское зло, – насаждается посредством красного террора. Здесь солнце лишено своей животворящей силы, тепла, света и божественной мудрости: «*Солнце как будто светит, но это не наше солнце <...> – подводный какой-то свет, бледной жести*» [20, с. 447], являя ужас карающего огня небесного и выступая как знамение абсолютного конца всего сущего.

В романе «Солнце мертвых» образ солнца является ключевым и организует нарративную структуру произведения, реализуя в нем темы смерти, ухода, вселенского хаоса и Апокалипсиса. Солнце становится богом мертвых, «*оловянное, пустое*» отражается в мертвых глазах, «*и на штывке солнышко играет*» (455), заливая огнем огромный погост, которым становится жизнь, освещает деяния «слепой силы» «новых творцов жизни», «тех,

что убивать ходят»: *«здесь отнимают соль, повертывают к стенкам, гноят и расстреливают в подвалах, колючей проволокой окружили дома и создали «человечьи бойни» (461), и «смеется солнце. Все равно перед ним: розовое живое тело или труп посинелый, с выпитыми глазами, – вино ли, кровь ли...» (458).* Одним из способов реализации в романе темы смерти, ухода, конца выступает момент «предельности» в изображении солнца. Предел обостренности человеческих чувств, ощущений, мыслей передается через изображение крайней степени всех проявлений солнца – оно не улыбается, а смеется в мертвых глазах, свет – слепящий, режущий, вместо тепла – испепеляющий огонь небесный, вместо источника жизни – источник смерти.

Смерть поглощает мир всего живого, данный в романе в его изначальной органичной целостности – мертвое море, мертвая, пропитанная кровью земля, засохшие сады, погибшие животные – *«теперь на всем лежит печать ухода» (482).* Чарующий крымский пейзаж превращается в пространство смерти, которое становится концептуальной доминантой воплощенного в романе образа солнечной Алушты, где в образе солнца явлен мотив обмана, иллюзии в восприятии города. *«Беленький городок, с деревней, от генуэзцев, башней» (455),* весь в «садах миндальных», утрачивает свою исконную сущность солнечной природной гармонии, трансформируется в образ солнечного погоста: *«Хорош городок отсюда – в садах, в кипарисах, в виноградниках, в топоях высоких. Хорош обманчиво. Стеклышками смеется <...> Я знаю эту усмешку далее. Подойди ближе и увидишь <...> Это же солнце смеется, только солнце! Оно и в мертвых глазах смеется. Не благостная тишина эта: это мертвая тишина погоста. И не дом пастьеры у церкви, а подвал тюремный» (455)* и т. д.

Образ смеющегося в мертвых глазах солнца являет в произведении мотив разорванности жизни ее исхода, всеобщего распада. Этот мотив реализуется в структуре повествования романа, которое, как отмечает Чеслав Андрушко, распадается здесь на отдельные точки зрения, причем авторское «Я» открыто присутствует в тексте и функционирует на тех же правах, что и остальные персонажи исторического действия [21, с. 91]. На тех же правах, добавим, функционирует и образ солнца, представляющий свою точку зрения – смех богов над происходящим, являющийся предвестником конца всего живого. Солнце, таким образом, находится вне событийности романа, взирая сверху на

залитый кровью город, по своему оценивая события и, тем самым, как бы размыкая границы романной формы, стирая грань между миром реальным и миром художественным, придавая роману черты исторической хроники.

Структура романа выстраивается в 35 главах, объединенных не сюжетно, а концептуально – идеей всеобщего конца, «ухода», обозначенного уже в заголовочном комплексе – названии романа «Солнце мертвых» и глав – «Мemento мори», «Игра со смертью», «Конец павлина», «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тamarки», «Три конца», и заключительной главы «Конец концов». Таким образом, уже в заголовочном комплексе обозначен момент разорванности жизненного круга, невозможности воскресения, начала новой жизни.

Размытость, нечеткость структуры сюжетного действия обуславливает в романе отсутствие строгой временной организации: *«Да какой же месяц теперь, – декабрь? Начало или конец? Спутались все концы, все начала»* (606). Время в романе приобретает кольцевую структуру, «ходит по кругу», как и солнце, связывая во временном контексте Алушту со всем миром. Время замыкает круг мировой истории, в котором далекое прошлое каменного века становится новой исторической перспективой: *«В их криках я слышу ревы звериной жизни, древней пещерной жизни, которую знавали эти горы, которая опять вернулась»* (453); *«Звери, люди – все одинаковы, с лицами человечьими, бьются, смеются, плачут. Выдерутся из камня – опять в камень»* (571).

Время в романе мифологизировано, что, по мысли Р. Горюновой, отражает обращение автора к народным истокам, к духовным традициям, к народным представлениям о добре и зле [22, с. 28]. Действительность ассоциируется со страшной сказкой, «где явь обретает то форму кошмарного сна, то очертания мифа, в котором властвуют боги преисподней» [22, с. 28]. Образ зла как преобразующей мир «слепой силы» воплощен в образе Бабы-Яги, «метущей Крым железной метлой». Создатели новой формы миропорядка [*«На устах всегда только и работы, что о всечеловеческом счастье, – а какая кровавенькая секта!»* (494)] ассоциируются с «железными силами», и «схватка «железных сил» с естеством, с вековечным в мире и составляет ядро художественного конфликта произведения» [22, с. 29].

Образ действительности как страшной сказки задает ощущение нереальности, противоестественности происходящего,

что передается через контраст в изображении красоты крымской природы и свершающихся в солнечной Алуште деяний:

Под Кастелью, на виноградниках, белый домик <...> Какие оттуда виды, море какое, какой там воздух! Там рано расцветают подснежники, белый фарфор кастельский, и виноград поспевает раньше <...> и фиалки цветут <...> Вчера ночью пришли туда – рожки в саже. Повернули женщин носами к стенке: не подымать крику!.. Последнее забрали: умирайте. А на прощанье ударили прикладом: помни! (478).

Жизнь предстает иллюзией, город – нелепой декорацией, в которой разворачивается страшное действо:

Как в трагедии греческой! – усмехнулся доктор. Разыгрывается под солнцем Алушты, «герои-то» за амфитеатром <...> обвел он рукой горы. – То есть боги. В их власти и эта кляча несчастная, как и мы. Впрочем, мы с вами можем за «хор» сойти. Ибо мы, хоть и «в действии», но приоричать можем. Финал-то виден: смерть! (485).

Жители городка утрачивают ощущение реальности, смысла жизни. Мир становится абсурдным, ирреальным, действительность – непостижимой: «Хочу осмыслить <...> Сон кошмарный?.. Не могу осмыслить <...> А для чего теперь нужно мыслить!» (466). Тема абсурдности бытия открывает в романе образ мира, где «все Боги умерли»:

Помойка ведь надвигается, – говорит доктор. – И уходит из этой помойки – в ничто!! Досадно, что я, как я теперь есть, не имею логического права верить! Ибо как после такой помойки поверишь, что там есть что-то?! И «там» обанкротилось! (492).

Таким образом, «апофеоз культуры» оборачивается смертью, солнечный город – абсурдным пространством «небытия помойного», образуя миф об экзистенциальном городе солнца, где смерть всего сущего становится результатом деяний революционного фаустовского духа, одержимого идеей создания совершенной формы мира: «мы наш, мы новый мир построим...».

Тема абсурдности бытия и демифологизация образа города солнца достигают своей эстетической завершенности в романе А. Камю «Посторонний» («L'Étranger», 1937–1940 г.), где образ солнца как олицетворения вечной всевластной силы природной стихии становится концептуальным центром содержательно-формальной структуры философского романа.

Образ солнца в его символическом значении «плоти» природы, властителя жизни и смерти открывает тему смерти в «По-

стороннем», так же, как и в «Солнце мертвых». Однако в отличие от романа И.С. Шмелева, в котором изображается абсурдность насильственной смерти, в романе А. Камю смерть представлена как естественный конец человеческой жизни, обуславливающий идею абсурдности бытия.

В романе «Посторонний» тема смерти, неизменно сопровождаемой солнцем, возникает в первых строках романа в ее обыденной констатации как факта: «Aujourd'hui, maman est morte <...> Il faisait très chaud <...> À la réverbération de la route et du ciel» [23, с. 10] («Сегодня умерла мама <...> Было очень жарко <...> Дорога и небо слепили глаза» [24, с. 37]), достигает своего кульминационного звучания в сцене убийства араба на пляже: «C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman» (87) [«Вот так же солнце жгло, когда я хоронил маму» (70)], и разрешается в эпизодах судебного процесса и провозглашения смертного приговора Мерсо: «Les débats se sont ouverts avec, au-dehors, tout le plein du soleil» (117); «J'étais étourdi de chaleur et d'étonnement» (145) [«Когда процесс начался, на воле все было полно солнцем» (84); «Я был оглушен жарой и удивлением» (98)]. Параллельно в романе проводится тема жизни Мерсо, также постоянно коррелирующаяся с образом солнца: солнцем освещены моменты работы и отдыха Мерсо, его встречи с Мари, что подчеркивает в образе главного героя его принадлежность к природному миру, гармоничную с ним слиянность.

В этой связи нам представляется, что образ солнца у Камю выстраивается на диалог-противопоставлении дионисийского и аполлонического начал, выделенном в тексте стилистически: дионисийское – стихийное, природно-жизненное, – проявляется в описаниях природного пейзажа, для которых характерен мягкий лиризм: «J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré» (32); «Une plage resserrée entre des rochers et bordée de roseaux du côté de la terre <...> Le soleil <...> n'était pas trop chaud, mais l'eau était tiède, avec de petites vagues longues et paresseuses <...> Cela faisait alors une dentelle mousseuse» (54) [«Прямо в глаза мне смотрело просторное небо, синее и золотое» (47); «маленький пляж – он прячется между скал, а от суши его отгораживают тростники <...> солнце уже не такое жаркое <...> Не спеша поплескивала пологая ленивая волна... Брызги рассеиваются в воздухе, точно кружево...» (56)] и т. п.; аполлоническое – животворящее, мирообразующее, а иногда и наказующее, смертоносное, – явлено

в описаниях городского пейзажа, заданных подчеркнуто простым, суховатым стилем, лишенным поэтизации: «Le camion sautait sur les pavés inégaux du quai, au milieu de la poussière et du soleil» (41); «Au-dessus des toits, le ciel est devenu rougeâtre» (37) [*Грузовик подскакивал на неровной брусчатке набережной, среди солнца и пыли*] (50); «Небо над крышами стало краснеть» (49)] и т. п.

Исследователи отмечают, что Камю испытывал влияние дионисийской концепции Ницше, в которой утраченное «единство человека с миром осуществляется в порыве «языческой радости» [25, с. 141]. Н.Б. Маньковская подчеркивает, что у истоков творчества Камю лежала концепция союза, слияния с матерью-природой, восходящая своими корнями к греческому синкретизму. «Я родился бедным, – пишет Камю, – под счастливым небом, среди природы, с которой чувствуешь союз, а не вражду. Я начал с полноты, а не с разрыва» [26, с. 84]. Эта полнота как неперемненное условие подлинно счастливой жизни рождалась в тот момент, когда, по выражению Камю, «толчки крови совпадали с мощным биением солнца в зените». Такая гармония крови и солнца, заложенная в дионисийском начале, выводила на первый план образ естественного, природного человека, приобретающего телесный, чувственный опыт познания мира. Таким человеком предстает в «Постороннем» Мерсо. Общение с природой всегда доставляет ему радость. Природа в романе – единственная реальность, по отношению к которой он не является посторонним. «В моем романе, – писал Камю, – я хочу подчеркнуть физическое присутствие, телесный опыт которого не заметили критики: земля, небо, человек, созданный этой землей и небом» [27, с. 13]. Только природный человек, по мысли Камю, мог стать для человечества новым мессией, и в этом смысле исследователи отмечают сходство образов Мерсо и Иисуса Христа [28, с. 76].

В сцене убийства араба, по выражению С. Великовского, «солнце как бы проникает в кровь Мерсо, завладевает всем его существом и превращает в загнипнотизированного исполнителя неведомых космических наитий» [29, с. 227]. Солнце отрекается от Мерсо в тот момент, когда он пытается освободиться от власти природной стихии:

Les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, la glaive éblouissant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante



rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu <...> J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour (88).

*[В лоб, как в бубен, било солнце да огненный меч, возникший из стального лезвия, маячил передо мной. Этот жгучий клинок рассекал мне ресницы, вонзался в измученные, воспаленные глаза. И тогда все закачалось. Море испустило жаркий, тяжелый вздох. Мне почудилось – небо разверзлось во всю ширь, и хлынул огненный дождь <...> Я страхнул с себя пот и солнце. Я понял, что разрушил равновесие дня (71)].*

Этот момент и знаменует дальнейшую гибель Мерсо.

Природному, дионисийскому в романе противостоит аполлоническое, олицетворяющее идею цивилизации, которая представлена в образе города Алжира. Как и Алушта, Алжир являет залитый солнцем приморский город, органично вписанный в природный ландшафт, похожий на крымский, – солнце, море, пьянящий воздух, звездное небо. Однако в отличие от образа солнечного города у Шмелева, где акцентируется его слияние с природой, в образе города у Камю подчеркивается его сущность пространства цивилизации как формы жизни, сотворенной человеком. «Для Камю, – отмечает Н. Маньковская, – символом тлетворной цивилизации является город, который характеризуется как «джунгли», «лабиринт», «ад», «пустыня», «царство абсурда и чумы». В больших городах люди отдалились от природы, забыли о ней» [26, с. 85]. Авторское отношение к городу в «Постороннем» задается символической демифологизацией великого Парижа в его снижено-бытовой характеристике: «Elle m'a demandé comment c'était Paris. Je lui ai dit: – C'est sale. Il y a des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche» (65) [*«Она спросила, какой он, Париж. Я сказал: – Там грязно. Всюду голуби и закопченные дворы. А кожа у людей белая» (61)].*

Городской пейзаж солнечного Алжира также лишен поэтической образности, в нем внимание сосредоточивается на объектах социальной деятельности, представленных в романе городскими топосами – конторы, в которой работал Мерсо, грузового порта, полицейского участка, дома призрения, здания суда и т. д. В этом смысле образ города солнца у Камю представляет собой условную конструкцию мира, в котором «всемогущий искусственный уклад творит расправу над отпавшей от него жизнью» [29, с. 220].

Тема извечного противостояния природы и цивилизации в произведении реализуется композиционно: роман разделен на две части, событийный ряд которых условно являет состояние Мерсо во власти природы и во власти цивилизации (судебной системы), где «однажды пережитое взаправду реконструируется в ходе судебного разбирательства, и подобие до неузнаваемости искажает натуру. Из сырья фактов, расчлененных и заново сопряженных по законам абсурдной логики, производится подделка» [29, с. 219]. Город солнца являет *тихое равнодушие* абсурдного мира, который раскрывается во всей своей полноте.

Таким образом, в романе «Посторонний» в рамках философии абсурдности бытия переосмысливается актуальная для европейской культуры первой половины XX века концепция человека-творца, фаустовского духа-преобразователя мирового пространства, одержимого идеей вечного познания мира.

Символический диалог дионисийского и аполлонического в образе солнца являет актуальный для философской системы А. Камю «диалог между действием и созерцанием, стремлением к историческому творчеству и уравновешенным покоем, противоборством между склонностью к историческому становлению и приверженностью цельному бытию» [30, с. 98]. Потребность человека в стремлении представить мир в виде стройной упорядоченной системы представляет, по мысли С. Семеновской, соблазн человека самому стать богом, самому устроить счастливое царство людей на земле [31, с. 111]. Этот соблазн оборачивается трагедией. «Дух завоевания, – отмечает С. Фокин, – увлекающий человека к беспредельному покорению мира, обнаруживает свою ограниченность перед лицом непоколебимой цельности бытия» [30, с. 103]. В этой связи, переосмысливая концепцию человека-творца и идею вечного познания, Камю апеллирует к абсурдному сознанию, не отвергающему разум, но знающему его границы.

В образе солнечного Алжира воплощено созданное человеком пространство, в котором вечная и абсолютная познаваемость мира провозглашается абсурдной.

Таким образом, в романах И. Шмелева «Солнце мертвых» и А. Камю «Посторонний» рождается модернистский миф об экзистенциальном городе солнца как «конечном итоге» пути фаустовского человека. Создание искусственной формы жизни вытесняет форму естественную, природную, жажда вечного позна-

ния приводит к смерти бога, смерть бога – к абсурдности бытия и абсурдности вечного познания. Заявленная экзистенциалистами конечность бытия устанавливает пределы вечному познанию мира.

## 3.2. Градостроительство как жизнетворчество: образ города-сада у В. Маяковского и А. Довженко

Исследование творчества В. Маяковского в литературоведческой науке всегда было актуальным и достаточно многоаспектным. В советском литературоведении существовал огромный массив научных работ, освещавших целый спектр проблем, связанных с изучением творческой деятельности В. Маяковского. В процессе исследования творческого наследия поэта научные поиски велись, как правило, в направлениях «Маяковский и революция», «раннее творчество Маяковского и футуризм», «специфика сатиры Маяковского», «Маяковский-художник», «Маяковский-актер», «образный строй поэзии Маяковского» и т. д. Вопреки очевидной неоднозначности и многогранности как личности поэта, так и его творчества в целом, на облик Маяковского был «наведен хрестоматийный глянец», являющий миру поэта-певца революции. И только в последние два десятилетия подход к исследованию его поэтического наследия стал более глубоким и многогранным.

Абстрагируясь от традиционного образа «агитатора, горлана-главаря», ученые стали рассматривать творчество поэта в культурном контексте эпохи, что выдвинуло на первый план новый вектор литературоведческих работ, затрагивающий вопросы классической литературной традиции в творчестве поэта (В. Скуратовский, К. Петросов [32]), философские аспекты поэзии Маяковского (М. Полехина, П. Климов [33]), христианские традиции в художественном мире Маяковского (А. Коваленко, Н. Юрасова [34]), творческий лик поэта в интеллектуальном контексте эпохи (Л. Кацис [35]) и т. д.

Многообразие методологических подходов к изучению наследия Маяковского, акцентуация исследователями новых эстетических парадигм его художественного мира, тенденция

к анализу связей творчества поэта с русской и европейской литературно-культурной традицией, в том числе и классической, свидетельствует о многогранности его творческого метода, некоей амальгамности эстетики, отразившей ключевые моменты и противоречия европейской культуры конца XIX – первой трети XX века: распад ценностной картины мира на рубеже веков и, как следствие, – поиски новых эстетических констант, научно-технический прогресс и его неоднозначное, подчас болезненное восприятие человеческим сознанием, возникновение ряда урбанистических концепций, появление новых видов искусства, строительство социализма в СССР и т. д. В сложившейся культурно-исторической ситуации начала века рождался феномен В. Маяковского, явивший миру образ не столько человека новой формации, сколько человека городской культуры в своей целостности и завершенности.

О развитии городской темы в творчестве В. Маяковского писали многие исследователи [36]. «В. Маяковский, – отмечает В. Гаина, – горожанин не только по образу жизни, но и мыслям, чувствам, а главное – по поэтической приверженности урбанистической тематике. Начиная как футурист, Маяковский воспевал, прославлял городскую цивилизацию... В городской цивилизации он видел будущее России» [37, с. 1].

Среди множества произведений Маяковского, воплощающих образ города, наиболее знаковым нам представляется стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), поскольку в нем нашли отражение как урбанистические концепты эпохи (город-сад), так и этапы становления человека городской культуры.

Образ города в стихотворении обнаруживает два смысловых уровня, реализованных в эйдетическом образе города-сада. Первый уровень являет поэтологическую модификацию градостроительного проекта Эбинайзера Хоурда, второй – заключает в себе образ утопии.

В основе проекта города-сада английского архитектора Э. Хоурда лежала идея строительства окруженного садово-парковым поясом рабочего поселка, жителям которого обеспечивались бы удобства городской жизни и связь с природой [38]. Исследователи предполагают, что образ города-сада в стихотворении Маяковского «Рассказ о Кузнецкстрое», помимо раз-

говора с самим И.П. Хреновым [39], возник под влиянием очерка М. Булгакова «Рабочий город-сад» (1922), в котором городом-садом называется рабочий поселок на 1,5 тыс. человек с домиками по образцам английских, и очерка В. Зазубрина «Неезженными дорогами» (1926), где о городе Кузнецке, который «стоит на золоте, угле и железе», говорится, что «городу этому суждено расцвести». Так формула «город-сад» стала частью мифа социалистического строительства [40, с. 397].

Таким образом, эксплицитный уровень образа города-сада у Маяковского выстраивается по образцу модели индустриального города, обнаруживая признаки утопии. В этом смысле Маяковский, по мнению В. Скуратовского, «развивает до предела едва ли не самую приметную черту всех новоевропейских проектов по переустройству мира – интенсивнейшее присутствие в нем человека, вытесняющего оттуда «сырую», необработанную человеческой рукой природу» [41, с. 183]. Мотив наступления цивилизации, предвосхищающий рождение нового города, композиционно реализуется в организации в тексте стихотворения пространственных топосов, заключенных в метафорический ряд. Пространственный вектор движется по трем измерениям, как бы охватывая весь локус природы, – вглубь:

и взроет  
        недра  
                шахтою  
стоугольный  
        «Гигант» [42, с. 610];

ввысь:

Здесь  
        встанут  
                стройки  
                        стенами (I, 610);

за горизонт:

аж за Байкал  
                отброшенная  
попятится тайга (I, 610).

Структура пространственных топосов реализует в тексте момент трансформации природы в цивилизацию, образуя новое

культурное пространство, в пределах которого происходит замещение ключевых мифологем города-сада как традиционно природно-культурного локуса образами городской цивилизации, что достигается на уровне метафоры: «*сотня солнц мартенов*», «*взрывы закудахтают в разгон медвежьих банд*» (I, 610). Отметим, что в данном случае концептуальная подмена обусловливает эффект расширения смыслового контекста образа города-сада, акцентируя в нем момент рождения новой гармонии, связанной с преображением мира человеком.

Однако образ индустриального города-сада представляет собой наружный, видимый уровень в процессе осмысления основной идеи стихотворения. Этот образ имплицитно в художественную ткань произведения, помещаясь в центр его кольцевой композиции и обрамляется в начале и в конце мотивом сумеречности. Нам представляется, что мотив сумеречности, закатности являет имманентный, глубинный уровень осмысления идеи города-сада Маяковского в общем культурном контексте эпохи.

Отметим, что мотив сумеречности в «Рассказе о Кузнецкстрое» генетически связан с подобными мотивами у М. Волошина и Б. Пастернака. Сопоставляя стихотворения «Москва» (1917) М. Волошина, «Балладу» (1929) Б. Пастернака и «Рассказ о Кузнецкстрое...» В. Маяковского, Л.Ф. Кацис указывает на объединяющий их «семантический ореол «дождевого» ритмико-синтаксического клише». Ср. у М. Волошина:

По грязи ноги хлипают,  
Идут, проходят, ждут,  
На паперти слепцы поют  
Про кровь, про казнь, про суд.

У Б. Пастернака:

Кому сегодня шутится?  
Кого сегодня жалеть?  
С платка текла распутица  
И к ливню липла плеть...  
  
Бряцал мундштук закушенный,  
Врывалась в ночь лука,  
Конь оглушал заушиной  
Раскаты большого.

И у В. Маяковского:

По небу  
                  тучи бегают,  
дождями  
                  сумрак сжат,  
под старою  
                  телегою  
рабочие лежат...  
  
Темно свинцовоночие,  
и дождик  
                  толст, как жгут,  
сидят  
                  в грязи  
                                рабочие,  
сидят,  
                  лучину жгут... [35, с. 399].

Семантическое сходство мотивов в данных стихотворениях не является случайным. Скорее – закономерным. Тотальный кризис культуры на рубеже веков поверг общество в состояние напряженного ожидания глобальных социальных катаклизмов, что обусловило актуализацию в искусстве темы Апокалипсиса, зловещих пророчеств, мотива ожидания вселенской катастрофы, поэтизацию гибели. Подобное состояние культуры, которое с легкой руки Шпенглера получило определение «сумеречности», «закатности» как мировоззренческой мифологемы, своеобразно преломилось в стихотворении «Рассказ о Кузнецкстрое...».

У В. Маяковского мотив сумеречности открывает и завершает стихотворение «Рассказ о Кузнецкстрое». Он семантически связан с мотивом холода и ненастья и реализуется метафорической экспрессией цвета, как бы символизируя хаос окружающего человека мира: «дождями *сумрак сжат*», «*темно свинцовоночие*», «*сливеют губы с холода*», «*сидят впотьмах рабочие*», «*над темью тучных стад*» и т. д. Окружающая рабочих «вода и под и над» (ср.: «*дождик толст, как жгут*», «*неважный мокр уют*», «*капель спад*» и т. д.) вызывает в воображении эсхатологическую картину мира как рефлексию образа всемирного потопа.

Однако именно из этой сумеречности у Маяковского рождается город-сад. Закат одного этапа культуры уже несет в себе начало нового возрождения, на чем акцентировал внимание и

сам идеолог европейской сумеречности – О. Шпенглер в своей статье «Пессимизм ли это?».

У Маяковского момент возрождения заявляет о себе образом урбанистической утопии. «Человек, раненный злом окружающего мира, – писал Н. Бердяев, – имеет потребность вообразить, вызвать образ совершенного, гармонического строя общественной жизни» [43, с. 329]. Таковую гармоничную утопию как процесс преодоления хаоса Маяковский воплощает в образе рождающегося в мечтах города-сада. Мотив возрождения реализуется в семантике начала и конца, заключенном в кольцевой композиции стихотворения, где в начале и в последней части звучит мотив сумеречности, являя образ закатности, ночи, конца (ср.: «По небу тучи бегают, дождями сумрак сжат», «Рос шепоток рабочего над тенью тучных стад»), сменяющегося уверенным оптимистическим утверждением «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвести». Таким образом, в архитектонике текста стихотворения начало и конец смыкаются, образуя круговую бесконечность, где конец (закат) перетекает в начало (возрождение) и – наоборот. Скрепляющим узлом композиции выступает рефрен «Здесь будет город-сад!». Образ светлой утопии будущего, таким образом, знаменует процесс возрождения из закатной сумеречности, реализуя «последовательную оптимистическую инверсию пессимистического манифеста» [41, с. 180] и осуществляя прорыв из эсхатологической тьмы к солнечной утопии.

Исследователи отмечают в творчестве В. Маяковского тенденцию к синтезу литературной и народной утопии. По мнению В. Скуратовского, «в художественной вселенной Маяковского происходит едва ли не наиболее впечатляющая встреча утопии, отшлифованной несколькими поколениями русской гуманистической интеллигенции, и утопии народной – едва ли не во всех ее версиях и редакциях» [41, с. 180]. В этом смысле семантическое поле образа города-сада в «Рассказе о Кузнецкстрое» включает смысловые вариации данного образа, созданного в мировой культурной традиции (библейского города-сада в Откровении Иоанна Богослова\*, града Китежа и т. п.), являющей город-сад как символ света, труда и возрождения.

---

\* «Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой, и листья дерева для исцеления народов <...> И город сей не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо сама благодать Божия освещает»



На этом смысловом уровне в образе утопии в стихотворении актуализируется образ сада, олицетворяющего, по мысли А. Геннуса, выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания, кризисного существования – в вечный деятельный покой [44, с. 187]. В этой связи, как нам представляется, мифологема города-сада у Маяковского наследует уже не столько шпенглеровскую сумеречность, сколько сумеречность темных садовых аллей, которую Д. Лихачев определял как основную характерную черту русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [45, с. 419-421].

В смысловой глубине и многоаспектности образа города-сада в стихотворении «Рассказ о Кузнецкстрое» выкристаллизовывается феномен этого образа в культуре, содержащий направленность на преобразование мира. У Маяковского идея города-сада выстраивается по принципу эйдетического художественного образа, заключающего в себе феномен, воплощенный в зримом образе. Эйдетический образ возникает в процессе чувственного познания характера пространства или образа пространства (города-сада, например). В данной ситуации процесс чувственного познания связан с тем, что Кевин Линч называет *вообразимостью* – «таким качеством материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного наблюдателя <...> Это качество можно назвать <...> видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно» [46, с. 21-22]. Образ города-сада в «Рассказе о Кузнецкстрое» существует в воображении рабочих, но изображается так, будто этот город *видимый*, причем, не только автором, но и читателем.

Нам представляется, что техника воплощения эйдетического образа в литературном произведении соприкасается с методологией создания художественного образа в кинематографе, особенно в сфере специфики его воздействия на аудиторию. Разрабатывая метод создания кинематографического образа и изучая эффект его воздействия на зрителя, С. Эйзенштейн подчеркивал, что полноценное воздействие художественного об-

---

тила его, и светильник его – Агнец. Ворота его не будут запираются днем, а ночи там не будет. И принесут ему славу и честь народов. И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи, а только те, кто записаны у Агнца в книге жизни» [Откр. Иоанна, гл. 21: 22, 23, 25, 27].

раза возможно лишь при условии достижения эффекта вовлеченности зрителя в действие, происходящее на экране. С этой целью в процессе создания видимого образа, вызывающего чувство сопереживания у зрителя, кинематограф заимствовал основные средства гипнотической техники первобытных культовых эксцессов – ритм и повтор. В результате возникал тот же образ, что был задуман и создан автором, но этот образ одновременно был создан и собственным творческим актом зрителя [47].

Зная о близости В. Маяковского к миру киноискусства, можно предположить, что при создании своих произведений поэт использовал некоторые концепты методологии кинематографа, в том числе – ритм и повтор.

В художественной структуре стихотворения «Рассказ о Кузнецкстрое» именно ритм и повтор вызывают иллюзию видимости, подлинности существующего в воображении города-сада. На образном уровне ритм стихотворения задается чередованием топосов цвета и звука в их семантической оппозиции, где цвет сумеречности перебивается растущим, уверенным в осуществлении своей мечты шепотом рабочих («Здесь будет город-сад!»). В данном случае чередование цвета и звука реализуется либо в позиции противопоставления (конструкция с союзом *но*):

По небу  
                                тучи бегают,  
дождями  
                                *сумрак* сжат...

*Но* слышит  
                                *шепот гордый*  
вода  
                                и под  
                                и над... (I, 609);

*Сливеют*  
                                губы  
  с холода,  
*но* губы  
                                *шепчут в лад*... (I, 609);

Сидят  
                                *впотьмах*  
  рабочие,

подмокший  
  хлеб  
  жуют.  
*Но шепот*  
  громче голода... (I, 609);

либо в позиции доминирования звука (конструкция с предложением *над*):

*Рос*  
  шепоток рабочего  
*над тьмью*  
  тучных стад... (I, 610).

Ритмическая оппозиция цвета (сумеречность) и звука (шепот о городе-саде) проецируется на звучащий в семантике начала и конца мотив заката-возрождения, где момент возрождения через осуществление мечты реализуется в повторе – в четырехкратном введении в текст рефрена-заклинания:

«Через четыре  
  года  
здесь  
  будет  
  город-сад!» (I, 609-610).

Зримый образ города-сада, возникающий в воображении, выходит за рамки его первоначального восприятия как образа индустриальной утопии. Город-сад предстает как созданное человеком гармоничное пространство, мыслится как дом (ср.: *«Здесь дом дадут хороший нам и ситный без пайка»*). Традиционно выступая как символ счастья, блаженства, рая на земле, город-сад у Маяковского представляет собой символ возрождения, смысл которого (и счастье) – в вечном претворении, преображении мира.

Процесс возрождения, таким образом, включает в себе идею создания гармоничного городского пространства, выводящую город-сад на уровень идеологии урбанистической культуры, обозначившей новые рубежи в осмыслении мира. Этот процесс обусловил формирование новой эстетической парадигмы, трансформирующей структуру художественного произведения, расставляющей иные акценты в осмыслении традиционных эстетических констант. В этой связи творчество В. Ма-

яковского открыло новый этап в развитии урбанистической культуры, вызвавший появление новых этических императивов, важнейшим из которых провозглашалась не созерцательность, а творческая активность, направленная на преобразование мира, создание новых культурных ценностей. Творческий феномен В. Маяковского обозначил явление человека городской культуры XX века как деятельного прагматика, творца истории, *человека-артиста*, который, по утверждению А. Блока, «только и способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [48, с. 115]. Концепция жизнотворчества человека городской культуры направлена на обращение культуры в «сферу духовного преобразования», на создание ситуации, когда «культура служит не просто посредником между «горним» и «дольним» мирами, но замещает реальность одного реальностью другого ради утверждения истины последнего» [49, с. 44].

В этом смысле Владимир Маяковский, выражаясь словами О. Шпенглера, «владел искусством, позволяющим распоряжаться силами жизни, потому что видна была возможность этих сил и предусматривалось их направление. Благодаря этому искусству люди сами становились судьбой» [50, с. 177].

Спустя десятилетие оптимизм Маяковского пойдет на спад, и в образе города-сада явственно обозначится момент закатности. Наиболее ярко образ сумеречного города-сада предстанет в эстетике А. Довженко.

Исследователями неоднократно подчеркивалось, что в философии и эстетике Довженко одним из основных выступал момент органичного единения человека и природы. С. Машенко отмечает, что, согласно концепции Довженко, «близость человека к природе, их тесное, органичное сосуществование делали человека счастливым, ибо он ощущал себя частицей великого мира» [51, с. 98]. В этой связи укажем, что сквозным образом поэтики многих произведений писателя является образ сада, или города-сада, часто выступающий в функции модели бытия (например, в киноповестях «Земля», «Зачарованная Десна», «Щорс», «Мичурин»). В первых трех названных киноповестях образ сада воплощает традиции украинской и мировой культуры и ключевые концепты мировосприятия самого Довженко, на что неоднократно указывали исследователи (см. В. Лесик [52], В. Святовец [53], Г. Пасисниченко [54] и др.).

Нам же представляется целесообразным обратиться к исследованию этого образа, обозначенного в одном из наиболее противоречивых, на наш взгляд, произведений писателя – киноповести «Мичурин», в котором образ сада несет наиболее глубокую символично-смысловую нагрузку, являющую суть завершающего этапа концепции жизнетворчества автора.

Отметим, что киноповесть «Мичурин», в первоначальном варианте вышедшая под заглавием «Жизнь в цветущем» в 1946 г., не получила высокой оценки критики как во времена советской власти, так и сейчас. В 1948 г. Довженко указали на слабость проведения партийной линии и отсутствие образа вождя, вследствие чего, как известно, в киносценарий были вписаны сцены с предполагаемой встречей с Лениным и некоторые эпизоды светлого коммунистического будущего. После выхода в свет фильма «Мичурин» в 1949 г. Ж. Садуль в своей «Всеобщей истории кино» напишет об упадке позднего Довженко, объясняя его творческим бессилием [55, с. 98]. Сегодня, говоря о «Мичурине» как о творческой неудаче автора, исследователи видят ее причину в давлении властей на художника, обеспечившем киноповести и фильму чрезмерный коммунистический уклон. С. Плачинда отмечает, что после 1945 г. Довженко был вынужден работать над теми темами, которые не входили в его творческие планы (в том числе и «Мичурин») [56, с. 82]. В этой связи А. Шарварок, обращаясь к «Дневнику» Довженко, акцентирует внимание на записи, сделанной в октябре 1954 г.: «Мышление образами стало покидать меня. Из крыльев моих будто вырвало ветрами перья. Я стал мыслить идеями, заданиями, тематическими планами...» [57, с. 157].

Нам представляется, что причина подобной неудачи, вызвавшая неприятие многими и киноповести и фильма, лежит все-таки не в идеологической, а в творческой плоскости. Киноповесть «Мичурин» явила ощущение краха жизнестроительной идеи Довженко, заката жизнетворчества. Теория «жизни в цветущем» оказалась ошибочной и противоестественной, поскольку, возможно, помимо воли автора, явила момент десакрализации в киноповести мифологемы сада. В этой связи представляется актуальным исследовать причины подобных процессов в русле философско-эстетических исканий Довженко и его концепции жизнетворчества.

Многолетней мечтой Довженко было превратить землю в цветущий сад, создать «жизнь в цветущем». Эта мечта была обозна-

чена еще в киносценарии «Щорс», где бойцы грезили о том, что бы вся земля «зацвела яблоневым цветом». На заседании секции теории, критики и режиссуры Московского Дома кино в 1949 г. Довженко говорил: «Я мечтал о садах, преобразении земли еще вместе со Щорсом, строил проекты, убеждал и доказывал и, выбрав Мичурина, вложил ему в уста свои лучшие мечты о преобразовании земледелия, о садоводстве, о реконструкции природы» [58, с. 343]. Попытка создания «жизни в цветущем» в жизнотворчествт Довжтнко была предпринята дважды – в бытии (закладка садов на киностудиях Киева и Москвы) и в искусствт – написание киноповести «Жизнь в цветущем».

Однако в процессе чтения киноповести и просмотра фильма становится ясно: в искусствт «жизнь в цветущем» воплотить не удалось. Жизнотворительная идея Довжтнко оказалась несостоятельной. И в этой связи возникает вопрос: знал ли Довжтнко, приступая к написанию киноповести, что его жизнотворческая концепция потерпела крах, или пришел к такому выводу уже в процессе создания произведения? Думается, что мысль об ошибочности и в определенном смысле невозможности своей идеи все же посещала писателя. В окончательном варианте киноповесть появилась под названием «Мичурин». Переименование заглавия киноповести «Жизнь в цветущем» на «Мичурин» было требованием «сверху». Но Довжтнко, обычно отстаивающий свои творческие позиции перед критикой, на этот раз согласился на условия цензуры. Представляется, что переименование произведения предполагало иные смысловые установки – отказ от начального заглавия киноповести являл символический отказ Довжтнко от самой идеи «жизни в цветущем» и смещение акцента на образ Мичурина – человека-творца.

На наш взгляд, два заглавия киноповести – «Жизнь в цветущем» и «Мичурин» представляют собой философско-эстетическую антиномию, являющую ключевой момент в осмыслении краха концепции жизнотворчества А. Довжтнко.

Важно отметить, что «жизнь в цветущем» как идея вселенской гармонии и органичного единения человека с природой является одним из слагаемых такого культурного феномена, как городсад. И в смысле идеи создания «жизни в цветущем» Довжтнко не был новатором, скорее – последователем. Как уже говорилось, идея города-сада появилась в конце XIX в. в работах английского социолога и теоретика градостроительства Эбинайзера Хо-

урда. В свою очередь социальный проект восходил к духовно-культурному феномену города-сада, образ которого был намечен еще в библейском Откровении Иоанна Богослова. Момент праведности жителей города-сада, указанный в Библии, проецировал витальное пространство города на пространство души, что впоследствии нашло отражение в философской барочной трактовке сада как символа добродетели, мудрости, высокой духовности, морального совершенства и души праведника, трактуемой как цветущий сад [59, с. 78]. Город-сад, таким образом, был призван воплотить «жизнь в цвету» не только как гармонию единения человека и природы, но и как вытекающую из нее внутреннюю, духовную гармонию бытия человека.

Изображенный в киноповести Довженко образ провинциального Козлова (затем – Мичуринска) потенциально мог бы явить модель города-сада. Это был маленький городок на лоне природы, где *«проростали трави у вологій нічній тиші. Насіння бобів, збіжжя, овочів, цибулини, лілій бубнявіли від весняної життєдайної сили, й стебла витикалися з землі назустріч сонцю»* [60, с. 378], где отчетливо ощущаешь, что *«природа прекрасна. Немає смаку не притаманний їй ні в сполученні кольорів, ні в формах. Немає в ній ні місця, ні часу, коли б земля не гармонувала з небом чи вода з землею. Немає негарного дерева й квітів негарних: нема й не буде»* (416).

Однако образ Козлова у Довженко не вырастает в образ города-сада. Сад в киноповести ограничивается пространством вокруг дома Мичурина, которое из пространства духовной гармонии превращается в пространство для эксперимента.

Мечтая в своих опытах «плодоносный мир продвинуть на север», Мичурин вынашивает идею превратить весь мир в цветущий сад: *«Ми перетворимо всю землю в рай. Нашу верболозу та березову Росію ми перетворимо в сад, такий прекрасний, що ніколи й не снівся людству»* (377); *«Потрібен весь світ, щоб збагнути до кінця цей мій сад отут»* (353). Намерения Мичурина простираются далеко за пределы города, – в своем ученом энтузиазме он стремится переделать весь мир: *«Верби, вільшину, березу, хліб – все к бісу! Годі! Скрізь роститимуть лимони, горіхи, липи, мед»* (384). Таким образом, в киноповести возникает идея мира-сада, являющего модификацию образа города-сада.

Актуализация в произведении идеи «мир как сад» выводит на первый план два концептуальных вектора в осмыслении жиз-

нетворческой позиции Довженко – утопичность, неосуществимость и, следовательно, несостоятельность устремлений Мичурина; и акцентуация в киноповести образа ученого-демиурга, в чьих руках, казалось, «була жива модель земної кулі й він роздивлявся крізь луку всі її недоладності» (418).

Смещая акцент с образа сада, с «жизни в цветущем» на образ Мичурина – ученого-творца, Довженко затрагивает вопрос о сущности житнетворчества, как бы пересматривая свои эстетические императивы.

Подчеркнем, что в литературоведении осмысление и оценка образа Мичурина обнаруживает две, на первый взгляд, противоположные тенденции, являющие его трактовку либо как «творческого человека, захваченного любимым делом» [54, с. 179], «гения, канонически возвышающегося над толпой» [61, с. 91], либо как холодного экспериментатора, стремящегося к господству над природой [62, с. 7].

В этой связи представляется важным определить, в какой ипостаси явлен в киноповести образ Мичурина – великого ученого, сеющего разумное, доброе, вечное, или фанатика, насилующего природу во имя создания идеального жизненного пространства? Думается, что Довженко выстраивает образ ученого на внутреннем конфликте этих сущностей, обнажая в характере главного героя борьбу донкихотовствующего и апоλλονического начал.

Несомненно, поначалу Мичуриным движет высокая цель – превратить землю в цветущий сад во благо народа: «*Нове життя прорвалось до сонця, до світла, до перемоги! Я бачу його. Бачу наші міста і села в садах. Коли там, де, крім горобини, нічого не цвіло, зацвітуть яблуні, груші, абрикоси, персики... Яка буде країна!*» (397-398); «*Подумайте, скільки мільйонів дітей не бачили там (на півночі) цвіту плодівих. Прикиньте кілометри, тонни століття, радість мільйонів*» (416). И это испокон века присущее человеческой натуре стремление изменить мир к лучшему и самоотверженность, с которой ученый движется к достижению цели, дает повод усматривать в образе Мичурина донкихотовское начало. Как отмечает Н. Иванова, в Мичурине видятся классические донкихотовские черты (энтузиазм, рыцарь идеала, «святое безумие», «мятежный и противоречивый ум») и героическая сущность ученого-подвижника, представителя техногенной цивилизации XX ст. (тем самым образ Мичурина соотносится с героями Булгакова и Уэллса) [63, с. 74].



Однако эта же самоотверженность, с которой Мичурин отдается своим опытам, вскоре заставляет его забыть о мечтах и идеалах. Светлое будущее остается далекой перспективой, и на первый план выдвигается жестокая борьба с природой, ради которой Мичурин способен пожертвовать своим садом: «*Природа байдужа до життя <...> Холод і смерть проти тепла і розуму <...> Природа проти нас. Підемо і ми проти неї у відкриття <...> Наказую – віддати сад морозу!*» (408). Нарастающие в тексте произведения мотивы борьбы и власти над природой являют подлинную цель, которая движет Мичуриным, – мир как сад строится не во благо человека, а ради эксперимента, олицетворяя извечный конфликт природы и цивилизации: «*Я творитиму нові дерева <...> Абсолютно нові! Годі! Природа <...> Досить мені її подачок. Я людина! І не хочу курити перед нею фіміам. Людина повинна створити нові рослини, кращі за природу*» (374); «*Я хотів би в цьому столітті посягнути на світовий порядок... Я повстану і створю мінливість у природі за своїм бажанням*» (371); «*Я не аматор канонів природи. Я творець!*» (414) и т. д. Самоотверженность Мичурина, его подвижничество, таким образом, вызваны не идеей блага человеческого, а жадной вечного познания, которое и становится самоцелью, обнаруживая в образе ученого черты фаустовского человека: «*Я пізно прочитав Дарвіна і Тімірязєва й допустився тисячі помилок і збочень в шуканні істини*» (392).

В этом смысле герой киноповести Довженко соотносится с образом булгаковского профессора Преображенского. Однако в повести Булгакова изначально доминирует сатирический пафос, что несколько смягчает и суть притязаний профессора, и ответную «месть» природы, разрешая, тем самым, борьбу донкихотствующего и аполлонического в образе ученого и снимая конфликт между природой и цивилизацией – профессор признает свою ошибку: «Зачем нужно искусственно фабриковать Спинозу, когда любая баба может его родить когда угодно!..» [64 с. 195].

В отличие от Булгакова эстетика Довженко базировалась, как представляется, на символистской концепции жизнетворчества и на героическом. Однако героический пафос в «Мичурине» являет, скорее, свою исчерпанность, что позволяет говорить о пересмотре Довженко своих эстетических концепций, – как концепции героического, так и концепции жизнетворчества в целом.

Известно, что Довженко, уделяя пристальное внимание художественной форме произведения, настаивал на том, что «должна быть видна сделанность вещи». В своей жажде вечного познания Мичурин следует дорогой Фауста, преображая пространство ради создания идеальной формы жизни, вступая в борьбу с природой и нарушая установленный порядок. «Жизнь в цветущем», предложенная Мичуриным и реализованная как искусственная форма, предполагала вытеснение «жизни в цветущем» как формы естественной, что явилось основным условием мичуринского эксперимента: «Місто буде знищене. Буде нове місто, і воно пишатиметься мною» (384); «Отак от глянеш навкруги – верба, осика або якась фруктовка копійчана дичка. Уявити тільки! Ганьба і непорозуміння», а вместо них – «двісті мільйонів фруктових дерев» (419); «Я штучно і тактично підставив природі сприятливі умови для створення нового сорту» (402) и т. д. Фаустовская тема, звучащая в киноповести, являет образ Мичурина как антагониста Бога, с которым, ученый, по словам автора, «пребывал все время в состоянии непримиримой войны», что придает его облику нечто дьявольское. Об этом говорит и Терентий – слуга Мичурина: «Я не Терентій! Я слуга диявола <...> От ти диявол і є!» (385).

В своей символистской концепции жизнетворчества А. Белый утверждал, что знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую): вот где соединяется с жизнью корень искусства. Такая жизнь является творчеством [65, с. 242-243]. В произведении Довженко сохранить жизнь не удается, поскольку одна жизнь (мира как сада) выстраивается за счет жизни другой (природной), что знаменует и закат жизнетворчества.

Создание любой искусственной формы жизни зачастую влечет за собой состояние декаданса, заката культуры. Утопия прекрасна, пока она – утопия. Жизнь в прежнем смысле перестает быть жизнью, – отмечает А. Белый, – когда искусственные формы сменяют прежние [65, с. 243]. Форма, которую предложил А. Довженко, оказалась слишком искусственной и потому – нежизнеспособной. Моментом истины для Мичурина становится момент ответственности за эксперимент: в желании создать совершенную форму (мир-сад), ученый разрушает как гармонию природы, так и гармонию своего внутреннего бытия, становится равнодушным к миру, обрекает себя на одиночество, обосо-

бленность от общества. В заключительном эпизоде киноповести Довженко обозначает закат деятельности своего героя: «*Він був несправедливий до людей і жорстокий. Він втрачав здатність відрізняти головне от неістотного, був причіпливим, дріб'язковим і різким, і, втопивши за день відданих своїх співробітників, змучений і знесилений, тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці – природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немічний блудний син її і слуга, як мізерно дрібна її частка, скороминуца, майже миттєва в безупинному русі життя*» (428).

Ответственность за эксперимент повлекла за собой крах жизнетворчества.

### 3.3. Образ города-пещеры в одноименном романе Марка Алданова

В модернистской литературе образ города-пещеры, или города-лабиринта является наиболее распространенной трансформацией античных символов, наряду с образами города-сада и города-солнца (как города-лабиринты предстают образы Дублина в «Улиссе» Д. Джойса, Нью-Йорка в «Манхэттене» Д. Дос Пассоса, образ города-пещеры отражен в одноименных произведениях Е. Замятина и М. Алданова, в романе В. Сержа «Завоеванный город»). Отмеченная исследователями тенденция ремифологизации и демифологизации культурных образов-символов [1], одновременно отражает и момент смены «мифологической доминанты»: в литературе 1920–1930-х гг. город-сад уступает место городу-пещере. Думается, причина этих процессов заключена в том, что М. Хайдеггер определил как «подмену существа истины» [66, с. 262].

Представляется, что переход от города-сада к городу-пещере, столь актуальный в модернистской литературе, связан с «изменением существа истины» города и отношения к познанию. Город видится как сад – гармоничное пространство, «способное развить из себя совершенную форму мира», прасимвол фаустовской души [67, с. 345], – когда фаустовское стремление к преобразованию мира явлено в образе мечты о светлом будущем. В этом смысле известный рефрен в стихотворении Маяковского «Через четыре года здесь будет город-сад» можно рассма-

тривать как эстетическую пространственно-временную формулу аполлонического миропорядка, в котором познание ассоциируется исключительно с солнечным светом. В этом случае образ города-сада можно рассматривать как образ знания-мечты, которое сродни недостоверному знанию. Когда же мечта приобретает статус достоверной реальности, – фаустовский проект преобразования мира осуществлен, город-сад построен, абсолютная истина кажется достигнутой, – возникает иное знание, вызывающее страх и отторжение прежнего знания, поскольку в процессе переустройства мира обнаруживается, что путь к всеобщему благу сопряжен с насилием, смертью, уничтожением привычных ценностей, и высокая фаустовская цель есть ни что иное, как проявление воли к власти – над природой, человеком, бытием. Возникает сомнение в бесспорности блага цивилизации и страх перед ней, поскольку в свете абсолютной истины аполлонического разверзается пропасть дионисийского, являющего на поверхность темное, стихийное человеческое начало, ибо стремление к познанию обусловлено инстинктом воли к власти – так связаны силы света и тьмы. Переходя от созерцания абсолютной истины (что, собственно, под «познанием» понимал Платон) к активному действию, человек разрушает гармонию света и тьмы, аполлонического и дионисийского, цивилизационного и природного. В этой связи существенно трансформируется взгляд на сущность хаоса и космоса и, как следствие, изменяется восприятие города – гармоничное, упорядоченное пространство, мыслимое как идеал аполлонического, превращается в хаос пещеры, в поглощающий человека темный, запутанный лабиринт, внутри которого жизнь предстает бессмысленным круговращением. Возникает образ *города-пещеры*, *города-лабиринта* как враждебного человеку – городское пространство приобретает черты бесструктурного, спутанного пространства пещеры, «нелегко впускающего и еще труднее выпускающего человека» [68, с. 311], отнимающего разум и рождающего образ абсурдного бытия, разрушающего фаустовскую гармонию.

Расцвет аполлонического как основной направляющей силы фаустовской культуры обнаружил свою обреченность. В. Топоров указывает, что к 1920-м гг. в русской литературе четко обозначился мотив гибели аполлонического как идеала гармонии: «Аполлинизм, вспыхнувший ярким пламенем в начале XX века,

вскоре же обнаружил всю свою кризисность» [69, с. 155]. По мнению ученого, наиболее ярко мотив заката аполлонического был отражен в романе А. Белого «Петербург», где опыт главного героя – Аполлона Аполлоновича – по «гармонизации России» привел страну на грань катастрофы [69, с. 155]. Подчеркнем, в русской литературе первой трети XX века мотив гибели аполлонического был тесно связан с мотивом гибели имперского Петербурга – города, который воспринимался как воплощение аполлонического начала. Речь шла, по сути, о гибели ницшевского «градозиждающего Аполлона». В. Топоров отмечает, что «сознание, предчувствие, само чувство приближающейся кончины аполлинизма и самого его локуса на севере России фиксировали этот процесс с хронологической точностью – и в «Петербурге» Андрея Белого, и в ряде блоковских текстов, и у Вагинова в «Монастыре Господа нашего Аполлона», и в мироощущении части населения города, проходящего через Божий Суд. И когда стало ясно, что *того* Петербурга больше нет, появляются и фильм Вс. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927), и оратория В. Дукельского под тем же названием (1931–1937), и роман Вагинова «Козлиная песнь» (1927)» [69, с. 159]. Отметим, выделенное курсивом в приведенной выше цитате уточнение «*тот* Петербург» указывает, что в мотиве «конца Петербурга» явлена не столько идея гибели города как такового, сколько его переход в иное историко-культурное качество, та «перемена в существе истины», о которой говорил Хайдеггер. В случае Петербурга эта перемена была связана с переменой имени города в Петроград, а затем – в Ленинград и обусловлена событием революции, воспринятым как катастрофа и крушение цивилизации как привычного миропорядка. С этим, на наш взгляд, связано восприятие Петербурга как города-пещеры в произведениях Е. Замятина и В. Сержа, являющее, по сути, мотив возвращения человечества назад, к первобытным истокам, к тому, что есть на самом деле человеческая природа.

Таким образом, приближение к солнечному свету аполлонического, являющему свет истины, и заключающему процесс познания мира влечет за собой процесс самопознания. «Самопознание, – отмечает В. Топоров, – начинается с попытки решения вопроса *где я?* и *что я?* Личность, стремясь познать самое себя, и сейчас ставит перед собой вопрос, *где* она находится, потому что у нее есть интуиции относительно уз, связываю-

щих ее с местом <...> Место и человек отражаются друг в друге» [70, с. 488-489]. В XX веке локусом самопознания становится город, и в этой связи именно с образом города в модернистской литературе сопряжено отражение как успехов цивилизации и роста научно-технического прогресса, так и ее губительного влияния на человека, сопровождающегося актуализацией мотивов отчужденного сознания, абсурдности бытия и т. п. В этом смысле мифологические образы сада, солнца, лабиринта, пещеры, с которыми в модернистской литературе соотносится город, – есть ни что иное, как направленность саморефлексии человечества, самоанализа городского сознания. Думается, поэтому фаустовская тема в литературе XX в. развивается параллельно с темой экзистенциальной и к концу 1930-х гг. постепенно сближается с последней, вплетаясь в эстетику экзистенциализма, – в культурном сознании акцент смещается с вечного познания к самопознанию. В этой связи С. Шевцов выделяет два пути развития европейской культуры: первый – путь синтетического знания: научного, философского и др. утверждения человека. Второй – путь самопознания как совестливого высветления основ собственного бытия. Обоюдный отрыв этих двух путей обречен на провал [71, с. 6].

Исследователи справедливо отмечают, что метафоры и символы платоновской пещеры становятся для М. Алданова выражением не сущности бытия, а отношения человека к действительности, его познавательного потенциала [72, с. 91]. В этой связи в свете истины, открывшейся главному герою «Пещеры» Александру Брауну, блага цивилизации не выглядят бесспорными – вера в прогресс представляется герою *«самой нелепой из нелепых вер»* [73, с. 351], поскольку на самом деле цивилизация и попытки социальных преобразований возвращают человечество в первобытное состояние. Таким образом, обнаруживается связь между мотивом преображения мира и мотивом возвращения в пещеру явленным в тексте романа как скрытая цитата платоновского мифа. Мотив возвращения в пещеру представлен в двух аспектах. С одной стороны, в нем акцентируются разрушительные последствия революционных деяний, что довольно ярко отражено в коротких сценах немецкой революции: *«В этот день в городе остановились трамваи и автобусы, закрылось паровое отопление, и вода перестала идти из кранов. Начинаясь первобытная жизнь»* (107); *«На моих глазах человечество шло*

*не вперед, а назад <...> Да, назад и все назад!»* (245). С другой стороны, он осмыслен как мотив возвращения Брауна в пещеру, чтобы спасти ее обитателей, в котором раскрывается бессмысленность этого порыва, ибо он не воспринимается людьми, живущими в мире теней и принимающими тень за единственную реальность: *«Я сюда приехал, как раньше на ту парижскую комедию: может быть, все-таки что-то еще можно сделать, может быть, есть люди, способные увидеть пропасть не в двух шагах от себя, а подалее, вдали, на горизонте»* (139).

В этом высказывании Брауна скрытый философский образ пещеры обретает конкретные пространственные очертания, экстраполируясь на образ Парижа и актуализируя в романе образ города-пещеры.

Образ города-пещеры в романе М. Алданова выстраивается на взаимодействии и семантической трансформации символических образов-лейтмотивов, связанных с мифологическими представлениями о пещере. Таковыми являются образы замкнутого бесструктурного, запутанного пространства; воды; света и тени; солнца, огня и тьмы.

В образе города у Алданова нивелируется традиционное представление о Париже как о вечном празднике, столице мира. Подчеркнутые автором мрачность, сырость, неуютность города составляют метафорическую основу образа Парижа, устанавливающую ассоциативную связь последнего с образом пещеры: *«Витя еще побродил по улице, наблюдая «разлитое в воздухе неуловимое изящество Парижа», о котором говорил путешественник. В действительности все казалось ему грязноватым, потрескавшимся, недокрашенным»* (236); *«Браун пошел вверх по той же длинной угрюмой улице»* (396) и т. п. Мотивы холода и тумана, задающие восприятие города как хмурого, отчужденного пространства (*«Рано зажженные фонари слабо просвечивали сквозь туман»* (65); *«На дворе стоял холодный туман»* (388); *«Туман заволок сад с голыми деревьями»* (408); *«Было очень холодно»* (396); *«Накратывал мелкий холодный дождь»* (407) и др.), в то же время отражают характер внутреннего состояния обитателей Парижа, перерастая в мотив душевного холода, мрачного настроения, духовного дискомфорта. Так, образ тумана как элемента природно-образной сферы перерастает в образ тумана как состояния сознания персонажей, отражающего момент неподлинного знания о мире, в котором реальность искажена, деформирована: *«Да, все в таком же ту-*

мане, никто ничего не знает, и спорить не о чем...» (370); «Кто, кто может понять, что происходит?.. Туман, туман, куда ни повернешь, туман! – глухо, почти с отчаянием, проговорил он» (322); «Толпа медленно продвигалась по большим залам, <...> мимо неестественно огромных каминов с такими же зеркалами, затем свернула вправо, еще стиснулась у двери, тоже неестественно высокой...» (69) и др.

Восприятие Парижа как пещеры находит свое отражение в мотиве замкнутого пространства, в котором ключевыми являются образы жилого помещения – квартиры, гостиничного номера, комнаты и коридора. В их описании, вскрывающем мрачность, неприглядность быта горожан, подчеркнуты теснота, холод, отсутствие уюта, символизирующие образ не дома, а его подобия, тени, временного укрытия, как для представителей русской эмиграции, так и для парижан: «Неуютный вид имела вся комната» (7); «Квартира из четырех комнат была для Серизье тесновата» (34); «Было очень неуютно одной в большом, очень холодном, номере из двух комнат» (48); «Это была небольшая, довольно мрачная, комната, сплошь заставленная по стенам книжными шкафами черного дерева» (241) и т. п.

В реализации мотива замкнутого пространства в романе особая роль отводится образу тесного, неосвещенного коридора, вызывающему ассоциативную связь с темными ходами пещеры. Образ коридора, придающего жилому помещению вид спутанного, бесструктурного, таящего опасность пространства, представляет собой модификацию лабиринта, в котором в поисках выхода блуждают персонажи. При этом выхода как такового нет – он возможен только «из боковой комнаты в коридор» и наоборот: «Есть и двери, но не в старейший помещичий сад, а в какой-то коридор...» (217); «На полу бокового коридора исчезла полоса света» (277) и др. Сходство образов коридора и пещерного хода-лабиринта усиливается авторской акцентуацией обострения слуха, обоняния, осязания, интуиции как элементов чувственной сферы восприятия бытия: «В коридоре послышался шорох» (279); «Коридор, где пахнет кошками и карболкой» (217); «В коридоре как будто снова прозвучал не то крик, не то стон» (284); «Он бессознательно отсчитал в темноте коридора ступени, не споткнувшись в конце лестницы, сразу безошибочно вставил в темноте ключ в замок...» (40). Запутанность коридора-лабиринта символически отражает сумятицу в чувствах и мыслях персонажей, актуа-



лизируя момент «спутанности сознания», свойственный обитателям пещеры: «*Все везде спуталось, все запутались...*» (47); «*Мысли его путались, усталость, тоска, душевные мученья у него все росли*» (127); «*У меня все в памяти спуталось*» (350) и т. п.

С образами замкнутого пространства, «расширяющегося до метафизического смысла пещеры» [72, с. 83], символически связаны образы света и тьмы, которые в пространстве романа семантически сближаются. В романе актуализирован не образ света как таковой, а, скорее, его переход в образ темноты. В символике света и его производных, заключенных в образах солнца, огня, свечи, желтой лампы, фонаря и т. п., акцентируется момент противопоставления / подмены неприятного глазу слепящего света более привычным приглушенным искусственным освещением, время от времени прерывающим темноту: «*Огонь теперь горел близким, неприятным, почти ослепительным светом*» (395); «*Ее сразу ударил по нервам яркий свет*» (45); «*Сквозь ставни пробивался свет*» (284); «*Огонек горел как будто посередине мостовой, вспыхивая дрожащей звездочкой*» (394); «*В огне этом было что-то сумрачное, безнадежное...*» (241). В образах «сумрачного огня», «пробивающегося света», «слабо просвечивающих фонарей» заявлен момент вечного, неизбежного возвращения к темноте как к более привычному состоянию. В то же время образ темноты / тьмы как состояния внешнего мира проецируется на темноту человеческой души: «*Какие-то темные люди убили в Эгере герцога Фридландского*» (359); «*В нас живут черные души наших предков*» (385) (*Деверу*); отражает психологическое состояние персонажей: «*Браун замолчал. Его лицо потемнело, еще усилилось на нем то выражение, которое Витя мысленно назвал отрешенностью*» (245).

С мотивом перехода света во тьму тесно связан образ тени, который в романе Алданова напрямую соотнесен с платоновским подтекстом и играет ведущую роль в осмыслении проблемы поиска истины, подлинного и неподлинного знания о мире. Образ тени в романе многомерен и представляет собой своего рода «первообраз», который включает в себя ряд семантически связанных с ним производных (вторичных) образов-лейтмотивов – видения, отражения, силуэта / очертания, обмана чувств как самообмана, двойничества / подобия, а также эпитетов, содержащих символику черного цвета, ассоциирующегося с тенью. Образ тени в романе символизирует иллюзию ре-

альности как неподлинного знания о мире и выстраивается на взаимодействии трех мотивов. Первый – *мотив созерцания теней* – явлен как «прямая цитата» платоновского текста и заключает в себе момент визуального восприятия теней вещей, принимаемых обитателями города-пещеры за единственно подлинную реальность: «Жирные черные очертанья нот» (67); «Воды реки упорно отражали его фигуру» (358); «Советник <...> намазывал подобие хлеба подобием масла» (105); «Легкое подобие улыбки» (223) и др. Второй – *мотив иллюзорности человеческого существования* – отражает причинно-следственную связь между процессами созерцания теней и превращения в тень самого человека, чье бытие становится иллюзорным вследствие бегства от реальности, обусловленного как раз погруженностью в созерцание теней, отсутствием стремления к вечному поиску истины. «Образ тени, – справедливо отмечает Т. Болотова, – формируя один из мотивов на разных уровнях текста, становится у Алданова символом теневого существования, которое не дает возможности разглядеть единую истину» [72, с. 83]: «Духовная жизнь – лишь видимость, тень, если ей не присуще стремление к вечности» (100); «Жильцы-иностранцы ходили как тени и шепотом сообщали друг другу панические новости» (107); «В глазах Муси слились мундиры и черно-белые силуэты...» (45) и т. п. Отметим, что теневое существование обитателей города-пещеры осмыслено в романе как естественное, привычное, единственно мыслимое бытие, которое провоцирует персонажей к сотворению *своей* реальности (как образ «своей пещеры» в мировоззрении Брауна), психологически компенсирующему потери, связанные с бегством от реального мира. В романе, таким образом, актуализируется третий мотив – *искусственного создания тени*, который реализуется и в собственно прямом смысле (образ видения), и как метафорическая интерпретация состояния самообмана, в котором предпочитают пребывать персонажи романа: «Лучше всего было бы кончить каким-нибудь видением, означающим близкий конец буржуазного общества. Бирнамский лес из «Макбета», символ шествия красных флагов, уже был многократно использован на рабочих конгрессах. Другого видения Серизье так и не мог придумать» (164); «Принятая накануне огромная доза снотворного дала <...> несколько часов беспокойных видений» (388); «Да, все это было самообманом: ложная значительность пустых разговоров, вера в глубину балалаечных оркестров и балалаечных чувств...» (301); «Этой системой самозащиты Муся пыталась обмануть и себя» (57).

Важнейшей формой воплощения образа «неподлинной реальности» в романе является авторская ирония. Ироническая модальность в тексте «Пещеры» выступает своеобразной эстетической формой реализации декартовского метода абсолютно-го сомнения. «Когда я сомневаюсь в том, что вижу, слышу, ощущаю тепло, – писал Декарт, – я не могу сомневаться в том, что мне кажется, будто я вижу, слышу, ощущаю тепло» [74, с. 25]. Похожий метод использует Алданов, подвергая сомнению подлинность и значительность чувств, мыслей, душевных потрясений, поведенческих установок персонажей, создавая, тем самым, эффект «кажимости» реального бытия героя, задавая установку его восприятия как *тени*. Одним из наиболее ярких способов выражения подобного иронического сомнения в тексте произведения выступают сравнения чувств, мыслей, поступков персонажей с мыслями и деяниями известных исторических личностей прошлых эпох:

Совсем *Мессалиной* стала в воображении, – тревожно-радостно подумала Муся. – Пока только в воображении... (21).

Витя вдруг подумал об анонимном письме. «Что ж, *Лермонтов* ведь писал анонимные письма. Страсть все оправдывает» (282).

Бывший богач теперь в этом салоне занимал отнюдь не первое, хотя еще почетное, место. Вначале это поразило дон Педро, помнившего петербургское величие Аркадия Николаевича. Так, *Кеплер* был, вероятно, поражен, убедившись, что солнце не находится в центре орбит, по которым вращаются планеты (28).

Депутат, считавшийся одним из самых левых социалистов, был, по крайней мере в революционное время, не очень страшен: так *Робеспьер* в частной жизни чрезвычайно напоминал людей, у которых самое имя его вызывало ужас (24).

Серизье завидует большевикам, как импотент может завидовать *Распутину* (137).

Этот старательно стилизованный под дурачка человек оказался художником своего дела, и Муся по первым же его движениям оценила подлинный дар, – как *папа Бенедикт XI* оценил гений *Джотто* по нарисованному им обыкновеннейшему кругу (157).

Серизье бросился в зал. Под влиянием этой телеграммы, у него быстро складывался новый, сильный, превосходный конец речи. Так крик птицы, услышанный *Бетховеном* на Пратере, мгновенно родил в его воображении бессмертную Пятую симфонию (176).

У нее лицо *Шарлотты Корде*, идущей убивать *Марата*... Воплощение здравого смысла сочетается с бабыим упрямством (224).

Клервилль считал Ллойд-Джорджа гениальным человеком и верил ему слепо почти во всем. Так *Буало* утверждал, что и в медицин-

ских вопросах гораздо больше верит *Людovicу XIV*, чем всем врачам вместе взятым (322).

А говорил со мной, – да, как *Мольер* читал комедии своей кухарке, никого другого не было... (351).

Альфред Исаевич сокрушался, что все еще не знает ни Ротшильдов, ни Шиффа, – как *Коперник* на смертном одре выражал скорбь, что не пришлось ему увидеть Меркурий (366).

Да и все вообще смотрели на Неццетова, как на человека, состоящего при Альфреде Исаевиче. Так, *Шумана*, который был женат на популярной пианистке, ее невежественные поклонники иногда снизводително спрашивали, интересуется ли он тоже музыкой (367).

Поданный в сравнениях «исторический фон» подчеркивает обывательский статус героев, заявляющих претензию на собственную исключительность (и историческую значимость), до которой они явно не дотягивают. В этом смысле алдановская ирония являет классический пример «дискредитации чужого пафоса как ложного», исключающей возможность авторского сопереживания [75, с. 75]. Персонажи «Пещеры», которые увлеченно обсуждают проблему переустройства мира (здесь подчеркнем, что формулировка столь масштабной идеи часто звучит у Алданова в ее сниженном, «обывательском» варианте – как «*починка мира*»), являют, по сути, лишь тени тех фигур, которым действительно удалось изменить историческую реальность, создав новую социально-политическую, научную или эстетическую картину мира, и которым оказалось доступным подлинное знание о нем.

Иным способом выражения авторской иронии в романе выступает образ политического театра как воплощение мнимой реальности. В образе политического театра реализуется присущий иронии момент притворства – автор подчеркивает не столько артистизм персонажей политиков, сколько их неискренность, фальшь, часто двуличие: «*Говорил он (Серизье – А.С.), впрочем, почти искренно <...> Так же искренно или почти искренно он утверждал, что ненавидит ораторские выступления*» (38); «*Над лестницей висела надпись на французском, немецком и английском языках: «Международная рабочая конференция». Впрочем, никаких рабочих у входа не было*» (133); «*Он был достойно декоративен, как всегда <...> Он очень хорошо притворялся естественным – самый трудный вид притворства*» (167); «*Говорил он (Ллойд-Джордж – А.С.) деланно-просто*» (320). Ассоциации с актерской игрой персонажей передаются эпитетами, заключающими сниженную

оценочную характеристику, – комедиант, шарлатан, опереточный актер, в которой смысл артистического перевоплощения трансформируется в семантику подделки, плохого лицедейства: «Они давно знали друг друга наизусть, в душе друг друга считали шарлатанами, но очень любили и ценили: в самом мастерстве политического шарлатанства, доведенном до такой высоты, была и гениальность» (318); «На трибуне, сохраняя безупречную стилистическую форму речи, помня и о порядке доводов, и о шутках, и о жестах, заботливо ведя сложную актерскую игру, он, вместе с тем, внимательно следил за аудиторией и бросал силовые линии то в один, то в другой конец зала» (177). Аналогичными характеристиками наделены и типы представления – комедия, фарс, балаган, цирк, – образы которых восходят не к античной («высокой») традиции, а, скорее, к традиции классицизма, в которых комедия, фарс и балаган определены как «низкие» жанры, несерьезность которых дополнена низкопробным исполнением: «Я сюда приехал <...> как на ту парижскую комедию» (139); «Наш спектакль был и кончился» (143); «Господи, как это глупо! Как в фарсе...» (233); Вожаки, работающие под великанов революции, в душе себе цену знают, но от своих балаганных слов пьянеют и они сами. Ничего «дьявольского», ничего от «великого инквизитора», от всей той бутафории, которую им подкидывают враги, у них нет. (352).

В этом смысле образ политического театра в романе имеет весьма отдаленное отношение к искусству. Творимая им реальность – это иллюзия в прямом своем значении – заблуждение, обман, самообман: «Они десятилетиями обманывали других и себя» (140). В этом смысле убеждение Серизье, Блэквуда, Кременецкого в собственной политической влиятельности ложно: на самом деле они не «делают» политику, – они думают, что «делают» политику. В этой связи серьезность их притязаний вызывает сомнения у окружающих: «Что-то неуловимо несерьезное в этих людях вызывало в нем недоверчиво-насмешливое чувство» (136). «Деятельная пустота» персонажей-политиков подчеркивается в романе параллелизмом образов политического театра и театра оперетки, выявляющим сходство политического действия с «глупой опереточной пьесой» (276), а политика – с актером-комиком: публика радостно аплодирует и тому, и другому (Ср.: «Бурные рукоплескания покрыли его слова. Наверху кто-то затащил «Интернационал». Все поднялись с мест. Серизье, с вдохновенным лицом, в застывшей позе стоял у стола. В зале гремел негодующий

хор» (185) / Мишель «хохотал», «хлопал», «он был очень доволен опереткой; как все люди, не безнадежно лишенные слуха, но и не музыкальные, он любил всякую музыку» (275).

Изображение политического театра в ироническом ключе подвергает сомнению и пафос самой преобразовательной идеи, которая теряет накал деятельной фаустовской энергии, уходя в слова и превращаясь в «мелкий, дешевенький политический спорт» (140). Автор акцентирует внимание на публичных выступлениях политиков, в полном объеме воспроизводя речи Серизье, Ллойд-Джорджа и др. Подлинная суть политической полемики раскрывается Брауном – носителем независимой точки зрения, часто отражающей авторскую позицию:

Именно под этим видом у них идет грызня: у французских левых с французскими правыми, у немецких правых с немецкими левыми. Это грызня фракционная, внутренняя под видом международной, борьба людей за фирму, за доверие пролетариата, за их так называемую власть. Важно то, кого засудит апелляционный суд, то есть кого признает умницами и красавцами международный конгресс: мажоритеров, миноритеров, независимых, зависимых, черт бы их всех побрал! (138).

В этой связи образ политического театра реализует мотив обмана публики и в то же время самообмана как ложного представления о реальности. Примером такого заблуждения является непоколебимая уверенность эмигрантов в шаткости и недолговечности власти большевиков в России – мысль о том, что «большевики – это не надолго» звучит рефреном, в разных вариациях пронизывая текст всего романа: «Разумеется, большевики скоро падут...» (125); «Вот помяните мое слово, большевикам теперь крышка...» (166); «Большевики к осени падут, все говорят...» (53); «Все говорят, что большевики падут к зиме, самое позднее...» (128) и т. п.

Исторические события подаются в романе как взгляд оторванного от реальности обывателя из своего убежища – города-пещеры. Убеждения персонажей обусловлены не подлинным знанием о мире, а слухами, сплетнями, неясными ощущениями, порождающими в воображении химеры. Рациональное начало в человеческой природе уступает место интуитивно-чувственному, пещерному. Пещерное бытие становится только «кажимостью» существования – жизнью в состоянии «почти»:

«Жизнь шла почти нормально» (104). Так, Серизье ведет политическую деятельность «почти без контроля и цензуры со стороны главного вождя» (36), «почти простодушно» (38) любит свою партию и «почти верит, что он идеалист» (141); Витя в семье Кременецких находится на положении «почти как сына» (75); Клервилль почти не лжет своей жене, «А в этом «почти», – как справедливо заметила Муся, – в сущности, все...» (81).

Образ города-пещеры в романе Алданова предстает как своеобразная камера obscura, фокус которой направлен на осмысление проблем преобразования мира, власти и познания, подлинного и неподлинного знания о мире и подлинной сущности человеческой природы, в зависимость от которой ставятся преобразовательные и познавательные притязания человека. Для человека, природа которого не изменилась и за тысячу лет, цивилизация – это, по сути, та же пещера, только в образе города. Фраза Брауна «Из пещеры человек вышел, в пещеру и возвращается, только в другую» (398), знаменующая в романе мотив возвращения в пещеру, включает в себе не только смысл поиска «своей пещеры» и отката к первобытному состоянию, но и утверждение неизменности «пещерного» восприятия мира – с развитием цивилизации изменяется только форма пещеры, внутренняя же ее суть остается идентичной платоновской мифологеме. В этой связи город предстает лишь декорацией, на время прикрывающей и усмиряющей первобытное, «дикарское» человеческое начало. Восприятие города как пещеры в романе Алданова ставит под сомнения целесообразность фаустовской преобразовательной и познавательной идеи, возможность возрождения и бессмертия фаустовского духа. В «Пещере» опровергается тезис Платона о бессмертии души и бессмертии идей, живущих в человеческой памяти: Браун уходит в небытие, обретая не бессмертие, а забвение. Все, что от него остается – это некролог с ошибкой в написании имени и типично обывательским объяснением причин самоубийства: «Следствие, порученное г-ну М. Дюрюи, окружному комиссару, смогло установить, что г-н **Граун** имел вполне достаточно средств для скромной жизни ученого. Его акт отчаяния объясняют несчастной любовью, обостренной приступом ностальгии» (409).

## Глава 4

### ЭНТЕЛЕХИЯ ФАУСТОВСКОГО ГОРОДА

*Полцарства отдавал я за коня!  
А больше – не бывало у меня,  
А больше, чем полцарства – не бывало.  
Да большего он и не стоил – конь,  
Он уносил, но не от всех погонь,  
Он прыгал, но не через все завалы.*

Борис Слуцкий

#### 4.1. Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен»

Интерес к творчеству Джона Дос Пассоса как со стороны читателей, так и со стороны исследователей зачастую был обусловлен эволюцией его общественно-политических взглядов и гражданской позиции. Духовные искания писателя, выбор социальных приоритетов нередко характеризовались острой радикальностью его гражданского мировоззрения, проявившейся в перемене политических ориентаций – от симпатиков коммунистов к сторонникам правого толка, что дало критике повод обвинить Дос Пассоса в ренегатстве, политической близорукости и конформизме. Идеологическая установка обусловила и тональность литературоведческого подхода и оценки творчества Дос Пассоса – восторженной в 20–30-е гг. [1] и гневно-пренебрежительной в 50–60-е гг. [2]. И только в 80-е годы подход к изучению творчества писателя стал более взвешенным и направленным, в основном, на исследование поэтики его произведений. Об этом свидетельствуют работы А.М. Зверева [3], Б.А. Гиленсона [4], Е. Салмановой [5], О. Несмеловой [6], А. Леоновец [7] и др. В зарубежном литературоведении наблюдалась та же тенденция [8].

Тем не менее, и сторонниками и противниками Дос Пассоса неоднократно подчеркивалось то огромное влияние, которое



оказало творчество писателя на умонастроения современников. Как отмечает Б. Гиленсон, плодотворно выступая в разных жанрах как романист, драматург, эссеист, публицист, культуролог, историк, Дос Пассос в 20–30-е годы пользовался популярностью и авторитетом не только в США, но и в других странах мира, прежде всего, как новатор, «авангардист», создатель «экспериментального» романа [9, с. 1].

Думается, что творчество Дос Пассоса, его новаторство в развитии литературной формы было столь восторженно принято современниками во многом потому, что в нем преломились ключевые культурно-эстетические концепции, связанные с художественным постижением пространства – наработки кубизма и развивающегося кинематографа, представляющие монтаж как новый способ художественного мышления, урбанистические теории и новации архитектурных стилей и т. д. – все то, что отражало новый виток в развитии человеческого сознания начала XX века и что Дос Пассосу удалось передать в развитии темы города в своих произведениях.

Представляется актуальным обратиться к исследованию образа Нью-Йорка в романе «Манхэттен» («Manhattan Transfer», 1925) и поэтики монтажа как ключевого композиционного концепта воплощении образа города-лабиринта.

Исследователями неоднократно отмечено, что лабиринт – одна из наиболее распространенных мифологических моделей, метафор, символов, осмысленных и интерпретированных художественным сознанием модернизма [10]. Будучи изначально символом непостижимого мира, запутанного пространства, безвыходной ситуации, вселенского препятствия, лабиринт представал ярким воплощением характерного для литературы модернизма образа несчастного сознания, состояния безысходности, бесцельного круговращения в мире (Джойс). Лабиринт представлял собой образ человеческой жизни как таковой. «Блуждания в лабиринте, – отмечают исследователи, – извечное состояние человека, акцентирующее необходимость постоянно принимать решения, выбирать свой путь» [11, с. 403-404]. Как «отражение состояния сознания человека» [12, с. 251], метафора сознания, лабиринт предстает воплощением обряда инициации, символом поиска собственной идентичности. Заклучая в себе идею вечного движения, лабиринт часто ассоциируется с «образом направленного потока» [13, с. 53] и в то же время соот-

носим с пространством, где происходит движение, т. е. с определенным местом. «Лабиринт, – отмечает М. Ямпольский, – создает место, но постепенно само место становится лабиринтным, оно теперь предполагает, вписывает определенный принцип поведения в пребывающее в нем тело, оно деформирует его, но уже не физической принудительностью единственно возможного пути» [14, с. 11].

Приведенный М. Ямпольским образ «лабиринтного места» точно накладывается на образ города как пространства, задающего ритм, движение, образ жизни и мыслей, пространства, подчиняющего себе человека, места поиска своей идентичности. Схема лабиринта, таким образом, проецируется на городское пространство, рождая образ *города-лабиринта*, где город и лабиринт «как способы организации жизненного пространства изоморфны друг другу». «Это подобие, – указывает Ю. Разинов, – заключается в том, что и тот и другой представляют собой сложно артикулированные топосы, а именно: являются местами *удлинения* и *усложнения* пути и вместе с тем *структурами мобилизации* <...> Мегополис создает невероятные возможности для быстрой перемены мест, ставя его обитателей в ситуацию постоянного выбора судьбы» [15, с. 120]. Мифологема города-лабиринта берет свое начало в античности и значительно трансформируется в последующие эпохи. Известно, что слово «Троя» представляет собой и название города, и обозначение лабиринта. Графическое изображение лабиринта было одновременно и знаком Трои, где «лабиринт символизировал город как оберегаемый священный мир» [15, с. 121].

В эпоху модернизма мифологема города-лабиринта заключает в себе и образ пространства, и образ сознания, сформированного этим пространством. Город предстает как чрезвычайно разветвленный, запутанный лабиринт со множеством переходов, ведущих в тупик. По мнению В. Разинова, такой город представляет собой «тупиковый лабиринт-апорию», «пространство блуждающего перехода <...>, топос затерянности и одиночества» [15, с. 123, 126]. Это космос, трансформировавшийся в хаос, порядок, провоцирующий душевный дисбаланс, духовную энтропию, воплощенную в образе отчужденного сознания.

В художественном произведении образ города-лабиринта находит свое воплощение в мотивах перехода, путаницы, безвыходных ситуаций, бесконечных блужданий, в описаниях го-

родских топосов – улиц и переулков, каналов, тупиков и т. п., в указанном уже образе несчастного, отчужденного сознания. Однако наиболее ярким его художественным воплощением предстает *монтаж* как целостная композиционная форма, гештальт-идея, способная наиболее адекватно передать заключенные в образе города-лабиринта и смысл вечного движения, и момент «превращения внутреннего во внешнее, а внешнего во внутреннее, превращения по существу и являющегося обменом между человеком и местом» [14, с. 14].

1920-е годы были периодом глобальных экспериментов в искусстве, тяготеющих к взаимопроникновению художественных форм музыки, литературы, кинематографа, театра, живописи и архитектуры. Условно мы бы выделили два параллельных направления, составляющих основу этих экспериментов, – *трансформация пространства* и *создание эффекта движения*. Начало эксперимента ознаменовалось возникновением новых направлений в искусстве, в первую очередь – кубизма. В основе ключевых принципов кубизма, изложенных в концепциях Ж. Брака и П. Пикассо, лежал постулат о том, что единственно подлинной реальностью является реальность картины, обладающей собственным бытием, «истинным» и «достоверным». С целью «воплощения» данной реальности предпринимались попытки создания *нового пространства*, велись поиски «четвертого измерения», проявившиеся в разложении объема на геометрические плоскости, отказе от перспективы и светотени, изображении предметов в виде комбинаций и коллажей геометрических тел и фигур (Ж. Брак, П. Пикассо, Х. Грис, Ф. Леже, А. Архипенко и др.), а также в обращении к технике цвета и «круговых» композиций с целью преодоления статичности изображения и достижения ощущения *движения* (опыты Р. Делоне). Жорж Брак писал: «...когда разложенные предметы появились в моей живописи около 1909 г., это было для меня способом в наибольшей степени приблизиться к предмету в той мере, в какой это мне позволяла живопись. Разложение на части служило мне для того, чтобы установить пространство и движение в пространстве, и я не мог ввести предмет до тех пор, пока я не создал пространства». Таким образом, уже в работах кубистов намечается «соотношение между разложением предмета и созданием движения в пространстве» [16, с. 121].

Возникнув в 10-е годы XX в. в живописи и тотчас же став в авангарде модернистского искусства, к концу десятилетия ку-

бизм утрачивает былую популярность, однако, принципы его, переосмысленные в иных течениях, по-прежнему несут в себе идею нового искусства. О. Краснова отмечает, что «создание кубизма было важнейшей эпохой в истории искусства и привело к радикальному переосмыслению взаимоотношений формы и пространства. Период кубизма навсегда изменил развитие западного искусства: начиная с кубизма, творчество перестало быть простой имитацией окружающего мира» [17, с. 136].

Под влиянием кубизма процесс поиска новых форм затронул и другие виды искусства, например, литературу (творчество Б. Сандрара, Г. Аполлинера, В. Маяковского), музыку (композиции Э. Сати, А. Скрябина, М. Равеля, Б. Бартока), театр (балет С. Дягилева). Однако свою эстетическую завершенность идея кубизма обрела в кинематографе (где направления поиска нового пространства и движения пересеклись, обретая возможность воплощения *пространства в движении*) и в архитектуре (когда реальным пространством движения стал осмысливаться город). С этими видами искусства связан новый этап творчества бывших кубистов – обращение живописца Ф. Леже и поэта Б. Сандрара к кинематографу и художника Ш.Э. Жаннере (Ле Корбюзье) – к архитектуре и градостроительству.

Искусство кинематографа открыло новые средства и принципы создания реальности и пространства, важнейшим из которых стал монтаж. Возникнув с появлением кинематографа как технический термин, обозначающий процесс склейки кадров и эпизодов, отснятых на киноплёнку, монтаж в 20-е годы XX в. получает теоретическое обоснование в работах С. Эйзенштейна и позднее трактуется им как целостный принцип построения любых используемых в культуре искусственных сообщений. Исследователи отмечают, что Эйзенштейн «рассматривал кино, прежде всего, как искусство монтажа, при этом понимая его совершенно в духе гештальт-теории: кадры не составляют смысла кинопроизведения как стена составлена из кирпичей, но столкновение контрастных по содержанию или форме монтажных фраз «выбивает» из киноткани новые содержания, которых нет в элементарных кадрах. “Произведение, а не сумма”» [18].

Основываясь на подходе С. Эйзенштейна, Вяч. Вс. Иванов определяет монтаж как «принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени хотя бы двух

(или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом случае обычно опредмечиваемых)» [19, с. 119]. Таким образом, уже в начале 20-х годов определение монтажа выходит за рамки технического термина, заключая в себе обоснование как особой формы художественного мышления. Эта форма выкристаллизовывалась сквозь призму восприятия окружающего мира, бытие которого определялось движением, все более ускорявшимся прогрессом цивилизации. Фактор движения определил специфику человеческого восприятия пространства и пространственных изображений, которое, по мнению П. Флоренского, всегда осуществляется во времени, всегда дискретно (прерывно) и имеет определенный ритм. Искусный художник облегчает визуальное восприятие, обозначая на своей картине, в ее интуитивно нами воспринимаемой пространственной структуре, те временные «швы» – границы, в соответствии с которыми членится, организуется во времени на отдельные ритмические такты (шаги) наше восприятие. В таком широком смысле любое произведение воспринимается и строится монтажно [20]. По мнению Вяч. Вс. Иванова, Флоренскому удалось показать, что ритм при восприятии произведений искусства образуется благодаря наличию в них элементов покоя (раздробленной материи произведения), на которых глаз останавливается, и формальных элементов («швов»), разделяющих два смежных элемента покоя. «Таким образом, – полагает Флоренский, – время вводится в произведение приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя» [19, с. 121].

Таким образом, в метафизическом смысле монтаж как форма художественного мышления включает два взаимообусловленных процесса, реализующихся одновременно: деление реальности на статические фрагменты (на уровне пространства художественного текста\* – дискретное воспроизведение (описание) реальности) и соединение этих фрагментов в завершенный целостный образ *живого*, движущегося пространства, в котором

---

\* В данном случае под художественным текстом понимается ткань произведения искусства – партитура музыкального произведения, картина, литературный текст и т. д.

движение делает время *явленным*, придавая ему «зримые» очертания материи (в архитектонике художественного текста – процесс «склейки» фрагментов, эпизодов и т. п., обуславливающий специфику хронотопа)\*. Направленность этих процессов обусловлена индивидуальным восприятием реальности. «Временные швы», о которых упоминает П. Флоренский, не фиксированы, их природа являет момент субъективного «видения», представляющего начало становления иной реальности, *другого* пространства. В данном случае возможность существования этой «*друговости*» лежит в основе эффекта движения, делая пространство *со-бытием* художественного текста.

Показательно, что подобный экспериментальный подход к осмыслению пространства-времени в искусстве начала XX века сложился под влиянием научных воззрений и опытов в области физики. Функционирование взаимобратных процессов дробления-склейки, составляющих сущность монтажа, проецируется на физические процессы в сфере динамики и научные эксперименты, целью которых являлось возвращение молекул в исходное состояние, что отрицало существование стрелы времени и доказывало его обратимость [21]. В монтажном построении процесс склейки и создания целостного образа реальности повторяет на уровне художественной культуры момент возвращения в исходное состояние пространства и времени.

Выступая как композиционный принцип построения искусственных сообщений в культуре, монтаж, таким образом, решал три актуальные задачи:

- изображение пространства в движении;
- создание эффекта обратимости времени;
- выход за пределы реальности и создание иного пространства – пространства культурного текста.

Последняя выделенная нами функция является показательной, поскольку отражает потребность человеческого сознания начала века, знаменующую уход от объективной реальности и

---

\* В данном случае мысль М. Бахтина, о том, что в литературном тексте «время спущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» (См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 235), определяет специфику пространственно-временных отношений художественного текста как такового.

выражающую тем самым отношение к окружающему миру, вскрывая его противоречия и отчужденность в нем человека.

В романе «Манхэттен» монтаж является основным принципом, организующим нарративную структуру произведения. Повествование в романе выстраивается по принципу киноленты и представляет собой череду быстро сменяющихся друг друга отдельных эпизодов-событий, выхваченных в динамике единого потока жизни мегаполиса и скрепленных тремя основными сюжетными линиями, фиксирующими судьбы ключевых персонажей романа – Джимми Херфа, Эллен Тэтчер и Джорджа Болдуина. Композиция романа, структура образов, мотивов, коллизий подчинены единой цели – передать ритм полной противоречий жизни Нью-Йорка, «показать в причудливом калейдоскопе человеческих лиц, эпизодов и сцен судьбу его жителей» [7, с. 157], которые вершатся огромным городом-лабиринтом. Подчеркнем, образ города в «Манхэттене» предстает смыслообразующей доминантой и центральным узлом композиции, замыкающим на себе все сквозные мотивы романа, из которых ключевым выступает заявленный уже в поэтике заглавия мотив обмана\*.

Напомним, что в оригинале роман Дос Пассоса называется «Manhattan Transfer» и как вариант перевода может звучать как «Манхэттенский поток», что заключает в себе семантику движения и коррелирует с обозначенным Винсентом Скалли восприятием лабиринта как «образа направленного потока» [13, с. 53]. Таким образом, уже в заглавии романа выявляется момент обманного движения, фиксирующий тщетность устремлений персонажей, призрачность их надежд, крушащихся под напором города-лабиринта. В этом смысле семантическое поле мо-

---

\* Согласно мифу, Манхэттен был продан индейцами голландским предпринимателям в 1626 г. за горсть стеклянных бус и безделушек общей стоимостью в 60 гульденов (25 \$). Когда индейцы поняли, что полученный товар ничего не стоит, они воскликнули: «Манна хат!», что в переводе с индейского наречия означало «Нас обманули!» (См. об этом: Мазлова Н. Донбасс + Аризона = любовь // Город / [www.ya-online.com/content/view](http://www.ya-online.com/content/view)). Так за островом закрепилось название Маннахат, впоследствии трансформировавшееся в английское «Манхэттен». (Интересно отметить, что момент обмана в процессе сделки имел место с обеих сторон, поскольку индейцы продавали землю, принадлежавшую другому племени). Историки, тем не менее, утверждают, что Manhattan (Маннахата) переводится с языка индейцев как «холмистый остров».

тива обманного движения обнаруживает некоторую реминисценцию с образом ярмарки житейской суеты в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», традируя классическую традицию ее модернистской модификации.

Джимми Херфу, Эллиен Тэтчер и Джорджу Болдуину Нью-Йорк представляется городом неограниченных возможностей, локусом успеха, славы и богатства, достижимых, как кажется, для каждого. Однако по мере развития действия обманчивость этой мечты становится очевидной.

В нарративном пространстве романа мотив обмана реализуется в монтажной стыковке эпиграфов, предосланных глав, топосов Нью-Йорка, эпизодов и портретов персонажей.

Анализируя «Манхэттен», А. Зверев отмечал: «Когда на смену монотонности осколочных фрагментов почти анонимного существования множества людей, утративших свою индивидуальность, приходит поэтическая насыщенность эпиграфов, возникает резкий перебив, органично вводится ощущение <...> беспечности жизни, конечной обреченности Нью-Йорка» [3, с. 181]. Явленный в эпиграфах поэтический образ величественного города-оплота цивилизации заметно снижается эпизодами безликой жизни персонажей, полной обманутых надежд и потерпевших крушение иллюзий. Так, в 3 главе I части романа ключевая фраза эпиграфа «It's the land of opportunity» [22, с. 54] («Америка – страна больших возможностей» [23, с. 51]) перебивается сценой отчаяния молодого адвоката Джорджа Болдуина, доказывающей полное отсутствие какой-либо возможности: «What's the use of going through law school and being admitted to the bar if you can't find anybody to practice on?» (54) [«Какая польза от того, что я кончил университет и имею право выступать в суде, если я не могу найти ни одного клиента?» (51)].

Тщетность усилий персонажей в поисках своего места в мире создает ситуацию безысходности, в которой жизнь напоминает бессмысленное круговращение по городским лабиринтам, символически выраженное в лейтмотивах кружения, поворота, вращения: «Jimmy scalds all over. Kiss the ground, kiss the ground, echoes in his head like a catcall. Round the deck» (70) [«Джимми весь горит. «Целовать землю, целовать землю!» – звенит у него в голове. Кругами по палубе...» (68)]; «Anna is on her feet whirling round fighting with her hands the burning tulle all round her» (355) [«Анна уже на ногах, кружится по комнате, отбивается



руками от горящего вокруг нее тюля» (375)]; «The gutter rotated in a slow haze about him» (165) [«Все кружилось перед ним в медленном тумане» (170)]; «All going round and round in the sickening close smell» (348) [«Все вращалось в болезненном удушье» (368)] и т. п. «Телесное» кружение по городу-лабиринту провоцирует кризис духовно-душевного состояния героев, усиливающийся мотивами головокружения, отчаяния и тоски: «It's enough to turn any girl's head» (37) [«Здесь у кого хотите закружится голова!» (32)]; «Reeling, so he leans for a while against the wall» (227) [«Вдруг – такое головокружение, что на минуту прислоняется к стене» (237)]; «She had started to drop <...> into shuddering pits of misery» (144) [«Она начинала падать <...> в холодные пропасти отчаяния» (146)]. Внутреннее состояние персонажей в романе отчетливо передают два символических образа, семантически связанные с мотивом бесцельного кружения, – образ дикой чайки, кружащей над заливом и жалобно кричащей как символ души, которая не в состоянии найти покоя: «Three gulls wheel above the broken boxes» (15) [«Три дикие чайки кружатся над разбитыми ящиками» (10)]; «Gulls wheeled and cried» (224) [«С криком кружились чайки» (234)]; «Three gulls wheeled complaining» (229) [«Три дикие чайки с жалобными стонами кружились над ней» (239)]; и образ свернувшегося клубочком тела, «позы зародыша» как символа отчуждения, свидетельствующей, по мнению психологов, о стремлении человека отгородиться от внешнего мира, неуверенности в себе, отсутствии чувства защищенности: «Congo pulled off his shoes and socks and trousers and curled up in bed like a cat» (46) [«Конго стащил сапоги, носки, брюки и свернулся клубком на кровати» (43)]; «She lay with her knees doubled up to her chin, the nightgown pulled tight under her toes» (50) [«Она лежала, подняв колени к подбородку, туго стянув ночную рубашку у пяток» (46)]; «Was curled up asleep» (318) [«Спала, свернувшись клубком» (334)].

Город как оплот цивилизации, гармонии и порядка, воплощение фаустовского духа в восприятии персонажей трансформируется в запутанное пространство города-лабиринта. Контраст двух планов изображения Нью-Йорка – топографического и эйдетического – предельно усиливает звучание мотива фальши, обмана, связанного как с мечтой о городе, так и с американской мечтой в целом. Топографически разделенный прямыми улицами, подобный шахматной доске Манхэттен пред-

стает для персонажей обманным лабиринтом, затрудняющим их путь, запутывающим в бесконечном круговороте, где, по точному замечанию Е. Салмановой, «переплелись воедино судьбы, улицы и желания, трущобы, площади и рухнувшие надежды» [24, с. 12]. Сложность, а порой и невозможность прохождения города-лабиринта, символически выражена в романе сквозным мотивом путаницы, вскрывающим момент обманного движения как в повседневных буднях персонажей, так и в их внутреннем состоянии: «My financial situation is terribly involved. I've gotten into some rather rash entanglements and Heaven knows how I'm going to get out of them» (234-235) [*Мои финансовые дела ужасно запутаны. Я впутался в кое-какие довольно рискованные предприятия, и Бог знает, как я из них выкручусь*] (246)]; «She was groping continually through a tangle of gritty sawedged brittle noise» (129) [*Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума*] (130)]; «He walked north through the city of <...> scrambled alphabets» (315) [*Он шел на север, через город <...> спутанных алфавитов*] (331)].

Интересно отметить, что в первоначальном мотиве путаницы выделяется его семантический инвариант, обозначенный А.Л. Бемом как «привходящий» [25, с. 227] – мотив спутанных волос, вводящий в текст романа образ пещеры как подземного лабиринта: «His hair was in a tangle over his eyes» (180) [*Его спутанные волосы падали на глаза*] (186)]; «He could feel the pungence of her tumbled hair» (60) [*Он чувствовал острый запах ее спутанных волос*] (58)]; «Nellie <...> began stroking the crisp hair back from his forehead» (74) [*Нелли <...> погладила его курчавые, спутанные волосы, падавшие на лоб*] (72)]; «Herf hurries through cavernous gloom and out to a fogblurred street» (359) [*Херф бежит сквозь пещерный мрак на укутанную туманом улицу*] (381)] и т. д.

В. Топоров акцентирует внимание на том, что «внутреннему пространству пещеры присущи бесструктурность, аморфность, спутанность (иногда обитающее в пещере существо имеет спутанные волосы, перепутанную шерсть и т. д.)» [26, с. 311]. Актуализация в романе образа пещеры усиливает звучание мотива обманного движения – путь персонажей к вожденному благополучию будущего оборачивается путем к первобытному состоянию прошлого. В этой связи путь инициации, знаменующий таинство лабиринта, оказался для персонажей непосильным – движение к центру города-лабиринта оказалось чрева-

тым гибелью физической (Стэн, Бэд) и духовной (Эллен, Болдуин). Найти выход из лабиринта Манхэттена, выдержать мучительное испытание инициации удалось лишь Джимми Херфу. «Чтобы выйти из лабиринта, – указывает Г. Керн, – человек должен повернуться и возвращаться назад по своим же следам <...> Между двумя этими дорогами, однако, лежит ключевой, основополагающий опыт. И поэтому поворот в противоположную сторону – это не просто отрицание предшествующего опыта, это еще и новое начало. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил в этот лабиринт, – это человек, переродившийся для нового этапа, нового уровня существования» [27, с. 20]. Принятое Джимми решение покинуть Нью-Йорк, указывающее на то, что город-лабиринт – пройденный этап, является свидетельством завершения обряда инициации, процесса перерождения и готовности к новым испытаниям.

Важную роль в реализации мотива обмана в романе играют городские топосы как слагаемые Нью-Йоркского пейзажа. Топосы Манхэттена в романе продуцируют целую сферу смыслов, включающих основную идею нью-йоркского текста Дос Пасоса. В романе в основном встречаются две категории манхэттенских топосов. Условно обозначим их как *сенсорные* (включающие звуки, запахи и цвета в обрисовке городского пейзажа) и *культурные* (представляющие непосредственно топосы города, которые складываются из образов улиц, площадей, парков – Бродвей, 5-я Авеню, Уолл Стрит, Риверсайд Драйв; городских сооружений – Статуя Свободы, Бруклинский мост; Нью-Йоркская гавань и т. д.). Композиционная расстановка топосов – монтаж – организует психологический фон романа, создавая ту атмосферу быстрой смены впечатлений, событий, сцен, которая, по мнению Г. Зиммеля, «приводит жителя мегаполиса в состояние повышенной нервозности и разочарованности, следствием чего является полная атрофия чувств» [28, с. 25-30].

Композиционно мотив обманного движения усиливается в монтажных стыках пейзажных зарисовок города, перебивающих эпизоды и отделяющих один эпизод от другого. Таким образом используется прием параллелизма в изображении пейзажа и психологических состояний персонажей: Бродвей глазами безработного и ослабевшего от голода Бэда:

Bud walked down Broadway, past empty lots where tin cans glittered among grass and sumach bushes and ragweed, between ranks of billboards

and Bull Durham sings, past shanties and abandoned squatters' shacks, past gulches heaped with wheelscarred rubbishpiles where dumpcarts were dumping ashes and clinkers, past knobs of gray outcrop... (33-34).

*[Бэд плелся по Бродвею <...> мимо пустырей, на которых в траве среди крапивы и бессмертника блестели консервные банки, мимо рекламных щитов и вывесок, мимо лачуг и брошенных будок, мимо канав, полных щебня и раздавленных колесами отбросов, мимо серых каменных холмов... (28)].*

и Бродвей глазами Болдуина:

The trees spread branches of brittle purple into a dove-colored sky; the largewindowed houses opposite glowed very pink, nonchalant, prosperous (55)

*[Деревья распростирали на фоне серо-синеватого неба хрупкие багряные ветки. Великолепные здания с широкими окнами пылали розово, беззаботно, богато (52)];*

свежий запах моря в квартире Олафсонов на Риверсайд Драйв перебивается «smell of swill and hot soapsuds» (48) [*«запахом помоев и горячей мыльной пены» (44-45)*] в убогой закуской, где работает Бэд; светлые, пастельные, жизнеутверждающие белые, кремовые, желтые тона портового пейзажа, замыкающие эпизод прогулки юной, полной надежд Элен, сменяются кричащими, подчеркнута контрастными *оранжевыми и коричнево-зелеными* красками того же пейзажа в сцене, где Бэд теряет сознание от голода; китайская прачечная, издающая «a scorched mysterious steamy smell» (83) [*«острый, таинственный, влажный запах» (82)*], сменяется кондитерской Хьюлера, где «there`s a comfortable fudgy odor mixed with the smell of nickel and wellwiped marble outside the door, and the smell of cooking chocolate curls warmly from the gratings» (84) [*«из дверей – уютный запах никеля и хорошо вымытого мрамора, а из-под решетки <...> вьется теплый аромат варящегося шоколада» (83)*]; «the brown marshes and <...> the puddly streets of towns and a rusty steamboat in a canal and barns and Bull Durham signs» (111) [*«коричневые болота, грязные улицы, ржавый пароход в канале, сараи, вывески» (112)*] перебиваются свежим воздухом, пахнущим устрицами, в следующем эпизоде; покой ночного неба, «the sky shimmered with gold powder from electric signs» (177) [*«мерцающего золотой пылью электрических реклам» (183)*], нарушается звуковой дисгармонией: «the sound of a steamboat whistle from the river settled breathless snowysoft

into the room. From the street came a rattle of taxis and the whining sound of street-cars» (178) [*«задыхающийся вой паровой сирены врывался с реки в комнату. С улицы доносились гудки такси и ноющий визг трамваев»* (184)] и т. д.

В данной ситуации монтажный стык предстает как временной шов в пространственной структуре произведения, являющийся в процессе склейки эпизодов момент контрастности в образе города, и обнаруживает разрыв между кажущейся видимостью и реальной действительностью. Город надежд оборачивается иллюзией, обманом.

В этом смысле у Дос Пассоса является весьма выразительным, заключенное в монтаже то единство логики и пластики, о котором, исследуя монтаж, упоминал А. Раппапорт [29, с. 16-17]. Монтажная композиция романа «Манхэттен» воспроизводит облик города в пестром соединении домов, улиц, рекламных столбов, автомобилей, толпы, запахов, звуков, цветов и т. д. Такой монтаж производит впечатление стилистической однородности, поскольку с помощью монтажа происходит пластическое преодоление «разнородности» свойств и внутренних характеристик компонентов, происходит органичный сплав цвета и звука, звука и запаха, камня и воздуха, синтез состояний вещества: *вода – газ – твердое тело* проецируется на синтез слагаемых города: *манхэттенский залив – смог – каменное тело города* и т. д.

Город в романе представляет собой конгломерат живой и неживой природы/культуры в ее бесконечном многообразии и, таким образом, является созданной человеком моделью мира. Город предстает как мир, каким он видится человеку и каким человек может его создать. Принцип монтажа, таким образом, открывает в романе тему «город – мир».

В тексте романа довольно часто имеет место ситуация, когда в качестве монтажного стыка выступает описание рекламы или отрывок газетного текста. В этом случае, как нам представляется, Дос Пассос наследует распространенный у кубистов прием коллажа, разделяя таким образом мир условный (поэтический) и мир реальный. Так подчеркивается несовместимость устремлений персонажей с прозаическими монотонными буднями города, побуждающая их к возвращению в реальность: «They would just be getting out of the theatres, men in eveningclothes, girls in lowneck dresses; men were going home to their wives and mistresses; the city was going to bed <...> Segal and

Haynes will erect on this site a modern uptodate Twentyfour Story Office Building <...>» (177-178) [*«Сейчас начинается театральный разъезд: мужчины – во фраках, женщины – в открытых платьях; мужчины едут домой к своим женам и любовницам; город ложится спать <...> Сегал и Хайнз воздвигнут на этом участке современное двадцатичетырехэтажное здание, предназначенное специально для контор и магазинов <...>»* (183)]; или наоборот, описание душевного состояния персонажа вступает в контраст с описанием картины праздничного города, что отчетливо видно в 1 главе II раздела, где праздничный образ города вступает в диссонанс с настроением Эллен:

In the heavy heat streets, stores, people in Sunday clothes, strawhats, sunshades, surfacecars, taxis, broke and crinkled brightly about her grazing her with sharp cutting glints as if she were walking through piles of metalshavings.

At Lincoln Square a girl rode slowly through the traffic on a white horse; chestnut hair hung down in even faky waves over the horse`s chalky rump and over the giltedged saddlecloth where in green letters pointed with crimson, read danderine (129).

[В тяжелом зное улицы, магазины, люди в воскресных костюмах, соломенные шляпы, зонтики, трамваи, таксомоторы мчались на нее, ослепляя ее острым, режущим блеском, точно она проходила мимо кучи металлических отбросов. Она шла на ощупь в путанице пыльного, иззубренного, ломкого шума.

По Линкольн-Сквер в уличной толчее медленно ехала девушка верхом на белой лошади. Ее каштановые волосы ниспадали ровными, поддельными волнами на белый конский круп и на золоченое седло, на котором зелеными и красными буквами было написано: Антиперхотин (130-131)].

Введение в повествовательную структуру романа рекламных вставок, их монтажная композиция делает «Манхэттен» произведением с «открытой формой» (тезис А. Раппапорта [29, с. 20]). Художественная ткань романа становится «проницаемой», поскольку граница между миром романа и реальным миром становится условной. Во временной структуре произведения аккумулируется «историческое время и время субъективного переживания» [29, с. 21]. Открытая форма романа размывает границы эстетической заданности и нормативности данного вида искусства, «приспосабливая» к себе (синтезируя) каноны и формы других видов искусства: литература – живопись – кино, поскольку все они подчинены одной эстетической идее. Монтаж у

Дос Пассоса, таким образом, выступает как способ культурного синтеза.

Монтажный принцип композиции романа, воспроизводящий по принципу С. Эйзенштейна «от конкретного изображения – к обобщенному образу» [30, с. 38] единую картину жизни Нью-Йорка, обуславливает специфику обрисовки портретов персонажей. Важно подчеркнуть, что портреты персонажей в их традиционном изображении в романе отсутствуют. У Дос Пассоса они являют собой череду точно схваченных деталей, характеризующих, скорее, не индивидуальный образ, а безликий тип или образ толпы, часто создающийся метонимически: «They bowed respectfully towards the diamond stud» (40) [*«Они почтиительно поклонились бриллиантовой запонке»* (36)]; «They dance <...> slim blue jumper squeezed to black slick suit, peroxide curls against black slick hair» (136) [*«Они танцуют <...> мягкий синий джемпер льнет к гладкому черному пиджаку, обесцвеченные перекисью завитки – к гладкому черному пробору»* (138)]; «crisscross glances, sauntering hips, red jowls masticating cigars, sallow concave faces, flat bodies <...> – all elbowing, shoving, shuffling, fed in two endless tapes through the revolving doors out into Broadway, in off Broadway» (115) [*«перекрестные взгляды, подрагивающие бедра, тяжелые челюсти, жующие сигары, худые, вогнутые лица, плоские тела <...> – все течет, толкаясь, шаркая, через вращающиеся двери на Бродвее, с Бродвея, двумя бесконечными потоками»* (116)]; или с помощью сравнений: «the man with a cauliflower face» (43) [*«буфетчик с лицом, похожим на кочан цветной капусты»* (40)]; «the face wrinkled like a walnut and the dead codfish eyes of the waiter pouring coffee» (205) [*«сморщенное, как грецкий орех, лицо и мертвые, рыбы глаза лакея»* (232)] и т. д. Подобный способ обрисовки портрета – через штрих, мазок, деталь, – во-первых, создает эффект толпы в движении, а во-вторых, обнаруживает ту же фрагментарность, которой характеризуется специфика создания образа города и монтажная композиция романа в целом. Выстраивая образы города и человека по одному и тому же принципу, Дос Пассос подчеркивает впечатление оживотворенности города, его уподобленности живому существу, которое достигается введением в текст метафорических параллелей: Элен дышала – «тротуары и стены домов дышали зноем» (198); красновато-коричневое лицо Стэна – «темнолицые дома кирпичного цвета; глаз человека – электрический глаз города и т. п. Фрагментация го-

рода и фрагментация человека наводит на мысль об эквивалентности их функций, о тождестве в составе и устройстве макрокосма и микрокосма, что Ю. Цивьян называет «изоморфностью человека и города» [31, с. 84], т. е. их однородностью.

Таким образом, круг причинно-следственных связей замыкается: созданный человеком город-оплот цивилизации вырастает в самостоятельный организм, живущий по своим собственным законам и поглощающий человека, разрушая его мечты о счастье и благополучии. Мотив обмана достигает кульминационного звучания. Монтаж контрастных эпизодов реализует момент превращения надежды в иллюзию, гармонии в хаос: подобный шахматной доске, упорядоченный город предстает, по выражению А. Зверева, миром хаотичным, бессвязным, сместившимся с оси, распавшимся на осколки [3, с. 179]. Город-мираж, взлелеянный «американской мечтой», превращается в Вавилон и движет человека к гибели.

Быстрая смена эпизодов в романе, изображающих историю Нью-Йорка на протяжении четверти века, представляет стремительно несущийся поток жизни. Таким образом достигается цель монтажной композиции – воплотить целостный образ города-лабиринта, отобразить ритм повествования и обеспечить эффект движения образа в пространстве текста.

## 4.2. Город-праздник: культурный архетип и его трансформация в романах Э. Хемингуэя «Фиеста» и В. Каверина «Перед зеркалом»

Идея красоты и гармонии человеческого и природного универсума, изначально утверждавшаяся в образе праздничного города, отражала мечту человека о преображении мира. В этом смысле образ города-праздника заключал в себе черты модели идеального миропорядка. Единение людей в пространстве праздничного города рождало особое праздничное мироощущение как ощущение смысла своего бытия, свободы, радости и счастья. И. Гужова отмечает, что праздничное мироощущение выступает критерием оценки культурной жизнедеятельности в целом, поскольку рождается только в момент осознания чело-



веком своей способности строить мир культуры по законам гармонии. В этой связи праздничное мироощущение есть индивидуальное переживание смыслообразности сотворенного бытия [32, с. 17]. В этом смысле праздничное мироощущение обнаруживает тесную связь с преобразовательными устремлениями фаустовского духа, прасимволом которого, по мысли О. Шпенглера, выступает чистое безграничное пространство, способное развить из себя *совершенную форму мира* [33, с. 345], по отношению к которой город-праздник предстает как ее инвариантная модель.

Отметим, что 1920-1930-е гг. были тем периодом в истории, когда некоторые преобразовательные проекты были осуществлены, утопии реализованы, и наступило время осмысления, зачастую критического, достигнутых результатов, что вскрыло противоречия фаустовской культуры, ее исчерпанность, и подвергло трансформации ее идейно-эстетические императивы и культурные архетипы. В этой связи представляется актуальным обратить внимание на трансформацию образа Парижа как феномена города-праздника в романах Э. Хемингуэя «И восходит солнце» («Фиеста») («The Sun Also Rises», 1926) и В. Каверина «Перед зеркалом» (1970)\*.

В романе Э. Хемингуэя «Фиеста» с образом Парижа связана проблема онтологической адаптации личности в окружающем мире. Взгляд на город дается в повествовании от первого лица – американского журналиста Джейка Барнса. Структура образа Парижа имеет двухплановую организацию, которая соответствует двухуровневой нарративной структуре произведения в целом, включающей непосредственно текст и подтекст.

---

\* Здесь необходимо пояснить, почему, говоря о периоде 1920–1930-х гг., мы включили в анализ роман В. Каверина «Перед зеркалом», написанный в 1970 г., и что побудило искать точки соприкосновения в творческих поисках Э. Хемингуэя и В. Каверина. На наш взгляд, роман «Перед зеркалом» имеет прямое отношение к указанному периоду, поскольку представляет собой очень точное и очень бережное воспроизведение (а не художественную интерпретацию) писем русской художницы-эмигрантки, жившей в Париже в 1920-е гг. (см. об этом: Каверин В. Старые письма // Литературная Россия. – № 11 (531) от 16 марта 1973 г. – С. 20-21). Романы Э. Хемингуэя и В. Каверина являют американский и русский взгляд на Париж и его восприятие творческой личностью, что и послужило поводом к поиску и анализу дальнейших параллелей в художественном осмыслении образа Парижа в творчестве американского и русского писателей.

На наружном, видимом уровне повествования образ Парижа соответствует мифу о праздничном городе и представляет собой круговорот развлечений, свободного времяпрепровождения, калейдоскоп баров, дансингов, вечерних гуляний, который, казалось бы, захватывает героев романа. В этом смысле «Фиеста», как и отметили первые американские критики, представляет собой роман об американской писательской богеме, прожигающей жизнь в Париже, на что, как известно, обиделся Э. Хемингуэй, сразу указав на иной, глубинный уровень произведения: «Написать такую трагическую книгу, как эта, и чтобы они восприняли ее как поверхностную джазовую историю» [Цит. по: 34, с. 16].

Однако в чем-то критики не ошиблись. В образе города-праздника в романе действительно актуализирован мотив круговорота. Модель праздничного города у Э. Хемингуэя выстраивается на эстетике словесного «движущегося» образа, имманентный смысл которого раскрывается в подтексте. Согласимся с мнением исследователей о том, что облик Парижа дан в романе в мгновениях, по принципу «движущегося взгляда» [35, с. 179], отражающего перемещение героев по городу с последующим возвращением в одни и те же места – кафе «Селект», «Ротонда», «Наполитен», дансинг на Монмартре и т. д.:

We turned to the right off the Place Contrescarpe, walking along smooth narrow streets with high old houses on both sides <...> We came onto the Rue du Pot de Fer and followed it along until it brought us to the rigid north and south of the Rue Saint Jacques and then walked south, past Val de Grace, set back behind the courtyard and the iron fence and <...> walked along Port Royal until it became Montparnasse, and then on past the Lilas, Lavigne's, and all the little cafés, Damoy's, crossed the street to the Rotonde, past its lights and tables to the Select [36, с. 40].

*[Мы свернули вправо с площади Контрэскарп и пошли ровными, узкими улочками, между высокими старинными домами. Мы вышли на улицу По-де Фер и шли по ней до улицы Сен-Жак, потом свернули к югу, вдоль чугунной ограды обогнули больницу Валь-де Грас и <...> шли по бульвару Дю-Пор-Рояль, пока он не перешел в Бульвар Монпарнас, и дальше, мимо «Клозери-де Лила», ресторана Лавиня, Дамуа и всех маленьких кафе, пересекли улицу против «Ротонды» и мимо его огней и столиков дошли до кафе «Селект» [37, с. 559].*

О детализированной топике Парижа в романе Хемингуэя было сказано достаточно (так, по мнению, Н. Анастасьева, она

являет противопоставление чего-то реального, не поддающегося извращению, фальши и мнимости окружающего мира [34, с. 24]). Добавим лишь, что принцип скурпулезного отражения парижской топографии в романе есть одна из форм выражения подтекста. Пристальная сосредоточенность на топографии собственных перемещений – достаточно действенный способ отвлечься от размышлений на более серьезные темы, от себя самого, от ощущения того, что постоянное движение – бессмысленный круговорот: «I had the feeling as in a nightmare of it all being something repeated, something I had been through and that now I must go through again» (34) [*«У меня было такое чувство, какое бывает во время кошмара – как будто все повторяется, как будто я все это уже раз проделал и теперь должен проделать снова»* (549)]. Эта чрезмерная подвижность как бегство от себя самого является ярким проявлением «потерянности», невозможности самоидентификации: «Life is going so fast and I'm not really living it» (6) [*«Жизнь проходит так быстро, а я не живу по-настоящему»* (503)].

В этой связи городские развлечения, показная праздничность и веселье являют форму забвения, скрывающего состояние тревоги, одиночества и тоски:

As a matter of fact, supper was a pleasant meal. Brett wore a black, sleeveless evening dress. She looked quite beautiful <...> Bill was very funny. So was Michael <...> It was like certain dinners I remember from the war. There was much wine, an ignored tension, and a feeling of things coming that you could not prevent happening (77).

[*Ужин в самом деле прошел очень весело. Брет надела черное вечернее платье без рукавов. Она была очень красива <...> Билл очень много острил. Острил и Майкл <...> Такие ужины я запомнил со времен войны. Много вина, нарочитая беспечность и предчувствие того, что должно случиться и чего нельзя предотвратить* (617)].

Отсюда – вместо праздничного ощущения радости от общения, единения людей, – чувство дискомфорта от толкотни и давки в дансинге: на Монмартре «Inside Zelli's it was crowded, smoky, and noisy. The music hit you as you went in. Brett and I danced. It was so crowded we could barely move» (33) [*«у Зелли было тесно, дымно и шумно. Музыка резала уши. Мы с Брет танцевали. Было так тесно, что мы еле могли двигаться»* (547)]. Нарочитое веселье, поиск развлечений на время заглушали душевную опустошенность, и в этой связи смысловой доминантой

праздничного города становилось выделенное В. Далем значение праздничности как «пустопорожности», «суетности», «пустоты» [38]. В этой ситуации праздничное мироощущение как внутреннее состояние личности трансформируется в чувство отвлеченности от самого себя, некое забытие. Критерием праздничности становится насыщенность событиями, интенсивность движения и т. п.: «Well, it was a swell fiesta. – Yes something doing all the time» (117) [«*Фиеста* прошла чудесно. – Да, все время чем-то были заняты»] (683). Праздничный город как «пространство рефлексии человека по поводу своей победы над дисгармонией бытия» [32, с. 16] трансформируется в пространство, где дисгармония бытия достигает своего апогея, а характерный для праздника «момент снятия противоречий в мирочеловеческих отношениях» перерастает в равнодушие по отношению к миру: «I did not care what it was all about. All I wanted to know was how to live in it» (78) [«*Мне все равно, что такое мир. Все, что я хочу знать, это – как в нем жить*»] (619). Актуальная в пространстве праздничного города интенция к преобразению мира как направленность сознания на идеал нивелируется, подменяясь экзистенциальным измерением бытия. В то же время в подтексте описаний прогулок по Парижу актуализируется мотив отторжения, отчужденности героев от города, обозначенный в доминировании предложений со словом «*pass*» в значении «*миновать*», «*мимо*»: «I went out onto the sidewalk and walked down toward the Boulevard St. Michel, passed the tables of the Rotonde <...> I passed Ney's Statue standing among the new-leaved chestnut-trees in the arc-light» (16) [«*Я вышел на улицу и зашагал в сторону Бульвара Сен-Мишель, мимо столиков кафе «Ротонда» <...> Я прошел мимо памятника Нею, стоявшего среди свежей листвы каштанов в свете дуговых фонарей*»] (519); «Then we went up past the old fort and out to the local Syndicat d'Initiative office» (48) [«*Потом мы пошли дальше, мимо старой крепости, и дошли до здания конторы*»] (569); «We walked along past the theatre and out of the square» (110) [«*Мы прошли мимо театра, до конца площади*»] (669) и т. д. В этом доминировании видится смысл «*мимо города, мимо праздника, мимо Парижа*». В описаниях города обращает на себя внимание отсутствие знаковых топосов Парижа – Лувра, Эйфелевой башни, Триумфальной арки и т. п., что свидетельствует о скользющем, поверхностном взгляде героев на культурную столицу Европы. Герои романа творят свой образ Парижа, что яв-

ляется типично американской тенденцией восприятия европейской культуры, восходящей к роману М. Твена «Простаки за границей».

Образу Парижа как города-праздника в романе противопоставлен образ праздничной Памплонны, где проходит фиеста – праздник, в котором, по мысли А. Зверева, «рождается подлинно карнавальная целостность видения жизни и в ее трагизме, и в ее вечном возрождении» [39, с. 207], в котором «все живут по законам карнавальной свободы» [40, с. 10]. Стихия фиесты – подлинного карнавала – охватывает героев романа, давая им возможность ощутить себя частью единого целого: «This hum went on, and we were in it and a part of it» (84) [*«Жужжанье нарастало, оно захватило и нас, и мы уже были частью его»* (629)]; «We could not make our way through but had to be moved with the whole thing, slowly, as a glacier, back to town» (86) [*«Нельзя было пробиться сквозь толпу, пришлось отдаться ей, и она медленно, словно глетчер, несла нас к городу»* (632)].

А. Петрушкин отмечает, что «в фиесте Джейку видится выход из «лже-карнавала» парижского существования <...> в мир, где настоящие человеческие ценности осветились блеском фиесты» [41, с. 107]. И на первый взгляд, с ним нельзя не согласиться. В образе Памплонны действительно воплощен архетип города-праздника, в котором, как в пространстве подлинного карнавала, происходит переоценка ценностей, и жизнь торжествует победу над смертью, в котором, как в искусстве матадора, созданная имитация опасности отличается от опасности подлинной, подлинная жизнь противостоит имитации жизни в Париже, – пространстве, невозможном для свободного, искреннего общения (всю подлинность мыслей и чувств автор уводит в подтекст). Где маски надеваются только на время праздника и воспринимаются как проявление игры, в отличие от Парижа, в котором маска веселья и цинизма «прилегает слишком плотно и грозит заменить лицо» [34, с. 18]. И все же гармонию мирочеловеческих отношений герои «Фиесты» не обретают. Фраза Джейка Барнса, которую он произносит в конце романа, – «Париж – это продолжение фиесты. С меня довольно было фиест» (690), на наш взгляд, свидетельствует о том, что герой не почувствовал разницу между подлинным и мнимым праздником. Праздничное мироощущение как «фиксация смысла бытия, обретение свободы и меры прекрасного» [32, с. 17] трансформировалось в чувство некоего

«онтологического забвения». Образ праздничного города вытесняется из современного сознания, представляя уже не столько как реалья, сколько как отголосок культурной памяти.

В романе В. Каверина в образе Парижа актуализируется тема живописи, проблема становления личности художника, в процессе реализации которой весьма важным становится момент постижения города как «изобразительного» пространства, задающегося в импрессионистской и постимпрессионистской манере – через цвет, музыку, световую вибрацию, – то, что Б. Виппер называл «разложением видимого мира на мозаику красочных пятен» [42, с. 29]. В этом смысле техника создания образа города в романе сродни визуальной эстетике Й. Хейзинги, где ключевой характеристикой образа является его наглядность, оформленность в виде живописной палитры, в которой цветовое разрешение становится не только эстетической доминантой образа, его формообразующим звеном, но и экзистенциальной доминантой мироощущения героини, способом восприятия, познания, оценки мира и, в конечном итоге, – его преображения: *«Мир сам по себе – картина, и тот, кто обладает редким даром живописного видения этого мира, и есть художник»* [43, с. 328].

Образ Парижа является сквозным в повествовательной структуре произведения и скрепляет в единый сюжетный узел ключевые темы романа – тему искусства, самоопределения личности художника и любви. Он возникает на первых страницах романа и предстает как город, с которым изначально связаны надежды Лизы Тураевой на обретение своего «Я» в искусстве, места в мире живописи и в конечном итоге – смысла жизни. Именно с представлением о Париже как о праздничном городе, столице искусств соотнесен в романе процесс становления концепции жизнотворчества героини.

Образ Парижа в романе двухмерен и представляет город как палимпсест реального и иллюзорного. В первом своем измерении он явлен в символическом значении города-мечты, возникающем в воображении Лизы и в этом смысле, по определению Г. Башляра, представляющем образ как «феномен *грезящего сознания*» [44, с. 10]. Сначала неясный, возникающий на первых страницах романа (*«Париж – это жизнь. Может быть, поехать учиться в Париж?»*), образ города-мечты обретает в грезящем сознании Лизы яркую, почти осязаемую плоть после посещения в Москве выставки импрессионистов и знакомства с твор-

чеством Матисса. *«Самое важное был Париж, похожий на повисший в воздухе разноцветный шар. От него шли прозрачные стрелы света. Он покойно дышал на головокружительной высоте над пиками готических зданий»* (266). В этом измерении в воображаемом Лизой образе города преломляется миф о Париже как о празднике, который всегда с тобой: *«Париж – это праздник! Париж – это жизнь»* (175) – пишет Лиза. В ее грезах город окрашен в яркие, праздничные тона, олицетворяющие надежду героини на обретение себя в искусстве.

Второе измерение образа города открывается на границе разрыва мечты и действительности. Здесь Париж предстает как образ-антигреза, знаменующий момент столкновения Лизы с реальностью. Он лишен присущей мифу возвышенно-романтической заданности, дождлив и неприветлив. Светящийся розовый шар сменяется серо-пасмурными тонами, безмятежное, спокойное парение – толчеей и суетой. Разрыв между грезой и реальностью столь велик, что приводит к болезненному разочарованию. Это город, где *«художник очень часто до конца дней нищенствует в ожидании славы»* (336): *«Чем оказался для меня долгожданный Париж, – пишет Лиза, – случайной работой, полуголодной жизнью, росписью ночных кабаре в русском и японском стиле?»* (358). В этом ощущении города угадываются отголоски шпенглеровского образа бесприютного непонятого художника, доминантой которого предстает чувство безраздельного одиночества, присущего фаустовской душе, чье устремление преобразить мир посредством искусства оборачивается обманчивой иллюзией.

Мотив отчужденности Парижа стилистически реализуется в отсутствии цвета – описания города в романе лишены красочности, в них преобладают сумеречно-серые тона: *«Почему-то я вижу тебя рядом со мной на Place de la Concorde, в дождь, когда в мокрых панелях отражаются электрические огни, а контуры дворцов как будто вырезаны из черной бумаги»* (328); *«мне захотелось писать его (Париж – А.С.) совсем иначе, чем импрессионисты, не празднично, а в скромной, сдержанной гамме»* (332). Образ реального города предстает как перевернутое зеркальное отражение города-грезы, ярко запечатленное в картине Лизы *«Перед зеркалом»*:

Старинное, в раме красного дерева, зеркало было как бы вздыблено в отчаянье – вздыблено и повернуто к небу. Оно стояло в саду,

в мозаике разноцветных солнечных пятен, но оно было полно пустотой. Нужно было взлететь, чтобы в него поглядеться. Лишь две плоскости, розовая и серая, отражались в нем, странно связываясь с темно-серебристым фоном стекла (348).

Нам представляется, что сочетание на картине розовой и серой плоскостей являют цветное разрешение образа праздничного города – в слиянии цвета мечты и цвета реальности. Образ Парижа видится здесь как зеркало, в котором отражается внутренняя суть художника. Чтобы увидеть, найти ее, нужно «подняться» над городом, «взлететь», как пишет автор, т. е. преодолеть Париж в себе, отойти от его восприятия как идеала.

Столкновение с реальностью кладет начало демифологизации праздничного города. Эстетическая доминанта цвета как маркера праздничности в образе Парижа являет поэтологический способ реализации в романе мотива преображения мира по законам красоты и гармонии как задачи, которую ставит перед собой искусство. «Начинает казаться, что Париж построен импрессионистами» (367) – замечает Лиза. И в этой фразе усматривается отсылка к известному тезису О. Уайльда о том, что жизнь следует за искусством, а не наоборот: «От кого же, как не от импрессионистов мы заимствовали эти удивительные серебристые туманы, которые расползаются по лондонским улицам?» [45, с. 275]. Однако манифестируемая Уайльдом мысль в романе В. Каверина находит обратное воплощение. Искусство вырождается, превращаясь в ремесло, и тем самым утрачивает способность созидать, преображать мир, что приводит к разрушению гармонии миропорядка и деградации идеала прекрасного. Праздничный город, столица искусств меркнет, трансформируясь в «*парижский мировой рынок, где живопись – такой же товар, как, скажем, картофельная мука или мясо <...> Пишут для денег, для славы, заглядываясь на других и не заглядывая в себя – верный путь к скорому и неизбежному забвению*» (333, 335). Упадок высокого искусства подчеркивается в романе В. Каверина с помощью контраста: Монмартру как всемирной ярмарке тщеславия противостоит Лувр – хранитель подлинного искусства, которое, как пишет Лиза «*всегда опиралось на нравственную необходимость и, стало быть, строилось по законам внутренней жизни*» (325). В поэтике романа разрушение гармонии отражается в метаморфозах цвета – из парижской палитры исчезают яркие, праздничные тона, сменяясь серой, «сдержанной гаммой», акцентирующей



щей в произведении мотив неприкаянности, «серости» нищенского существования Лизы Тураевой – подлинного художника, для которого в искусстве – смысл жизни: *«Париж, в котором приобретаешь весь мир и теряешь душу, стал страшен для меня»* (390).

Праздничный город клонится к закату, когда мечта как деятельный порыв к созиданию гармоничного мира вытесняется изобразительной техникой, которая становится самоцелью. Мотив вырождения искусства в романе реализуется путем фиксации эстетической атрофии цвета, знаменующей утрату искусством преобразующей функции: *«Я прочла в одном журнале, что, когда Моне стоял подле умирающей жены, он, к своему ужасу, заметил, что машинально следит, как меняется цвет ее лица, голубые тона сменились желтыми, потом серыми... Это страшно...»* (332).

Мотив заката праздничного города у В. Каверина реализуется в процессе рефлексии образа городского праздника, которому в структуре произведения отводится важная роль. В романе находим описание трех парижских праздников – дня св. Екатерины, дня взятия Бастилии и Пасхи. Композиционно они отражают специфику восприятия Лизой Парижа в разные периоды пребывания в городе: сразу после приезда (1923 г.), спустя пять лет и уже незадолго до смерти. Тональность в описаниях праздников героиней выстроена по принципу *crescendo*, отражающему в цветовой гамме нарастание темных тонов, а в праздничном мироощущении – ноток тоски и безысходности, – сдержанно-радостный тон в описании праздника св. Екатерины [*«Продавищицы магазинов, швеи и модистки <...> одеты в фантастические разноцветные костюмы, одни едут в такси, размахивая трещотками, палками и бумажными лентами, другие проталкиваются, распевая, по тротуарам»* (324)] сменяется равнодушным в воссоздании дня взятия Бастилии [*«После 14 июля Париж делится лишь на «уезжающих и остающихся». Все, кто может уехать, страстно ждут этого дня»* (369)] и, наконец, довольно мрачным описанием пасхальной процессии [*«Праздничная одежда – лиловая, зеленая, синяя. Огромные факелы, разноцветные фонари освещают эти странные фигуры. Игра светотени, пение – все необыкновенно: празднично и грустно»* (427)].

Праздничное мироощущение окрашивается в безрадостные, иногда обреченные тона. Это веселье с оттенком безысходности. Праздник не объединяет людей, наоборот, разделяет. Веселье участвующих в празднике диссонирует с одиночеством и

грустью наблюдателей, для которых праздник лишь подчеркивает всеобщее отчуждение:

Несмотря на праздник, Париж печален. Война кончилась пять лет назад, но для многих она еще продолжается. В редкой семье не было потерь, и они не забыты. Не редкость и до сих пор встретить молодую женщину в трауре по мужу, погибшему на Марне или под Верденом. А сколько инвалидов, сирот, обездоленных матерей! Как часто в праздничные дни видишь в окне бледное, скорбное лицо, выглядывающее из-за отогнутой занавески (324-325).

Развенчание в романе мифа о Париже как столице искусств играет ключевую роль в осмыслении проблемы самореализации творческой личности. Концепция жизнетворчества Лизы Тураевой как пресуществление себя в искусстве реализуется тогда, когда она, отдаляясь от восприятия Парижа как идеального пространства искусств, покидает город, тем самым преодолевая его в себе, когда Париж для нее перестает казаться праздничным городом, неким идеалом, пределом устремлений художника, мериллом творчества, а становится лишь точкой отсчета, проходным этапом в бесконечном процессе развития художника.

Таким образом, в романах Э. Хемингуэя и В. Каверина образ праздничного города завершает свой очередной «жизненный цикл». Праздничное мироощущение либо оказывается недостижимым, либо утрачивает смысл. А вместе с ним угасает фаустовская мечта о преображении мира.

### **4.3. Образы города-девы и девы-города в системе эстетических координат фаустовского / экзистенциального: романы В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» и А. Платонова «Счастливая Москва»**

В своей книге о Ж.-П.Сартре Л.Г. Андреев писал: «Экзистенциальное сознание, осознавая “ничто”, случайность, немотивированность, себя реализует в непрерывном потоке осознаний, в постоянном свободном выборе, который никогда не завершится, не станет конечной, а значит, отрицающей свободу точкой этого пути <...> Это высшее выражение абсурдности бы-

тия, утверждение абсурдности, т. е. отрицание мира, в котором царит идея добра, но в реальности правит зло», в котором осуществлялась попытка «заменить Бога, т. е. мораль, практикой и навязать человеку Город Солнца волей вышестоящих организаций» [46, с. 55, 152, 319]. Эти мысли известного ученого представляют особую ценность, поскольку раскрывают не только глубокий смысл экзистенциализма как философии, но и определяют вектор движения литературного процесса 20–30-х гг. XX века, направленного на исследование внутреннего мира человеческой личности, особенностей ее *бытия-в-мире*, обозначая, таким образом, эстетические константы модернистской эпохи (фаустовский и экзистенциальный типы сознания, город как пространство бытия), побуждая, тем самым, к разговору об особенностях процесса смены типа сознания в постпереходной литературной парадигме.

Размышляя об экзистенциальном сознании, Л.Г. Андреев, по сути, обозначил его взаимосвязь с фаустовской культурой и ее оплотом – городом, – факторами, которые, как представляется, явились основной предпосылкой формирования нового типа сознания в европейской литературе 1920-х гг. Фаустовская культура отразила «смятенную душу европейского человека, сотворившего и творящего столь бурную и сумбурную историю», главной интенцией которой была положена воля к власти. Г. Грузман отмечает, что «целеположенность, целеустремленность и динамичность, составляющие системообразующие признаки фаустовской природы, одновременно выступают главными конструктами теории насилия, из которой вытекает центральная максима фаустовской философии: естественное состояние фаустовской души – это состояние борьбы и стремление к завоеваниям» [47, с. 19-22]. Тем не менее, именно эта культурная ситуация побудила к размышлениям об «условиях человеческого существования», лицом к лицу к которым был поставлен человек и которые предполагали иной ракурс постижения мира – через осознание конечности бытия, абсурдности мира, роковых пределов человеческой судьбы, ощущение враждебности мира, отчужденности, тоски и отчаяния, – постижения экзистенциального характера. Философы отмечают, что нарастающее бремя отчуждения парадоксальным образом оказывается производным от успехов человека, триумфального покорения природы и преобразования общественных отношений [48], порождая, таким образом, мысль о том, что экзистенциальное сознание зреет в недрах фаустовской культуры.

В этой связи нам представляется целесообразным исследовать предпосылки формирования нового типа сознания в романах В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» («Mrs. Dalloway», 1925) и А. Платонова «Счастливая Москва» (1933-1936) в рамках смысловой корреляции «фаустовское сознание – экзистенциальное сознание – город» как ключевых эстетических концептов модернистской литературы.

В указанных романах представлены оба типа сознания, ключевые признаки которых служат структурообразующей концептуальной доминантой в создании образов главных героев. Системы персонажей, как в романе В. Вулф, так и в романе А. Платонова, выстраиваются по принципу со- и противопоставления, предполагающему взаимодействие в рамках нарративного пространства произведений двух культурных парадигм – фаустовской и экзистенциальной, определивших прямо или косвенно специфику сознания главных героев.

В романе «Миссис Дэллоуэй» фаустовское начало в большей или меньшей степени является слагаемым сознания практически всех главных героев. Однако наиболее ярким представителем фаустовской культуры в романе выступает образ доктора Уильяма Брэдшоу – врача-психиатра, выразительный портрет которого («the ghostly helper, the priest of science <...>, he had worked very hard; had a heavy Look <...> and the reputation of lightning skill, and almost infallible accuracy in diagnosis» [49, с. 67-68] [*«целитель духа, жрец науки <...>, он очень много работал; у него был тяжелый взгляд и <...> репутация блистательного врача и непогрешимо точного диагноста»*] [50, с. 92-93]) несет в себе отпечаток великой деятельности преобразовательного духа, направленной на «упорядочение» человеческой нервной системы. Одержимый «чувством пропорций», доктор Брэдшоу является олицетворением идеи власти над человеческой жизнью, отпавшей от установленного им уклада и образа мыслей. В этом смысле в образе доктора Брэдшоу просматривается сходство с образом Томаса Грэдграйнда – одного из сатирических персонажей романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена», являющегося основоположником и проповедником теории фактов\*. В романе В. Вулф

\* Так, роман Диккенса открывается монологом мистера Грэдграйнда: «Итак, я требую фактов. Учите этих мальчиков и девочек только фактам. В жизни требуются одни факты. Не насаждайте ничего иного и все иное вырывайте с корнем. Ум мыслящего животного можно образовать только

образ доктора Брэдшоу также содержит признаки сатирической типизации в объяснении той легкости, с которой доктор решает проблемы человеческого сознания, возвращая тем самым пациентов в границы установленного миропорядка:

Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve (71).

[Здоровье – прежде всего; здоровье же есть пропорция; и если человек входит к вам в кабинет и заявляет, что он Христос (распространенная магия) и его посетило откровение (почти всех посещает), и грозитя (они вечно грозятся) покончить с собой, вы призовете на помощь чувство пропорции; предпишете отдых в постели; отдых в одиночестве; отдых и тишину; без друзей, без книг, без откровений; шестимесячный отдых; и человек, весивший сорок пять килограммов, выходит из заведения с весом в восемьдесят (96)].

Однако, по существу, викторианский сатирический тип у Вулф модифицируется в откровенно агрессивный, когда фаустовские устремления являют угрозу человеческой жизни:

Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion – his (71)

...A great doctor yet to her obscurely evil., capable of some indescribable outrage – forcing your soul (132).

[Боготворя пропорцию, сэр Уильям не только сам процветал, но способствовал процветанию Англии, заточал ее безумцев, запрещал им деторождение, карал отчаяние, лишал неполноценных возможности проповедовать свои идеи, покуда сами не обретут чувство пропорции – его чувство пропорции (96).

...Великий доктор, но неувовимо злобный, способный на неопишемую гадость – он тебе насилует душу (159)].

при помощи фактов, ничто иное не приносит ему пользы. Вот теория, по которой я воспитываю своих детей. Вот теория, по которой я воспитываю и этих детей» / Диккенс Ч. Тяжелые времена // Диккенс Ч. Собр. Соч.: В 30 т. – Т. 19. – М.: Художественная литература, 1960. – С. 5.

Эта «Жажда-всех-обратить», поработившая прежде всего волю собственной жены («Fifteen years ago she had gone under. It was nothing you could put your finger on; there had been no scene, no snap; only the slow sinking, water-logged, of her will into his» (72) [*«Пятнадцать лет назад она не выдержала. Ничего, в сущности, особенного; ни сцены, ни вспышки; просто воля ее утонула в его воле, и она пошла ко дну»* (97)])\* и устремленная к власти над человеческой жизнью, превращает доктора в «искусственный аппарат, запрограммированный на необходимый результат» [51, с. 49], в образчик «человеческой природы», которая внушала страх Септимусу Смиту и самой Клариссе Дэллоуэй: «Why did the sight of Sir William, curl her up? <...> He had to decide questions of appalling difficulty. Yet – what she felt was, one wouldn't like Sir William to see one unhappy. No; not that man» (130) [*«Почему же у нее все шжалось внутри при виде сэра Уильяма?<...> Ему приходилось решать страшно трудные проблемы. И все же – она чувствовала – в несчастье не захочется попадаться на глаза сэру Уильяму Брэдшоу. Только не ему»* (157)].

Более приглушенно фаустовские тона, реализующие в романе мотивы безграничных возможностей человека и благ цивилизации, преломляясь в сознании и подсознании персонажей, звучат в образах Клариссы Дэллоуэй, мечтавшей в юности преобразовать мир, Питера Уолша, Ричарда Дэллоуэя, Септимуса Смита, «избранного Богом» для спасения мира, и других персонажей. Показательно, что в романе Вулф фаустовское мироощущение еще является сквозным и отражает характер сознания не только личностного, но и национального, это еще – сознание нации, выразительный портрет которой, сообщающий реакцию на проехавший мимо королевский автомобиль, находим на первых страницах романа:

For thirty seconds all heads were inclined the same way – to the window <...> Something had happened <...> in its common appeal emotional; for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of Empire (13).

[*На целых тридцать секунд все головы замерли, дружно склонившись в одном направлении – к окнам <...> Нечто произошло <...> волнующее; ибо*

---

\* Ср. у Диккенса: «Миссис Грэдграинд <...> равно немощная и плотью и духом, которую каждый раз, как она подавала признаки жизни, оглушала увесистым осколком какого-нибудь факта» / Диккенс Ч. Указ. Соч., с. 20.

*во всех магазинах – мужских ли костюмов, перчаток ли – незнакомые люди посмотрели друг другу в глаза; подумав о мертвых; о флаге; о Великой Британии (36)].*

Образ национального сознания реализует в романе мотив «бытия-в-государстве», еще актуального, но уже приближающегося к своему исходу, уступающего место новой форме – «бытия-в-мире», – супруги Брэдшоу еще входят в круг общения Клариссы Дэллоуэй, но в ее доме, на светском рауте, являющем заключительный аккорд композиции романа, утверждается иной тип мироощущения, тяготеющий к чувственно-телесному, экзистенциальному восприятию мира: «What does the brain matter compared with the heart?» (139) [*«Что такое мозги в сравнении с сердцем?»*] (166)]. Думается, что такая двойственность мировосприятия отражает характер творческого метода самой Вирджинии Вулф. И. Гарин отмечает, что В. Вулф так и не преодолела остатки собственного викторианства. Одна половина существа Вирджинии Вулф, та, которая принадлежала английской культуре рубежа веков и даже викторианской эпохе, высоко ценила порядок, размеренность, надежность, терпеть не могла беспорядка и разрухи, в чем бы они ни проявлялись. Другая половина ее «я» была целиком в XX веке с его революциями, Первой мировой войной, учениями Фрейда и Юнга. И эта половина отчасти даже бессознательно восставала против упорядоченности [52, с. 345]. Возможно, этот бессознательный протест позволил писательнице очертить грани нового типа сознания в литературе, размышления о котором в философии еще только зарождались.

Роман А. Платонова «Счастливая Москва», написанный десятилетие спустя, уже отражает несостоятельность фаустовской идеи как неудавшейся попытки преобразования мира, неосуществимости власти над жизнью. Герои-демиурги Платонова (Божко, Самбикин, Сарториус) являют, скорее, пародию на Фауста, балансируя на грани двух сознаний – фаустовского и экзистенциального. В образе хирурга Самбикина нет благообразия и величия доктора Брэдшоу. «Сниженность» образа демиурга передается в портрете, который являет наглядный пример неудавшейся попытки Бога создать человека: «Его громадное лицо имело вид опечаленного животного» [53, с. 672]. Показательной является и его неудавшаяся попытка операции на мозге (ребенок умирает), показывающая неосуществимость власти над жизнью

(в отличие от доктора Брэдшоу, чья деятельность также являла своего рода проникновение в мозг). Л. Юрьева отмечает, что в творчестве Платонова смерть ребенка, трагическая сама по себе, приобретает некий общий смысл, обозначая обвал, общую катастрофу, крах некоего большого замысла [54, с. 281]. Высокие устремления Самбикина (*«Он хотел добыть долгую силу жизни или, быть может, ее вечность из трупов павших существ»*) (682), развить из зародыша человека *«летающий, высший образ»*) завершаются выводом о том, что душа человека сосредоточена в кишечнике (*«пустой участок между пищей и калом»*), утверждая, тем самым, примат не разума, а инстинкта.

Божко, с образом которого, по мысли С. Семеновой, «в повествование входит новый идейный мотив – особого пролетарского мессианизма» [55, с. 56], радеющего о всеобщем счастье и всемирном социализме, ограничивает себя семейной жизнью, его детище – трест весов и гирь – пришло в упадок и «было обращено к своей ликвидации». Сарториус – *«лучший инженер озаботившийся переделкой внутренней души»* (715) – сбегаемый идеей *«окончательного устройства мира»* и торжества *«проникновенного технического существа»*, приходит к выводу о том, что *«природа более серьезна, в ней блага нет»* (752):

Сарториус сделал движение рукой – по универсальной теории мира выходило, что он совершил электромагнитное колебание, которое взволнует даже самую дальнюю звезду. Он улыбнулся над таким жалобным и бедным представлением о великом свете. Нет, мир лучше и таинственней: ни движение руки, ни работа человеческого сердца не беспокоят звезд, иначе все давно бы распаталось от содрогания этих пустяков (743).

Этот вывод знаменует закат фаустовской идеи и «бытия-в-государстве», возвращая человека к естеству природы. Идея преобразования мира и *«великого воспитания земли»*, приобретающая характер эпидемии [*«как мы все похожи, один и тот же гной течет в нашем теле»*] (715), движется к саморазрушению. Момент «угасания» фаустовской культуры в романе Платонова передается через распад фаустовского сознания. Мотив распада в романе реализуется на двух уровнях. Первый уровень представляет распад быта (как отсутствие чувства дома) и душевный распад героев: мечта о всеобщем счастье резко контрастирует с серостью и убожеством жизни и быта самих героев [*«бедное суровое убранство»* комнаты, *«железная кровать эпидемического образ-*



ца, с засаленным, насквозь прочеловеченным одеялом» (649) и т. п.] и их душевным состоянием [«Божко <...> ложился вниз лицом и тосковал от грусти, хотя причиной его жизни была одна всеобщая радость» (652) и т. п.].

Второй уровень являет распад непосредственно сознания, прослеживающийся уже в поэтике имени, заключающего в себе либо момент пародии как несоответствия, «недоотягивания» до собственных амбиций (Божко), либо отсутствие качеств цельности и целеустремленности, присущих фаустовской натуре. В. Ристер отмечает, что «имена лишь на первый взгляд делают персонажи романа дискретными, так как разноименованные персонажи сводятся к общему персонажу/модели, и поэтому разные имена/обозначающие соотносятся с некоторым общим обозначаемым, совместным для модели и группы, придерживающейся определенного мировоззрения» [56, с. 141]. По мысли исследователей, в фамилии Самбикин, состоящей из двух корней, «сам» и «би» (два), можно усмотреть также отражение двойственности Самбикина, борющихся в нем противоположных стихий тела и разума, а также его теории двойственного сознания [57, с. 425] – качество общее для героев-демиургов «Счастливой Москвы». Подобная двойственность заключена и в образе Сарториуса. Его имена – Жуйборода-Сарториус-Груняхин указывают на «цикличность его жизненного пути не только в социальном плане, но и в плане экзистенциальном» [58, с. 97]. Так, на телесную сферу бытия указывают фамилии *Жуйборода* (жевать) и *Груняхин* («пищевой работник»). Значения же фамилии *Сарториус* (от латинских корней *sartus* и *sartor* – «переработанный», «исправленный», «починщик», «полодыщик»), по мысли И. Спиридоновой, моделируют Сарториуса как активно делающего свою жизнь героя, нравственно сосредоточенного на налаживании внутренней и окружающей жизни [59, с. 305]. Такая двойственность внутреннего мира и сознания героев, отражающая отсутствие цельности характера, на наш взгляд, предусматривает и невозможность единого целеполагания, являющегося неотъемлемой чертой фаустовского сознания и свидетельствующего о его переходе на иной, экзистенциальный уровень.

В художественном воплощении экзистенциального сознания у В. Вулф и А. Платонова наблюдаются общие принципы, определяющие эстетическую направленность на «возвращение человека, изъятого из общественных связей, существующего на

уровне его первичных реакций на материю, определяющего свои онтологические “пределы” в космосе, психические – в подсознании, метафизические – в связях (далеко не материалистических) с “иномириями”» [60, с. 19]. Экзистенциальная парадигма в романах «Миссис Дэллоуэй» и «Счастливая Москва» представлена ставшими впоследствии традиционными для экзистенциализма мотивами «бытия-в-мире», осознания конечности бытия, отчужденности, абсурдности мира, пониманием экзистенциального персонажа как человека природно-телесного.

Тема бытия-в-мире выстраивается в романах по принципу мировоззренческой оппозиции фаустовскому бытию: «деятельность, целеустремленность» / «бездеятельность, бессцельность» и связана с образами экзистенциальных героев (Кларисса Дэллоуэй, Септимус Смит, Питер Уолш – у В. Вулф, и Москва Честнова, Комягин – у А. Платонова), чье существование представляет собой либо вариацию «бытия-в-себе» (погруженность в свой внутренний мир героев Вулф), либо характеризуется откровенно асоциальным статусом (так, статус бытия Комягина – «вневойсковик» – уже на словесном уровне определяется приставкой вне-), либо «бессознательный поиск дороги в свое будущее» (647) с упованием на судьбу (Москва Честнова). Внутренний мир героев в этой ситуации оказывается противопоставленным миру внешнему, что продуцирует как у Вулф, так и у Платонова активность вымышленного мира. А. Платонов в черновиках романа «Счастливая Москва» писал: «Чем живет человек: он что-нибудь думает, т. е. имеет тайную идею, иногда не согласную ни с чем официальным. Чтобы жить в действительности и терпеть ее, нужно все время представлять в голове что-нибудь выдуманное и недействительное <...> Жить нельзя собою в тюрьме, можно – воображением другой жизни» [61, с. 72-73]. Другая, тайная, интимная жизнь является неотъемлемой частью бытия экзистенциальных героев, освещающей тайники их сознания. Для Клариссы Дэллоуэй и Питера Уолша это мир воспоминаний, попытка вновь-переживания юношеских чувств, для Септимуса Смита – вечный мир красоты и природы, где нет смерти и преступления; для Комягина – мир его неоконченных картин, для Москвы Честновой – ее несбывшиеся мечты «*наполнить весь мир своим вниманием*» (657).

«Переживание» бытия героями Вулф и Платонова являет образ чувственного мира («понимание жизни как эстетическо-

го опыта», по мысли Вулф), который в романе «Миссис Дэллоуэй» передается в потоке сознания персонажей – форме повествования, ориентированной на фиксацию ощущений, воспоминаний, ассоциаций, душевных состояний, называемых Вулф «моментами существования» (moments of being). Отобразив сознание в моменты его высшей активности, писательница, по мнению Е. Златиной, суперинтеллектуальными средствами завершает процесс дезинтеллектуализации, обнажая иррациональные глубины индивидуального существования [62]. В романе «Счастливая Москва» своеобразной модификацией потока сознания выступает «монологичность» стиля Платонова, выстраивающего «персональный (акториальный) тип повествования, которое ведется в зоне сознания героев», где мир «увиден глазами героев и дан через них, хотя субъектом речи являются не они, а объективный повествователь» [63, с. 91]. В этой связи отметим, что в данном случае и у Вулф, и у Платонова характер нарративной стратегии определяется формой «драматизированного сознания» (термин П. Лаббока), являющейся, на наш взгляд, маркером экзистенциального романа.

Потребность жить «воображением другой жизни» – своего внутреннего «я» обуславливается чувством одиночества, отчужденности экзистенциального сознания. Мотив отчужденности в романах Вулф и Платонова является сквозным и выстраивает своеобразные параллели душевных состояний персонажей – Москвы Честновой и Септимуса Смита:

Весь мир вокруг нее (Москвы Честновой – А.С.) стал вдруг резким и непримиримым, – одни твердые тяжкие предметы составляли его, и грубая темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия (662).

The world has raised its whip; where will it descend?.. some horror... terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames (11) [*Мир поднял хлыст; куда падет удар? Септимус сжался от ужаса. Мир дрожал и качался, и грозил взметнуться коstrom (33-34)].*

Клариссы Дэллоуэй и Комягина:

Clarissa had felt it only this morning there was the terror; the overwhelming incapacity, one's parents giving it into one's hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely (132)

[Кларисса как раз сегодня утром почувствовала этот ужас; надо слать со всем, с жизнью, которую тебе вручили родители, вытерпеть, прожить ее до конца, спокойно пройти – а ты ни за что не сможешь (159)];

Я только замешан в жизни, как-то такое, ввязали меня в это дело <...> Жизнь его сковывала своими костями, заросшим мясом и сетями жил... (705, 734).

В ситуации всеобщего отчуждения даже любовь становится разрушающей силой, о чем гораздо позже, рассуждая об одиночестве экзистенциального сознания, скажет Н. Бердяев: «Эротическое соединение в сущности оставляет страшную разобщенность и даже вражду» [64]:

The cruelest thing in the world <...> Love destroyed <...> the privacy of the soul, – thought Clarissa (90-91) [*Самая жестокая вещь на свете <...> любовь разрушает <...> неприкосновенность души, – думала Кларисса (116)*];

Любовью соединиться нельзя <...> Любовь не разрешала задачи влечения людей в тайну взаимного существования, – произнесла Москва Честнова (691-692).

Мотив отчуждения станет ключевым в экзистенциальной прозе конца 1930-х – начала 1940-х годов. В этой связи становится показательной в платоновской характеристике Комягина практически дословная реминисценция известного стихотворения в прозе Бодлера «Чужой»: «на одно мгновение он вообразил себе облака на небе – он любил их, потому что они его не касались и он им был чужой» (660) – образ, который, как считают исследователи, является предшественником «Постороннего» А. Камю (в других вариантах перевода роман называется «Чужой») [65, с. 68]. В свою очередь, мотивы отчуждения и одиночества, звучащие в романах В. Вулф и А. Платонова, впоследствии перерастут в образ «тихого равнодушия абсурдного мира» в романе Камю.

Тема абсурдности бытия раскрывается в образах Септимуса Смита («Миссис Дэллоуэй») и Комягина («Счастливая Москва»), являющих феномен сознания, которое, по выражению О. Дюдиной, «не соприкасается с традиционным вопросом о смысле бытия, так как последний изначально решен негативно» [66, с. 7]. Септимус Смит и Комягин являют разные грани экзистенциального сознания, выстраивающего с разных позиций образ абсурдного мира.

С образом Комягина в роман входит мотив экзистенциальной скуки, бессмысленности человеческого существования, ха-

рактирующей «вневойскового» как абсурдного героя, чей смысл бытия символически выражен в его же картине:

На картине был представлен мужик или купец, небедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором <...> была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна <...> Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить – не случилось ли чего особенного, – но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправится на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти (705).

Тема бессмысленности бытия здесь достигает кульминации, по сути, задавая логику дальнейшего развития образов персонажей и сюжета романа в целом. Композиционно она реализуется в мотивах скуки и тоски, задающих направленность характеристики внутреннего мира персонажей и их душевных состояний, являющих скуку как смысловую доминанту в ощущении мира («*скудный ты человек*» [Москва Честнова о Комягине], Комягин «*чувствовал себя грустно и безразлично*», «*я понимаю, что я скудный*» [Божко], «*скука стоит в сердце*», «*ей делалось все более печально*» [Москва], «*скудные дожди*», «*скудные предметы*», «*ему было скучно и ненавистно*» [Сарториус] и т. п.). Бессмысленность и беспросветность существования персонажей Платонова, крах всех их начинаний позволяют говорить о «Счастливой Москве» как о романе о советском потерянном поколении [54, с. 291].

Иная грань экзистенциального сознания – ощущение абсурдности мира – видится в образе Септимуса Смита, – молодого человека, после Первой мировой войны пополнившего ряды «потерянного поколения» и, как многие его представители, утратившего чувство реальности («*чувство пропорций*», как назвал это доктор Брэдшоу). Окружающий мир видится ему враждебным, абсурдным, царством зла и ненависти, человеческое общество – опасным:

The world itself is without meaning <...>

The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair (63).

Brutality blared out on placards; men were trapped in mines; women burnt alive; and once a maimed file of lunatics being exercised or displayed for the diversion of the populace (who laughed aloud), ambled and nodded and grinned past him, in the Tottenham Court Road, each half apologetically, yet triumphantly, inflicting his hopeless woe. And would *he* go mad? (64).

[*Мир вообще бессмыслен <...>*

*Тайный сигнал, передаваемый из рода в род, – ненависть, отвержение отчаяние (87-88).*

*Жестокость вопит с плакатов; мужчин подрывают на минах, женщин сжигают заживо; а как-то шеренгу увечных безумцев вели не то погулять, не то напоказ народу (народ хохотал до слез), и они, кивая и скалясь, ковыляли по Тоттнем-Корт-Роуд, и каждый чуть-чуть виновато, но с торжеством демонстрировал свои муки. Самому бы не спянуть... (89)].*

В этом мире Септимус – приговоренный, «the criminal who faced his judges; the victim exposed on the heights» (69) [*«преступник на скамье подсудимых; жертва, вознесенная к небесам» (94)*]. Вердикт выносит доктор Брэдшоу: «чрезвычайно тяжелый случай полного расстройства» (93). В композиционной структуре романа психическое расстройство Септимуса являет форму стилистического заострения, выделяющую образ героя как иную точку зрения в ином измерении сознания. Восприятие действительности Септимусом представляет собой взгляд со стороны на внешне упорядоченный мир.

О. Галактионова отмечает, что образы Септимуса и его жены Лукреции задают в романе своеобразную микротему экзистенциального одиночества, одиночества в мире одиночеств [51, с. 47]. Обреченность Септимуса, невозможность его жизни в окружающей реальности, символически выражена в отсутствии у него присущих обычному человеку чувств, что в тексте романа являет своего рода лейтмотив («...happy they seemed. But he could not taste, he could not feel <...> he could not feel» (63) [*«...им было весело. А он ничего не чувствовал <...> Он не способен чувствовать» (87)*]). В то же время Септимус наделен недоступной другим способностью к сверхчувствованию, прозрению, способностью видеть насквозь людей и окружающий мир. В силу этого для Септимуса реальная действительность – есть мир смерти. Единственный мир, который в сознании Септимуса связан с понятиями «жизнь», «гармония», «красота» – это мир природы, в котором нет смерти и преступления. Именно в природе пресуществляется для него смысл бытия-в-мире:

The trees waved, brandished. We welcome, the world seemed to say; we accept; we create. Beauty, the world seemed to say. And as if to prove it (scientifically) wherever he looked <...> beauty sprang instantly. To watch a leaf quivering in the rush of air was an exquisite joy <...> Beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere (50).

*[Деревья колыхались, шатались; мы рады, будто говорил мир; мы согласны; мы создаем; создаем красоту, будто говорил мир. И словно для того, чтобы это доказать, куда б ни взглянул Септимус <...> – отовсюду навстречу ему вставала красота. Какая радость видеть бьющийся на ветру листок <...> Красота – вот что есть истина. И красота – всюду (73-74)].*

Так сквозь призму отчужденного сознания в романе открывается тема двоимирия – природы как альтернативы абсурдному миру. Данная тема реализуется через отражение смысловой оппозиции «жизнь / смерть» как своего рода бытийной грани, на которой балансирует сознание Септимуса, «взятого Господом из жизни в смерть» (где жизнь – природа, а смерть – окружающая действительность), чтобы раскрыть глаза человечеству на сущность абсурдного мира. Данная оппозиция воспроизводится в тексте в качестве корреляции пространственно-семантических планов «верха» и «низа», – миров, на границе которых пребывает сознание Септимуса, обнаруживая, тем самым, признаки экзистенциальной пограничной ситуации:

He lay very high, on the back of the world. The earth thrilled beneath him <...> Music began clanging against the rocks up here. It is a motor horn down in the street, he muttered; but up here it cannoned from rock to rock, divided, met in shocks of sound which rose in smooth columns <...> and became an anthem, an anthem twined round now by a shepherd boy's piping (That's an old man playing a penny whistle by the public-house, he muttered) which, as the boy stood still came bubbling from his pipe, and then, as he climbed higher, made its exquisite plaint while the traffic passed beneath (49).

*[Он лежал высоко-высоко, у мира на спине. Земля дрожала под ним <...> **Наверху** были скалы; они звенели. Это машина гудит на улице, пробормотал он; но там, **в вышине**, гудок палил по скалам, дробился, снова плотнел, и звуковые удары в стройных столбцах <...> **взмывали вверх** и делались гимном, и гимн свивался с дудочкой подпасака (это старик свистит на свистулке **в кабаке**, пробормотал он), и когда подпасок стоял на месте, звук шел из дудочки пузырьками, а как только мальчик **поднимался чуть-чуть**, тонкие нежные стенания растекались над тряско грохочущей улицей (73)].*

В этой связи О. Джумайло, также ссылаясь на приведенный выше отрывок, справедливо отмечает, что очевидное смешение несовместимых и, несомненно, контрастных для Вулф реалий в сознании Септимуса указывает на трагическую разорванность его сознания. Септимус – на границе миров. Отсюда в его сознании странное смешение природной невинности и красоты с линейной временной цивилизационной перспективой. Он – у окна, у границы сада и шумных улиц города, он в раю Ридженс-парка и входа в ад метро «Ридженс-парк» одновременно [67, с. 270].

В то же время природа как смысл бытия-в-мире актуализирует в романах Вулф и Платонова образ экзистенциального сознания как сознания природного, образ естественного человека, приобретающего телесный опыт познания мира. Осмысление персонажами собственного бытия происходит прежде всего через ощущение своего физического присутствия в мире, на что указывает в романах Вулф и Платонова актуализация образа телесности (ср.: «она ощущала его щеку на своей» (Кларисса) / «руки его привыкли к теплоте тела Москвы»; «он оглядывал мощь и грузность ее тела» / «Москве надо было девать куда-нибудь свое большое тело» и т. п.), отражающих в тексте модус естественного существования:

No pleasure could equal, she thought <...>, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank (132) [*Нет большей радости, думала она, чем, оставя победы юности позади, просто жить; замيرا от счастья, смотреть, как встает солнце, как погасает день* («Миссис Дэллоуэй») (160)];

Мне хочется жить обыкновенно со счастьем <...> Вот колхоз в лощине спит, – показала Честнова в даль. – Там хлебом сейчас пахнет и ребятишки сопят в овинах. А коровы лежат где-нибудь на выгоне, и над ними начинается туман рассвета <...> Как люблю я все это видеть и жить! («Счастливая Москва») (687).

Близость человека к природному миру, восходящая своими корнями к греческому синкретизму, подчеркивается своеобразным параллелизмом в изображении внешних и психологических портретов персонажей как природно-пейзажных образов (ср. у Вулф: «A charming woman <...> a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious» (3) [*прелест-*



ная женщина, чем-то, пожалуй, похожа на птичку; на сойку; синезеленая, легонькая, живая» (25) (Кларисса)]; «with his big nose, his bright eyes, his way of sitting a little hunched made her think <...> of a young hawk» (104) [*«своим большим носом, своими блестящими глазами и тем, как он сел – немного сгорбясь, – он напомнил ей молодого ястреба»*] (130) (Септимус)]; «and was overcome with his own grief, which rose like a moon looked at from a terrace, ghastly beautiful with light from the sunken day» (30) [*«печаль нашла на него, как лунный лик, прекрасный и мертвенный в последних отблесках дня»*] (54) (Питер Уолш)] и у Платонова: «лицо ее было смиренное и доброе, как хлеб» [Москва Честнова]; «Его громадное лицо имело вид опечаленного животного» [Самбикин]; «природа – все, что потоком мысли шло в уме, что гнало сердце вперед и открывалось перед взором, всегда незнакомо и первоначально – заросшей травой <...> обширным небом <...>, – теперь эта природа сомкнулась для Сарториуса в одно тело и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног» и т. п.).

Своей кульминации момент природно-телесного синкретизма в сознании персонажей достигает в образе человека-дерева как мифологемы жизни, как человека в его изначально естественном существовании\* :

#### «Миссис Дэллоуэй»

...The elm trees rising and falling, rising and falling with all their leaves alight <...> But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation... (16)

She was a flowering tree; and through her branches looked out the face of a lawgiver, who had reached a sanctuary (106).

[...Вязы вздымались и опадали, горя всеми листьями сразу <...> они кивали; листья были живые; деревья – живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, оевали его, оевали, и стоило распрямить-

\* В этой связи в образе естественного, первозданного человека в романах подчеркивается момент природной чистоты, сродни женской невинности, что отражается в поэтике имен героинь – Кларисса (в переводе – чистая, ясная, светлая) и Москва Честнова. В данном случае смысл первозданности, невинности, на наш взгляд, предстает коннотативным значением слов «честный» и «чистый».

*ся ветке, он тотчас с ней соглашался. Воробьи, вздымаясь и опадая фонтанчиками, дополняли рисунок – белый, синий, расчерченный ветками. Звуки выстраивались в рассчитанной гармонии... (39)*

*Она – дерево в цвету; а сквозь ветви глядело лицо законницы, достигшей святылища (131)].*

#### «Счастливая Москва»

Снаружи росло дерево; теперь его было видно в свете зари. Ветви дерева росли прямо вверх и в стороны, никуда не закружась, не возвращаясь назад, и кончалось дерево резко и сразу – там, где ему не хватало сил уйти выше. Москва глядела на это дерево и говорила себе: «Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда» (710).

Непрерывное солнце светило на открытые волосы прохожих женщин – в свежие древесные листья деревьев, вымокшие во влаге своего рождения (740).

Подчеркнем, что образ человека-дерева, являющийся, по мысли Г. Гачева, гармонию духовного и телесного, полифонию времени и вечности, единство и бога, и человека, и идеи, и воплощения [68, с. 44], предстает важным концептуальным звеном структуры экзистенциального сознания. Как знак ненарушаемой связи с небом образ человека-дерева, по мнению исследователей, манифестирует идею бессмертия человека [69]. Именно сквозь призму природно-телесного восприятия мира происходит осмысление героями конечности бытия как растворения в вечности природы:

*Did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her <...> or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself (7).*

*[Разве важно, что когда-то существование ее прекратится; все это останется, а ее уже не будет, нигде <...> Наоборот, даже утешительно думать, что смерть означает совершенный конец; но каким-то образом, на лондонских улицах, в мчащемся гуле она останется, и Питер останется, они будут жить друг в друге, ведь часть ее – она убеждена – есть в родных деревьях; в людях, которых она никогда не встречала, и она туманом лежит меж самыми близкими, и они поднимают ее на ветвях, как деревья, она видела, на ветвях поднимают туман, но как далеко-далеко растекается ее жизнь, она сама (29-30)].*

(Ср. у Платонова: «Жизнь ее была долга. Впереди простиралось почти бессмертие», «Мальдбауэр предсказывал дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия»).

Представленные параллели в анализе романов В. Вулф и А. Платонова позволяют говорить о формировании единой экзистенциальной традиции в литературе Западной Европы и России. В свое время, ссылаясь на слова Андре Мальро о различии между западным и советским романистом\*, Л. Юрьева отметила: «Общее мироощущение, поэтика, структурные особенности и персонажи «Счастливой Москвы» дают основания утверждать, что Платонов шел наперерез общему потоку советской литературы, во многом приближаясь к роману западному» [54, с. 276]. В этой связи в процессе исследования образа экзистенциального сознания, на наш взгляд, представляется возможным говорить об эффекте «интертекстуального двойничества» при сопоставлении некоторых персонажей романов «Миссис Дэллоуэй» и «Счастливая Москва». Исследователи неоднократно выделяли пары образов-двойников – Септимус Смит и Кларисса Дэллоуэй (у Вулф); Семен Сарториус и Комягин (у Платонова). Не останавливаясь на анализе указанных пар, который в литературоведении уже стал традицией, мы попытаемся исследовать некоторые общие поэтологические характеристики образов Септимуса и Сарториуса как носителей по преимуществу экзистенциального и фаустовского сознания.

Смысловые параллели в характеристиках образов Септимуса и Сарториуса, являющие своего рода зеркальные взаимопреломления двух сознаний, обнаруживаются на трех уровнях композиционной структуры романов – в поэтике имени, психологическом портрете и в системе мотивов.

Уже латинское звучание имен героев – *чужое* по отношению к английскому и русскому языкам, – выделяет Септимуса и Сарториуса среди других персонажей, указывая на их инаковость и определенную отчужденность по отношению к окружающему миру. Значение имени «Сарториус» мы рассмотрели выше,

---

\* «Западный романист, выбирая характерные черты героя, отталкивается от индивидуума. Мы открываем героя по преимуществу в своем собственном внутреннем мире, советские романисты открывают его в том мире, который его окружает» // Цит. по: Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы... С. 276.

выделив в нем концепт преобразования как одного из слагаемых, определяющих направленность фаустовского сознания. В этой связи интерес представляет семантика имени «Септимус» (от латинского *septimus* – седьмой), заключающая в себе мифологический и философский смысл. Уже выбор числа в качестве имени указывает, по мысли Шпенглера, на характер «стремления души осуществить себя в картине окружающего ее мира» [33, с. 205], что в значении числа «семь» являет некую двойственность, противоречивость как качество, составляющее специфику сознания героя. Л. Миронова отмечает, что число семь исчисляет все самое священное, богодухновенное, пророческое. Седьмая сефирота Древа жизни называется «истина», или «сверхчувственное» [70]. С другой стороны, семь – порядковый номер Солнца в космосе (согласно Пифагору), день сотворения мира Богом и число Аполлона (с образом которого в мифологии связаны понятия управляющей силы, власти, совершенной формы и порядка). Сверхчувствование Септимуса по отношению к природе, таким образом, вырастает в мессианскую интенцию, в основе которой – та же, что и у Сарториуса, задача – преобразовать мир. В этом смысле образ «*проникновенного технического существа*», заданный Сарториусом, предстает перевернутым зеркальным отражением образа природного человека, являя, по сути, крайнюю, гротескную форму божественной мессианской идеи:

#### Септимус

Trees were alive <...> (16) Men must not cut down trees! There is a God. (He noted such revelations on the backs of envelopes.) Change the world <...>

The unseen bade him, who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay like a coverlet, a snow blanket smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer (18).

*[Деревья – живые <...> (39) Люди не смеют рубить деревья! Бог есть. (Свои откровения он записывал на обороте конвертов). Изменить мир <...>*

*Невидимое зывало к нему, величайшему из людей, Септимусу, недавно взятому из жизни в смерть, Господу, пришедшему обновить человечество и легшему на все, как покров, как снежный покров, подвластный лишь солнцу, к неизбежному страдальцу, козлу отпущения, страстотерпцу... (41-42)].*

#### Сарториус

...Направить скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли – для великого воспитания земли – для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия (675).

...Озабоченно склонялся Сарториус над своей работой. Надо было решить не только задачу весов, но и железнодорожный транспорт и прохождение кораблей в Ледовитом океане и попытаться определить внутренний механический закон человека, от которого бывает счастье, мучение и гибель (713).

Подобные концептуальные соприкосновения в жизненных устремлениях героев влекут за собой сходство в психологическом статусе: и Септимус, и Сарториус – представители потеряннного поколения (Септимус – послевоенного европейского, Сарториус – послереволюционного советского). В этой связи образы героев в романах Вулф и Платонова объединяют связанные с ними мотивы отчуждения от окружающего мира и самоубийства (в первом случае – физического, во втором – символического, заключающего идею свободы выбора: Сарториус становится Груняхиным, что влечет за собой перемены и в образе жизни, мыслей и отказ от своих прежних убеждений, о чем мы упоминали выше).

Выявленные нами смысловые параллели в образах Вулф и Платонова позволяют предполагать внутреннюю взаимосвязь и взаимообусловленность двух типов сознания. В этом смысле экзистенциальное сознание являет некую модификацию сознания фаустовского, где интенция вечного познания трансформируется в идею самопознания, осознания своего бытия-в-мире и свободного выбора, а мысль о преображении мира – в идею возвращения к своему естественному началу, воплощенную в образе человека, приобретающего телесный опыт постижения мира.

Важно подчеркнуть, что актуализация двух типов сознания в литературе 1920–30х гг. во многом являла плод художественного осмысления взаимоотношений в системе «человек / город», происходящего в рамках интенсивного развития городской темы в искусстве этого периода. В художественной системе романов В. Вулф и А. Платонова образ города играет ключевую роль. Исследователи отмечают, что и «Миссис Дэллоуэй», и «Счастливая Москва» изначально задумывались как романы о городе\*. Образы Лондона и Москвы в романах заключа-

\* Так, М. Брэдбери отмечает, что «Миссис Дэллоуэй» – это книга о Лондоне, о великом городе империи, каким он сохранился после войны // См.: *Брэдбери М. Вирджиния Вулф / Иностранная литература.* – 2002. – № 12. – С. 255-271. – С. 262. Источником замысла сюжета романа «Счастливая Москва», по мысли Х. Костова, являлась развернутая в 1933 году

ют идею города как пространства, формирующего тип человеческого сознания, как своего рода матрицы сознания, побуждающего героев к поиску и осмыслению своего *внутреннего града*. В этой ситуации образ города в романах Вулф и Платонова является центром композиционной структуры произведения, где «темы переплетаются за счет описания жизни большого города, в котором случайные пересечения героев выстроились в единый сложный узор» [71, с. 267].

Идея города как единого начала, *порождающего* фаустовское и экзистенциальное мировосприятие, реализуется в романах Вулф и Платонова путем акцентуации в образе города женского начала, телесности как антропоморфности, переданной в метафорическом оживотворении города, наделении его свойствами человеческого тела. В. Топоров отмечает, что образ города, сравниваемого или отождествляемого с женским персонажем, в историческом и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант более общего и архаичного образа Матери-Земли как женской ипостаси Первочеловека, что предполагает жесткую связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала [72, с. 124]:

«Миссис Дэллоуэй»

As for Buckingham Palace (like an old prima donna facing the audience all in white) you can't deny it a certain dignity, he considered (84);

Like a woman who had slipped off her print dress and white apron to array herself in blue and pearls, the day changed, put off stuff, took gauze, changed to evening, and with the same sigh of exhilaration that a woman breathes, tumbling petticoats on the floor, it too shed dust, heat, colour (115);

<...> the random uproar of the traffic had whispered through hollowed hands his name (38).

[*Ну а насчет Букингемского дворца (будто старая примадонна, вся в белом, смотрит на зрителей), ему не откажешь в известном достоинстве, думал Ричард (109);*

литературная акция под названием «Пролетарская Москва ждет своего художника». Согласно идее этой кампании, писатели должны были предложить читателям образ новой пролетарской Москвы, центра не только Советской России, но и всего мира, города Коминтерна <...>, где живет новый советский человек, преобразующий своим трудом не только древний город, но и основы бытия // См.: Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова... С. 80.

Как женщина, сбросив затрапезное платье и беленький фартучек, надевает синее и жемчуга, все плотнее Лондон день сменял на дымчатое, наряжался к вечеру; и с блаженным выдохом женщины, скидывающей наддевшую юбку, день скидывал пыль, краски, жару (141);

<...> сама истошно-громкая улица, сложив рупором руки, нашептывала его имя (62)].

«Счастливая Москва»

<...> большое тело Москвы (658);

Божко слышал биение сердца Москвы в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий, – даже комары и бабочки, садясь спереди на кофту Москвы, сейчас же улетаели прочь, пугаясь гула жизни в ее могущественном и теплом теле (652);

Москва видела, как восходит пустая неимущая луна на погасшее небо, и чувствовала в себе согревающее течение жизни <...> Москве не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько обеспечивать ее... (657).

В данном случае образы города-женщины и женщины-города являют по отношению друг к другу двубратную метафору (по Топорову, город – метафора девы, и дева – метафора города), восходящую изначально к мифологическим образам города-девы и города-блудницы, актуализирующим в романах Вулф и Платонова мотив двойственности, неоднозначности в восприятии города, его представлении как пространства гармонии и хаоса одновременно. В этом смысле телесность города выступает и как «форма единения человека с миром, и как граница, форма противостояния ему» [73, с. 664]. Амбивалентность образа города, отражающая разные ракурсы фаустовского и экзистенциального мировосприятия, раскрывается в произведениях путем импликации в текст контрастных мотивов города-сада, для которых в описании городского пейзажа характерен мягкий лиризм (Ридженс-парк в Лондоне как модернистский образ Аркадии-рая [67] в видении Септимуса; проекты садов и зеленых насаждений Москвы, разработанных «городским землеустроителем» Божко), и абсурдного города, являющего оживотворенное человеком «жесткое прямое пространство» (Платонов), «has swallowed up many millions of young men called Smith» (60) [«заглатывающее миллионами молодых людей по фамилии Смит» (85) (Вулф)], где лиризм сменяется яркой экспрессией метафор, отражающих хищническую природу, жестокость и порочность

города, акцентирующих в образе города восходящую к мифопоэтической традиции сущность жертвенного алтаря («...И в нем найдена кровь пророков» – об Иерусалиме [Откр. гл. XVII-XVIII]). В ипостаси абсурдного мира, царства зла город был пространством бытия экзистенциального героя, формирующим образ и смысл его бытия-в-мире.

Таким образом, в 1920-е годы из недр фаустовской культуры «прорастает» культура экзистенциальная, утвердившаяся в литературе 30-х гг. в образе экзистенциального сознания, усвоившего природно-телесный опыт познания мира. Утверждение экзистенциального типа сознания в литературе закладывает основы поэтики экзистенциального романа, основные принципы которой просматриваются уже в рассмотренных выше романах В. Вулф и А. Платонова – открытость границ романной формы, принцип «романа без сюжета» и «романа без характера», актуальность пограничных ситуаций как момента проявления экзистенции, психологический эксперимент, отказ от «инерции жанрового мышления» (понятие В. Заманской) и т. д.

Литературный опыт первой трети XX века преломился в философии, закрепившей в качестве концептов экзистенциализма ключевые модернистские идеологемы, выработанные художественным сознанием.



## Глава 5

### СТРАСТИ ПО ФАУСТОВСКОМУ ТИПУ

#### 5.1. Фаустовский лик человека-артиста в романе Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры»

Обращение к образу человека-артиста становится все более актуальным в научных работах последнего десятилетия. Возрастание интереса исследователей к данной теме обусловлено пристальным вниманием как к проблемам литературы символизма, так и непосредственно к феноменам артистизма, артистической эпохи, артистического сознания и поведения и т. п. Интерес ученых вызывает не только история вопроса, но и специфика преломления образа человека-артиста в литературе XX в. Об этом свидетельствует ряд работ, охватывающий круг проблем, связанных с исследованием эстетической концепции «артистического человека» Рихарда Вагнера и ее влияния на литературу символизма (Н. Кравцов [1], И. Кондаков [2], А. Жеребин [3]); специфики образа человека-артиста в творчестве А. Блока (Е. Чугунова [4]); разнообразия эстетических профилей понятия артистического, послужившего предметом научного анализа работ, представленных в сборнике «Феномен артистизма в современном искусстве» [5]; явления артистической эпохи и ее заката (В. Кантор [6]) и др.

Образ человека-артиста, чья «культурная родословная» берет свое начало в XIX в. в работах Рихарда Вагнера и получает свое развитие на рубеже XIX–XX вв. в эстетике русского символизма (А. Блок, А. Белый), сыграл весьма значимую роль в развитии фаустовской темы в литературе XX в., обнаружив связь вагнеровской концепции «артистической личности» с фаустианской эстетикой.

Тип человека-артиста вызревал в эстетике Р. Вагнера как воплощение идеи синтеза искусств, предполагавшей путь к единству мира, его преобразению и обновлению. Отметим, что к концепции синтеза искусств Вагнер обращается в 1840-е гг., ког-

да на фоне погруженности в себя и «успокоенности» бидермайера проблема объединения и обновления раздробленной Германии встает во всей своей остроте, способствуя взрыву революционных настроений 1848–1849 гг. В 1849 г. концепция синтеза искусств и тип «человека-артиста» как движущая сила ее воплощения оформляется Вагнером в статьях «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего». Этим же десятилетием датируется лучшее, по мнению исследователей, произведение Вагнера раннего периода – симфоническая увертюра «Фауст» (1840), в которой раскрывается философский пафос трагедии Гете\*.

В этой связи идея синтеза искусств и обращение Вагнера к образу человека-артиста являли, в определенном смысле, возвращение к эстетике романтического универсализма. В образе человека-артиста явлен художник, вышедший за пределы эмпирической реальности – «человек эстетический», пришедший на смену «человеку утилитарному». По определению Вагнера, «человек-артист воплощает свою сущность, объединяя все свои творческие способности и все формы искусства <...> В творчестве <...> он утверждает себя во всей полноте своего существа как целое» [7, с. 9]. «Артистический человек» – сильный, прекрасный человек, поднявшийся на высоту свободного человеческого достоинства, воплощающий мировые чаяния подлинной человечности. Ему принадлежит весь мир как вечный неистощимый источник самых высоких наслаждений [8, с. 129-131]. Неодолимое влечение человека-артиста к интуитивному пости-

---

\* Отметим, что к «Фаусту» Вагнер обращается неоднократно. Исследователи отмечают, что фаустовская тема сопровождает творчество композитора на протяжении всей жизни. В 1832 г. Вагнер создает «Семь пьес к «Фаусту» Гете», в которых осуществлена первая попытка прочтения трагедии в русле романтической эстетики (См. об этом подробнее: Левик Б. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 446 с.). Примечательно, что в пьесах Вагнера акцент делается на образах Маргариты и Мефистофеля, провоцируя развитие темы между двумя полюсами – вечного женственного и мефистофелевского, связующим звеном между которыми предстает «фаустовское» начало как проявление бесконечности и длительности становления мира (См.: Бабій О.П. Й.В. Гете в художній свідомості та творчості Ріхарда Вагнера / Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харків: ТОВ «Рейтинг», 2008. – 24 с.). Подобная трактовка фаустовской темы найдет свое продолжение в литературе XX в. («Ночная Маргарита» П. Мак Орлана, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и др.)

жению тайных закономерностей жизни позволяет рассматривать его как воплощение абсолютной реальности, в стремлении к которой явлена глубинная сущность человеческого духа.

В образе человека-артиста угадывалась интенция Вагнера к онтологизации художественной реальности. А. Жеребин отмечает, что «Вагнер стремился к отмене дифференциации между искусством и жизнью во имя преобразования человека и мира. Синтетическое искусство выступает у него как средство глобального синтеза всех явлений жизни, создания некоего интегрального стиля культуры, в котором «эстетическое священнодействие» (Т. Манн) должно стать фокусом духовного самоопределения народа и личности» [3, с. 6]. Представляя тип человека-артиста как воплощение «самоценной манифестации изобретательного духа» [9, с. 156], Вагнер интуитивно связывал эстетику артистизма с фаустианской эстетикой. Идея синтеза искусств предполагала создание свободного совершенного человека, устремленного к постижению и преобразению мира. Думается, поэтому герои наиболее фундаментальных опер Вагнера (Летучий Голландец, Тангейзер, Вотан) рассматриваются исследователями как герои фаустовского типа: «Они воплощают идею бытия, единого по своей сути, но такого, которое проявляется в бесконечном множестве форм, содержит в себе как творческие, так и разрушительные начала. В их моральном развитии проявляются амбивалентные особенности фаустовской рефлексии как итога смысловых напластований: от народных сказаний до гетевского прочтения» [10, с. 14]. «Гетевское прочтение», на наш взгляд, представляется необходимым дополнить «клингеровским прочтением», в котором характер Фауста в его беспредельном стремлении к постижению тайны мира обнаруживает родство как с вагнеровскими героями, так и с образом человека-артиста: «Гордый, стремительный дух, чувствительное, пламенное сердце и огненное воображение, которое никогда не довольствовалось наступающим <...> Поэтому очень рано границы человечества показались Фаусту слишком тесными» [11, с. 26]. В этой ситуации образ человека-артиста предстает как органичная ипостась фаустовского духа, а артистизм мыслится как характерообразующее качество фаустовской природы, обеспечивающее целостность образа легендарного героя.

Человек-артист – «человек как целое» – являл в концепции Вагнера образ личности, которая, «ощущая себя органом сверх-

личного бытия, воплощала в себе синтез конечного и бесконечного и реализовала в творчестве идею связи с мировым целым» [3, с. 8]. Данная трактовка обогащала и углубляла сущность фаустовского начала. «Синтез конечного и бесконечного» предполагал преодоление романтического разрыва между идеалом и реальностью. Артистизм, исходящий, по верному замечанию В. Арсланова, «от полноты, а не от раздвоенности ущербного сознания» [12, с. 247], обеспечивал «вечному образу» гармоничную целостность духа и, раздвигая границы эмпирической реальности, пробуждал стремление к манящей бесконечности.

Мотив тоски по беспредельному, так свойственный фаустовской душе, был акцентирован позднее в творчестве А. Блока. Поэт усматривал в нем глубинную сущность образа человека-артиста, который, по мнению исследователей, окончательно утвердился в пьесе «Роза и Крест» в образе Гаэтана (1912) [4], однако свою смысловую завершенность, на наш взгляд, обрел в эстетических воззрениях А. Блока. В образе человека-артиста поэт видел внимающего «отдаленному зову» провозвестника человеческого стремления к «желанному и неизвестному», к достижению «невозможного», «напев, который звучит в памяти, призывая и томя призывом» [13, с. 527]:

Мира восторг беспредельный  
Сердцу певучему дан.  
В путь роковой и бесцельный  
Шумный зовет океан.

Сдайся мечте невозможной,  
Сбудется, что суждено... [14, с. 232].

По мысли Блока, человек-артист «жаждет перемены и ждет чего-то, начинает искать пути, нащупывает линии того движения, которое скоро захватит его и повлечет неудержимо к предназначенной цели» [15, с. 536]. В этом движении раскрывалась способность человека-артиста «жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [16, с. 115].

В порыве человека-артиста к бесконечному явлена, по сути, фаустовская интенция к духовной трансгрессии – стремлению к выходу за пределы себя и мира, к отказу от установленных норм и правил, традиций и запретов. Орудием трансгрессии, по мнению исследователей, выступает артистический жест как слия-

ние святого и святотатственного [17, с. 477], в котором раскрывается демоническая ипостась артистической личности. Демоническое начало, присущее фаустовскому духу, есть проявление созидательной энергии. Известно, что, рассматривая Фауста как натуру демоническую, Гете, в то же время, «отказывает в демонизме» Мефистофелю: «Нет. Мефистофель слишком отрицательное существо; демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии» [18, с. 567]. Демоническое начало, создающее в артистическом жесте пик духовного напряжения, способствует интуитивному постижению таинства жизни, позволяет соприкоснуться с первоосновой бытия, обнаруживая, тем самым, родство с дионисийской стихией: «Демоническое <...>, – отмечает О. Кривцун, – аналог греческих мистерий, олицетворение дионисийской связи с изначальной стихией, с «родимым хаосом» <...> Дионисийство, по мысли ученого, предстает как проживание артистического [9, с. 168]. В этом смысле вагнеровский образ человека-артиста получил свое дальнейшее развитие в образе дионисического художника Ницше. Дионисийский артистизм обострял чувственное переживание жизни, достигающее аффектации, когда «чувственное самоценно и развивается по ту сторону всякой логики» [9, с. 164], создавая ситуацию выхода за пределы и развивая, тем самым, способность противопоставить свое «Я» миру. Когда момент противостояния начинает превалировать, артистическое «принимает характер самодовлеющего начала, подминающего под себя все прочие качества реальности» [9, с. 164] и принимающего форму пассионарного романтического бунтарства как душевного состояния, свойственного фаустовской натуре. Думается, именно это состояние, вызванное страстной жадой Фауста вырвать у Бога тайну мироздания, открывало возможность сделки с дьяволом.

В то же время абсолютизация дионисийского разрушала ту целостность образа, которая обеспечивалась равновесием чувственного и рационального начал и являла самую сущность человека-артиста. По мысли Вагнера, «целостный артистический человек в искусстве выражает свои чувственные желания, ставшие душевными стремлениями. Эти чувственные желания порождают и вскармливают мысль – высшую форму деятельности артистического человека» [19, с. 196, 199].

Гармонизируя взаимодействие чувственного и рационального начал (аполлонического / дионисийского) в обра-

зе человека-артиста, Вагнер стремился к созданию идеала совершенной личности, способной к преобразению и обновлению мира. Экстраполируя артистический инстинкт преобразования личности на процесс перерождения мира, Вагнер развивает идею создания новой – эстетической – реальности, по сути, осуществляя на уровне искусства программу мировой революции. Таким образом, в концепции Вагнера сквозь проблемы эстетики, по верному замечанию А. Жеребина, «просвечивает социально-политическая проблематика» [3, с. 6]. Центром обновленного мира и деятельной энергией преобразовательных процессов и призван стать человек-артист. Фокусируя внимание на идее преобразования мира как основном предназначении артистической личности, Вагнер, тем самым, сообщает ей фаустовские устремления: «Артистический человек <...> подчинил себе природу <...>, заставив ее служить своим высочайшим замыслам» [19, с. 215]; «артистический человек» – это «прекрасный и сильный человек, которому принадлежит весь мир» [8, с. 130]. Идея творца новой жизни, наследующего черты ренессансного богочеловека, позднее найдет свое воплощение в ницшеанском образе «сверхчеловека», мыслимого как коллективная индивидуальность, отождествляемая с народом так же, как и человек-артист.

В идеале совершенной личности – «артистическом человеке», «способном (согласно Вагнеру) осознать в себе божественную сущность, до того жившую в нем как смутное предчувствие высшего существа» [20, с. 103], являющем воплощение «божественного разума», угадывался образ демиурга, что было отмечено русской критикой и вызвало острое неприятие символистов. Так, в работе С. Дурылина «Рихард Вагнер и Россия» (1913) Вагнер предстает как «художник, узурпировавший божественное могущество. Верховным богом созданного им мира эстетической реальности является он сам – художник-демиург, для которого границы искусства совпадают с границами мироздания» [21, с. 9]. В этом смысле преобразование, согласно Вагнеру, предстает не только необходимым условием житнетворчества, но и способностью человека «возвыситься над своей роковой зависимостью от мировой воли в акте художественной деятельности». В этой своей способности человек-артист «достигает совершенства универсальной личности, несущей в себе все содержание космической жизни, – но не потому, что он приемлет игру мировой воли, а потому что ее преодолевает» [3, с. 16].

Рассмотренные нами моменты тесной взаимосвязи и взаимовлияния образов человека-артиста и Фауста позволяют говорить о том, что образ человека-артиста у Вагнера выстраивается на переосмыслении известного культурного архетипа. Артистизм предстает как неотъемлемое качество фаустовской натуры, снимающее внутренние противоречия и обеспечивающее целостность и гармоничность фаустовского характера, в котором таким образом уравниваются созидательное и разрушительное, чувственное и рациональное, созерцательное и деятельное начала. «Отслаивание артистического» (О. Кривцун), его превращение из свободной художественной игры «без желания манипулировать чужим сознанием» [12, с. 249] в технику лицедейства приводит к распаду целостности фаустовского образа, в котором духовная составляющая исчезает, подменяясь чистой прагматикой.

Тесная взаимосвязь артистического и фаустовского начал, обозначившая своего рода пересечение линий культурных судеб двух образов, достигает пика своей эстетической и онтологической явленности в первой половине XX века, когда «человек-артист» и Фауст, по сути, становятся символами эпохи. На близость артистического и фаустовского начал указывает С. Клемчак, утверждая, что в XX веке «образ Фауста «дрейфует» в сторону человека-артиста <...>, объединяя в одной ипостаси образы поэта и завоевателя» [22, с. 163]. Символично и то, что предложенное исследователями осмысление этого периода как «эпохи артистизма» (В. Кантор), ее расцвета в начале века и заката в 1920–1930-х гг., хронологически и концептуально совпадает с периодом последней вспышки и заката фаустовской культуры, обнаруживая, тем самым, уже не столько точки пересечения, но общие тенденции развития фаустианства и артистизма (в том числе предпосылки расцвета и увядания), когда порыв к преобразению мира и устремленность к преобразению человека, сближаясь, пересекаются в едином фокусе.

Рассматривая первое двадцатилетие XX в. как период невероятного духовного взлета, расцвета искусства и науки, обозначенный Н. Бердяевым как «культурный ренессанс», В. Кантор акцентирует внимание на активизации в России и в Западной Европе творческой энергии в искусстве и науке, что привело к невероятным открытиям, совершившим переворот в жизни человечества [23, с. 126]. Это был период, когда артистизм ощу-

щался как божественная творческая энергия, направленная на обретение гармонии с миром. «Артистизм, – отмечает Р. Бажанова, – представлял как художественно-эстетический способ обретения человеком множественного расположения в Бытии, обеспечивающий максимально возможную полноту Присутствия в мире, как уникальный способ не только “растворяться” в потоке Бытия, принимая его формы (протейное начало человека), но и как уникальная возможность противопоставлять свою человеческую (телесную, прежде всего) сущность изменчивому пространству-времени мироздания и в то же время как активизирующая дионисийское начало возможность обретения человеком своей изменчивой, множественной сущности в личинах Другого» [24, с. 11]. В этом качестве феномен артистизма разрешал проблему свободы личности, довольно скоро трансформировавшейся в идею освобождения человечества, знаменовавшую «неизбежность выхода на историческую сцену огромного количества людей» и переход артистизма в массовое явление, что, по мнению исследователей, стало предпосылкой его заката в последующие десятилетия [23] (отметим, что в это же время происходит и трансформация фаустианства в массовую идеологию, во многом вызванная переходом фаустовского начала в форму коллективной индивидуальности).

1920–1930-е гг. явили период вырождения фаустовской духовной энергии в прагматизм и артистизма как творческой потенции в лицедейство, игру на публику – тенденция, которую в свое время предугадал Ф. Ницше: «наступают самые интересные и самые безрассудные времена истории, когда «актеры», актеры *всех* мастей, становятся истинными властителями» [25, с. 486]. Эти «безрассудные времена» вызвали явление на исторической сцене великих актеров-«преобразователей мира», обозначенных В. Кантором как «самоназванцы», «люди-псевдонимы» – Ленин, Сталин, Троцкий, Гитлер, в этом же ряду – Муссолини, Франко и т. д.\* В этой ситуации дискредитировалась сама сущ-

---

\* Примечательно, что сами эти люди ощущали себя актерами. В одном из последних интервью Муссолини сказал: «Да, мадам, я закончил. Моя звезда упала. Я работаю, и я стараюсь, но знаю, что это все – всего лишь фарс <...> Я жду конца трагедии – я не чувствую себя больше актёром. Я чувствую, что я последний из зрителей» / См.: Nelson J.W. The twilight of Italian fascism // Электронный ресурс: <http://www.enterstageright.com/archive/articles/0105/0105mussolini.htm>. Последнее обращение 23.05.2013 г.



ность игры как продуктивной формы развития культуры. Игра, самым существенным признаком которой, по мысли Й. Хейзинги, является ее временная завершенность («всякая игра к определенному моменту *кончается*»), «теперь <...> никогда *не кончается*, а потому она не есть настоящая игра» [26, с. 332]. Артистизм, трансформировавшийся в игру на публику, становится «ложным сиянием, которым маскируется намерение осуществить определенные цели с помощью специально взращенных игровых форм» [27, с. 238]\*.

Характер смертоносных метаморфоз артистизма был раскрыт в русле реализации фаустовской темы в романе Клауса Манна «Мефисто. История одной карьеры» («Mephisto. Roman einer Karriere», 1936), где социально-политические процессы осмысливаются сквозь призму деградации культурно-эстетических феноменов – артистизма и фаустианства. Подчеркивая актуальность своего художественного исследования, К. Манн писал: «Стоило ли трудиться, чтобы писать роман о такой фигуре? Да; ибо комедиант становился воплощением, символом насквозь комедиантского, глубоко лживого, нежизнеспособного режима» [28, с. 134].

Две ипостаси артистизма – подлинное и мнимое – заявлены уже в эпиграфе романа, взятом из «Вильгельма Мейстера» Гете: «Alle Fehler des Menschen verzeih ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih ich dem Menschen» [29, с. 3] («Все слабости человека прощаю я актеру, и ни одной слабости актера не прощаю человеку» [30, с. 7]). Тема актерской игры определяет тип художественного пространства романа как пространства сценического, воплощенного в образе города-театра, на сцене которого разыгрывается исторический спектакль. Традиционная для театральной сцены зыбкость границ между подлинным и мнимым, восходящая к эстетике доисторического театра [31], обретает, по замыслу автора, свою определенность, четко разделяющую художественное пространство романа на две сферы, представленные в образе двух городов-театров – Гамбурга и Бер-

---

\* Неизбежность и опасность подобных метаморфоз артистизма в 1920-1930-е гг. становится очевидной и злободневной, о чем свидетельствует тот факт, что именно в этот период создаются два фундаментальных произведения XX в., в которых осмысливается сущность игры, – «Homo ludens» Й. Хейзинги и «Игра в бисер» Г. Гессе, на что уже обращали внимание исследователи (В. Кантор).

лина, – каждый из которых является воплощением подлинного (Гамбург) и мнимого (Берлин) начал артистизма.

Смыслообразующей доминантой городского пространства в романе выступает образ театра. Образы Художественного Драматического Театра в Гамбурге и Национального Немецкого Театра в Берлине, являясь олицетворением целостных образов двух городов, предстают в романе как зеркало историко-культурных процессов и общественно-политической жизни Германии и выдержаны в духе вагнеровского замысла о театре как об «общечеловеческом смысловом пространстве, в котором конституируется, обретает контуры и характер артистическое человечество» [3, с. 12]. В этом пространстве, как отмечает А. Жеребин, «театр перенимает функции всех общественных учреждений, становится на место парламента и суда, науки и производства» [3, с. 12].

Разделение в романе подлинного и мнимого артистизма имеет не только пространственный (разные города), но и временной характер, символически указывая на смену исторических эпох: до и после прихода к власти нацистов – история карьеры Хендрика Хефгена начинается в 1920-е гг. в Гамбурге и в 1930-е годы переносится в Берлин.

В образе Гамбургского Художественного театра 1920-х гг. находит свое отражение идея Вагнера о создании единого артистического человечества на основе эстетической деятельности, превалирующей над утилитарной. К. Манн акцентирует сохранение в театре классического репертуара, невзирая на то, что это значительно снижает доходы. Идее формирования эстетического человечества соответствует и художественная идеология театра, которой неукоснительно следует режиссер Оскар Х. Кроге:

Oskar H. Kroge, der selbst Essays und hymnische 'Gedichte' schrieb, empfand das Theater als die moralische Anstalt: von der Schaubühne sollte eine neue Generation erzogen werden zu den Idealen, von denen man damals glaubte, dass die Stunde ihrer Erfüllung gekommen sei – zu den Idealen der Freiheit, der Gerechtigkeit, des Friedens <...> Am Sonntagvormittag, vor der Aufführung eines Stückes von Tolstoi oder von Rabindranath Tagore, hielt er eine Ansprache an seine Gemeinde. Das Wort „Menschheit“ kam häufig vor; den jungen Leuten, die sich im Stehparkett drängten, rief er mit bewegter Stimme zu: „Habet den Mut zu euch selbst, meine Brüder!“ – und er erntete Beifallsstürme, da er mit den Schillerworten schloss: „Seid umschlungen, Millionen!“ (37-38)

[Оскар Х. Кроге, который и сам был эссеист и писал стихотворные гимны, придавал большое значение моральной функции театра: со сцены должно воспитывать новое поколение в тех идеалах, которым, казалось, пришло время, – в идеалах свободы, справедливости, мира <...> В воскресные утренники, перед постановкой пьесы Толстого или Рабиндраната Тагора, он выступал перед зрителями с речью. Часто употреблялось слово «человечество». Молодым людям, теснившимся в партере, он кричал: «Смелее, братья!» и <...> заключал свою речь словами Шиллера: «Обнимитесь, миллионы! (26-27)].

Образ Кроге, чья внешность точно соответствовала внутреннему содержанию («Sein ausdrucksvolles Gesicht mit der hohen, zerfurchten Stirn, der schütterten, grauen Haarmähne und den gutmütigen, gescheiten Augen hinter der Brille mit schmalen Goldrand» (38) [*«Выразительное лицо, высокий, изборожденный морщинами лоб, редущая грива седых волос и добрые, умные глаза за золотыми очками в тонкой оправе» (27)]), всецело отвечал вагнеровским представлениям о человеке-артисте: «Прежде всего благодаря выражению глаз, с которыми непосредственно встречаются глаза наблюдающего, – отмечал Вагнер, – он (человек – А.С.) может сообщить последнему не только чувства, но и выразить деятельность разума. Чем определеннее внешний человек выражает внутреннего, тем выше оказывается он как артистический человек» [19, с. 199]. По принципу взаимосвязи внешнего и внутреннего, отражающей гармоничную природу артистического человека, в романе выписан и образ города. Его внутренней сущности, воплощенной в образе Художественного театра, соответствует внешний облик Гамбурга, образ которого набросан штрихами, в импрессионистской манере, подчеркивающей не его промышленный (утилитарный, по Вагнеру) статус\*, а витальный дух: «den gepflasterten Weg» (44) [*«мощные дорожки» (30)]; «Die altmodische Villen <...> mit den vielen Zinnen und Giebeln», «großen Gärten», «stillen Straßen» (82) [*«Старомодные виллы <...> с многочисленными башенками и фронтонами», «большие сады», «тихие улицы» (53)]; «Er blieb stehen, mitten auf der Straße, die Dunkelheit war mild und duftete» (137) [*«нежная, ароматная тьма улицы» (84)]; «eine Jünglings-statue – einen Hermes, der seine anmutsvolle Magerkeit, seine nach oben****

---

\* Исторически Гамбург – второй по величине город в Германии (после Берлина), один из крупнейших промышленных портов в Европе.

strebende, flugbereite Gebärde zwischen dem lockigen Laub der Birken zeigte» (152) [*статуя Гермеса, упрятавшего в кудрявой березовой листве грациозную худобу юного тела*] (92)]; пьянящий холодный зимний воздух (52) и т. д.

Театр объединяет под своей крышей представителей всех слоев населения города и адептов различных, порой противоположных, политических взглядов – коммунистов (Отто Ульрихс) и «сочувствующих» (Кроге, Геда фон Герцфельд), национал-социалистов (Ганс Миклас, Кнупп) и др. Театр был именно тем местом, где в любви к искусству разношерстная публика превращалась в «человечество» – на сцене исчезали все разногласия, зависть и обиды, жестокость и самодурство Хефгена-режиссера с лихвой искупалось успехом премьеры.

В ракурсе «театрального» видения город представал артистическим пространством, *творимым*, ибо Хефген был одержим желанием покорить, околдовать гамбургскую публику, понравиться во что бы то ни стало и, тем самым, обрести власть над Гамбургом, ибо именно в Гамбурге происходило становление Хефгена как человека-артиста.

«Гамбургский» период творчества Хефгена отмечен стремлением героя достичь вершин актерского мастерства: «Übermut, die Virtuosität dann in ihm waren die Eitelkeit stärker» (82) [*Задор, артистизм были тогда в нем сильнее тщеславия*] (53)] – отмечает автор. Его талант глубок, многогранен и порожден потребностью человека-артиста, «раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу <...>, расширить свое индивидуальное существо до общечеловеческого» [19, с. 245]. В романе «Мефисто» это общечеловеческое начало представлено в сквозном образе Гамлета как роли, которая является мерилем мастерства актера, проверкой подлинности артистизма, способности приблизиться к высокому идеалу\*: «Wer vor dem Hamlet

---

\* Любопытно, что для Вагнера показателем высокого уровня артистического мастерства была роль не Гамлета, а Фауста: «Если бы мне когда-нибудь пришлось проводить всеобщий смотр наших актерских сил с целью отсеять тех, кто не пригоден для игры в театре, то я дал бы каждому ту роль из «Фауста», которую он бы выбрал для себя, и по тому, как он ведет себя, играя эту роль, я судил бы о том, может ли он оставаться на сцене» / См.: Вагнер Р. Об актерам и певцах // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 567-624. – С. 592.

versagt, verdient den Namen eines Schauspielers nicht» (28) [*«Кому не под силу сыграть Гамлета, тот не достоин называться артистом»* (21)]. Авторская констатация того, что Хефген справился и с Гамлетом, является, таким образом, наиболее весомым маркером истинности его артистического гения.

К. Манн, особенно в первых главах романа, часто акцентирует внимание на блестящей игре Хефгена, его вездесущности, филигранном таланте перевоплощения. Характер описаний игры Хефгена на сцене позволяет говорить о том, что манновский образ актера максимально приближен к образу вагнеровского артистического человека, ибо Хефген «гамбургского периода», несомненно, способный «стать для самого себя материалом и объектом искусства» [19, с. 220], являл на сцене божественный лик артиста:

Hendrik sprang, mit einer überraschenden Behendigkeit, auf die Bühne, und wirklich: er verwandelte sich in das zarte Mädchen, das in den morgendlichen Garten tritt und die ganze Welt umarmen möchte, da sie an den Geliebten denkt; in den lebenshungrigen und stolzen Knaben; in die kluge, sorgenvolle Mutter. Seine Stimme konnte zärtlich, übermütig oder gedankenvoll klingen. Es gelang ihm, in diesem Augenblick kindlich jung auszusehen, im nächsten aber uralt. Er war ein glänzender Schauspieler (80).

Er konnte elegant sein, aber auch tragisch. Er hatte das „aasige“ Lächeln, aber auch den Leidenszug an den Schläfen. Er bezauberte mit übermütigem Esprit, er imponierte mit herrisch gerecktem Kinn, abgehacktem Kommandoton und stolz-nervösen Gebärden; er rührte durch Demut, hilflos irrenden Blick, weltfremd zarte Verstörtheit. Er war gütig oder gemein, hochfahrend oder zärtlich, schneidig oder gebrochen – ganz wie das Repertoire es verlangte <...> Seine brillante, vor keiner Zumutung versagende Wandlungsfähigkeit scheint genialen Einschlag zu haben! (106-107, 277).

[С неожиданной легкостью Хендрик вспрыгнул на сцену и – о чудо! – превратился в нежную девушку, бродившую по утреннему саду в мечтах о возлюбленном, жаждавшую обнять весь мир; в гордого мальчика; в умную заботливую мать. Его голос звучал то нежно, то задорно, то задумчиво. Он делался то отрочески юным, то древним стариком. Он был блестящий актер (50).

Он мог быть элегантным, мог быть и трагическим. У него была стержневая улыбка, но и страдальческая складка над переносьем. Он очаровывал задорным остроумием, он imponировал властно поднятым подбородком, четко повелительной речью и горделиво-нервным жестом. Он трогал смиренным, беспомощно блуждающим взором, нежной, не от мира сего рас-

*терянностью. Он был благороден и низок, надменен и нежен, резок и подавлен – как того требовал репертуар <...> Его блистательная, не знающая предела, дерзкая способность к перевоплощению просто гениальна! (67, 165)].*

В этот период блистательный талант Хефгена помножен на титаническое трудолюбие и честолюбие. Он работает по шестнадцать часов в сутки, одержимый стремлением к бесконечному самосовершенствованию, самопреображению и волей к бесконечной власти над толпой. В этих его качествах ощущаются отголоски фаустовской тоски по беспредельному, стремления к вечному поиску, гордого одиночества индивидуальности и в то же время реминисценции вечного мотива власти над миром: «Immer unterwegs, stets in Aktion und in der Nähe großer Entscheidungen zu befinden scheint» (249) [«Он все время в пути, все время в действии, вблизи великих свершений...» (150)]; «Seine Sicherheit kehrte wieder, und ward zur Siegesgewissheit, sowie er sich distanzieren, in ein grellerres Licht treten und dort schimmern durfte. Wahrhaft geborgen fand er sich nur auf einem erhöhten Platz, gegenüber einer Menge, die nur existierte, um ihm zu huldigen, ihn zu bewundern, ihm Beifall zu spenden» (180) [«Он чувствовал себя победителем, когда имел возможность отделиться от публики, вступить в полосу яркого света и сиять. По-настоящему безопасно он чувствовал себя лишь на возвышении, один на один с толпой, которая существовала лишь для того, чтобы преклоняться перед ним, восхищаться им, рукоплескать» (107)]. Добиться преклонения толпы для Хефгена означало преобразить публику силой своего артистического перерождения. «Ни один вид искусства, кроме искусства артистического, – подчеркивал Вагнер, – никоим образом не может добиться столь могущественного и – не будем закрывать на это глаза – насильственного воздействия на зрителя» и, тем самым, «достичь крайней степени действия возвышенного» [32, с. 569].

Достижение эффекта артистического преобразования и воздействия на публику не представлялось возможным только при условии овладения актерской техникой и следования законам театра, иначе говоря, при условии лишь «аполлонического оформления». Для этого необходимо было наличие природного, исходящего из недр души, артистического начала – источника творческой энергии, явленной в образе спонтанной, инстинктивной, чувственной дионисийской души. Для Хефгена источ-

ником инстинктивной творческой энергии, подпитывавшей его талант, была Джульетта – любовница и учительница танца.

Образ негритянки Джульетты Мартенс в романе является олицетворением первобытного природного начала, которое ощущается уже в ее творческом псевдониме – принцесса Тебаб, воспринимаемом самой Джульеттой как подлинное имя, и в имени, которое ей дал Хефген – Черная Венера. Первобытность заложена и в основу ее артистической сущности: Джульетта – степ-танцовщица и учительница степа – искусства, генетически восходящего к древней традиции африканского ритмического обрядового танца. Акцентируя во внешнем облике Джульетты ее дикарскую, часто животную сущность («starken, brutal geformten Backenknochen», «barbarisches Haupt», «beweglichen, grausamen und gescheiten Augen», «flach und eingedrückt Nase» (89-90) [*«сильные свирепые скулы», «варварская голова», «подвижные, жестокие и умные глаза», «плоский, приплюснутый нос»* (57)], «Muskeln ihrer schokoladenfarbenen Beine» (93) [*«мускулы шоколадных ног»* (59)], «ihr weit geöffneten, tierischer Mund mit den dunklen, rissigen Lippen und der blutroten Zunge» (104) [*«раскрытый звериный рот с темными, потрескавшимися губами и кровавым языком»* (64)], говорит, «rollte wilden Augen», «der rauhen, bellenden Stimme» (205) [*«дико вращая глазами», «грубым, лающим голосом»* (123)] и т. п.), К. Манн создает портрет героини как визуальный образ дионисийского начала, первородной артистической энергии:

Ihr Gesicht stand vor ihm wie die schreckliche Maske eines fremden Gottes: Dieser thront mitten im Urwald, an verborgener Stelle, und er fordert mit seinem Zähneblecken und Augenrollen, das sind Menschenopfer. Man bringt sie ihm, zu seinen Füßen spritzt Blut, er schnuppert mit der eingedrückten Nase den süß vertrauten Geruch, und er wiegt ein wenig den majestätischen Oberkörper nach dem Rhythmus des wild bewegten Tamtams; Um ihn vollführen seine Untertanen den verzückten Freudentanz. Sie schleudern die Arme und Beine, sie hüpfen, schaukeln sich, taumeln; aus ihrem Gebrüll wird Wonnegestöhn, aus dem Gestöhn wird ein Keuchen, und schon sinken sie hin, lassen sich lallen vor die Füße des schwarzen Gottes, den sie lieben, den sie ganz bewundern – wie Menschen nur den lieben und ganz bewundern können, dem sie das Kostbarste geopfert haben: Blut (97-98).

*Лицо ее напоминало ужасную маску незнакомого божества: бог этот царит в дремучем лесу, в укромном месте; оскалом зубов своих и выражением глаз он словно требует человеческих жертв. Ему их приносят, у его*

*ног струится кровь, он приплюхивается приплюснутым носом к знакомому сладкому запаху и слегка раскачивает царственное тело в ритме бешеного тамтама. А вокруг него верноподданные исполняют восторженный танец. Раскидывают руки и ноги, прыгают, раскачиваются, шатаются. Их рык переходит в сладострастный стон, и вот уже они задыхаются, и вот уже падают, падают к ногам черного божества, которое любят, которым восхищаются, ибо могут любить и восхищаться только тем, кому пожертвовали самым дорогим – кровью (61)].*

Рассматривая танец как процесс освобождения тела, М. Волошин отмечал: «Что прекраснее человеческого лица, отражающего верно и гармонично те волны настроений и чувств, которые поднимаются из глубины души? Надо, чтобы все наше тело стало лицом <...> чтобы тело было зеркалом духа. Танец – это такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души <...> В танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит как тембр голоса». По мысли Волошина, танец – «очистительное таинство», в котором «ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека». В танце сливаются воедино космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание [33, с. 394]. Именно в экстазе танца, таким образом, рождался лик человека-артиста в его вагнеровском понимании. Преподаваемые Джульеттой уроки танца пробуждали в актерской душе Хефгена то природное космическое начало, которое, являясь источником подлинно артистического духа, одухотворяло талант, наполняло мастерство игры Хефгена высшим смыслом и, в конечном итоге, заставляло публику замирать от восторга. Именно поэтому Хефген был совершенно искренен, когда повторял своей Черной Венере, что своим успехом он всецело обязан ей: «Ich nur für dich und nur durch dich spiele... Ich habe es ganz wörtlich gemeint <...> Wenn ich den Leuten ein bisschen gefalle, wenn ich Erfolg habe – dir verdanke ich ihn. Dich zu sehen, dich zu berühren, Prinzessin Tebab: das ist wie eine Wunderkur für mich <...> etwas Herrliches, eine Erfrischung ganz ohnegleichen...» (104-105) [«Я играю только для тебя и только благодаря тебе <...> Я ведь имею это в виду совершенно буквально <...> Когда я хоть немного нравлюсь публике, когда я имею успех, – этим я обязан тебе. Видеть тебя, трогать тебя, принцесса Тебаб, для меня что-то вроде чудодейственного лекарства. Великолепное, небывалое освежение» (64-65)]. Общение с Джульеттой создавало



для Хефгена тот высочайший градус напряжения, аффекта, иррационального демонического порыва, на котором, по мысли О. Кривцуна, только и может родиться все значительное, на котором только и можно соприкоснуться с первичной музыкой бытия, с сокровенным огнем творчества [9, с. 168].

В этой ситуации образ Джульетты в романе приобретал символический смысл. Она, по сути, утрачивала статус самостоятельного персонажа, претворяясь в органичную составляющую образа самого Хефгена, и, тем самым, представляла эстетическую доминанту образа Хефгена-артиста, неотделимую от него *тень дионисического художника*, предоставляющую герою возможность «оглядки на самого себя» (К. Исупов) (ибо только с Джульеттой, «Ihr, und nur ihr gegenüber zwang er sich zur Aufrichtigkeit. Er verheimlichte nichts, auch nicht die eigene Schande» (206) [*«с ней, и только с ней, он заставлял себя быть искренним. Он ничего не скрывал от нее, даже своего позора»* (123-124)]). Но самое главное, – эта «дионисийская тень» зажигала в душе артиста божественный огонь творчества. В этой связи отметим, что сравнение с Дионисом, на котором акцентирует внимание К. Манн в описаниях сценических выступлений Хефгена, становится сквозным в главах, охватывающих «гамбургский период» жизни героя:

Herrisch winkte er dem Orchester, und da es wieder zu spielen begann, tanzte er selbst. Man vergaß, dass es ein fast schon kahler Herr im grauen, etwas abgetragenen Straßenanzug war, den man da vor sich hatte. Höchst schamlose, höchst erregende Ver-Wandlung am hellen Vormittag! Schien er nicht Dionysos, der Gott der Trunkenheiten zu sein, wie er nun ekstatisch die Glieder warf? Barbara beobachtete ihn nicht ohne Erschütterung. Eben noch war Hendrik Höfgen der Feldherr gewesen, der – gereizt, hochmütig, unerbittlich – vor seinen Truppen, den Chorgirls, stand. Ohne Übergang war er nun verfallen in bacchantische Raserei. Verzerrungen liefen über sein weißes Gesicht, die Edelsteinaugen verdrehten sich vor Verzücktheit, und von den geöffneten Lippen kamen heisere Laute der Wollust. Übrigens tanzte er glänzend, die Chorgirls schauten respektvoll auf ihren mit großer Technik taumelnden Regisseur, Prinzessin Tebab hätte ihre Freude an ihm gehabt <...> Hendrik winkte der Musik ab, stand in gelassener Haltung und klemmte sich das Monokel vors Auge: Niemand hätte dem Mann, der jetzt mit kritischer Miene ein Papier beschaute, angesehen, dass er noch vor zwei Minuten in dionysischer Trance die Glieder geschüttelt hatte (233-234, 235).

[Он повелительно кивнул дирижеру и, когда тот вновь взмахнул палочкой, стал танцевать сам. Нет, это был уже не лысый господин в сером,

несколько поношенном будничном костюме! Какое бесстыдное, волнующее превращение! И среди бела дня! Не Дионис ли это, бог вина, в экстазе выбрасывает руки и ноги. Барбара смотрела на него потрясенная. Ведь только что еще Хендрик Хефген был полководцем – раздраженный, высокомерный, неумолимый, стоял он перед своим войском – перед девушками из кордебалета. И вдруг – без всякого перехода – предался вакхическому неистовству. Конвульсии пробежали по бледному лицу, бриллиантовые глаза закатились, из приоткрытых губ летели сладострастные хриплые стоны. Танцевал он блестяще, девицы с восхищением смотрели на безупречную технику качающегося режиссера, сама принцесса Тебаб не нарадовалась бы, глядя на него <...> Хендрик сделал музыке знак остановиться, он уже стоял в небрежной позе, вставил в глаз монокль: никто бы не поверил, что этот господин, кристическим взором оглядывавший какую-то бумагу, две минуты назад трясся в дионисийском трансе (140-141)].

Многогранность таланта Хефгена находила выход не только на сцене. Обратим внимание на то, что в конце этой сцены сквозь божественный лик артиста-художника проглядывает лицо актера-человека – Хефген-артист был таковым не только на сцене, но и в жизни. Актерство как стиль поведения, являющееся неотъемлемым качеством характера главного героя, свидетельствует о единении в сознании Хефгена эстетической и онтологической сфер бытия. В своем исследовании «Природа актерской души» Ф. Степун отмечал, что «характернейшей чертой подлинного артистизма является одинаково непреодолимое тяготение как к действительности, так и к мечте как к двум равноценным полусферам жизни» [34, с. 58]. Поведение Хефгена в этом смысле было следствием не столько нацеленности на какую-либо выгоду, сколько артистического мироощущения как такового, невозможности быть иным. Как ни парадоксально, именно это качество делало Хефгена привлекательным для окружающих, ибо сообщало сложность и загадочность его характеру, заключающуюся в невозможности определить, «Wo begann bei diesem Menschen das Falsche, und wo hörte es auf» (240) [*«Где у этого человека начинается фальшь и где она кончается»* (145)]. Довольно точно артистическую сущность Хефгена уловил Себастьян: «Ich glaube ihn zu kennen. Er lügt immer, und er lügt nie. Seine Falschheit ist seine Echtheit – es klingt kompliziert, aber es ist völlig einfach. Er glaubt alles, und er glaubt nichts. Er ist ein Schauspieler» (240) [*«Мне кажется, что я его понимаю. Он лжет всегда, и он никогда не лжет. Его фальшь – это его подлинность, это звучит сложно, но это абсолютно просто. Он верит во все, и он ни*

во что не верит. Он артист» (145)]. В этой ситуации постоянная смена масок в жизни героя часто свидетельствовала не столько об испорченности характера, сколько о желании уйти от проблемы, о нежелании разрешить сложную жизненную ситуацию.

Важно отметить в то же время, что склонность Хефгена к постоянным перевоплощениям в романе получает резко отрицательную авторскую оценку. В превращениях героя К. Манн подчеркивает фальшь, являющую уже не человеческое лицо, а личину комедианта, что реализуется обязательным включением в портретную характеристику иронической или гротескной детали, ставящей под сомнение подлинность Хефгена как человека-артиста. Таким образом, портрет героя часто содержит два ракурса – один демонстрирует то, кем Хефген хочет казаться, другой – то, кто он, по мнению автора, есть на самом деле:

Seine fahle Miene mit der Hornbrille zagte jene steinerne Ruhe, zu der sich sehr nervöse und sehr eitle Menschen zwingen können, wenn sie sich von vielen Leuten beobachtet wissen. Sein kahler Schädel hatte edle Form. Im abgeschwemmten, grauweißen Gesicht fiel der überanstrengte, empfindliche und leidende Zug auf, der von den hochgezogenen blonden Braten zu den vertieften Schläfen lief; außerdem die markante Bildung des starken Kinns, das er auf stolze Art hochgereckt trug, so dass die vornehm schöne Linie zwischen Ohr und Kinn kühn und herrisch betont ward. Auf seinen breiten und blassen Lippen lag ein erfrorenes, vieldeutiges, zugleich höhnisches und um Mitleid werbendes Lächeln. Hinter den großen, spiegelnden Brillengläsern wurden seine Augen mir zuweilen sichtbar und wirksam: Dann erkannte man, nicht ohne Schrecken, dass sie, bei aller Weichheit, eiskalt, bei aller Melancholie sehr grausam waren. Diese grüngrau schillernden Augen ließen an Edelsteine denken, die kostbar sind, aber Unglück bringen <...> – Alle Damen und die meisten Herren fanden, dass Hendrik Höfgen nicht nur ein bedeutender und höchst geschickter, sondern auch ein bemerkenswert schöner Mann sei. Seine zusammengenommene, vor lauter bewusster und berechneter Anmut fast steife Haltung und sein kostbarer Frack ließen es übersehen, dass er entschieden zu fett war, vor allem in der Hüftengegend und am Hinterteil (26-28).

Höfgen's Hände <...> sie den Leidenszug der Schläfen durch ihre unschöne Derbheit widerlegen zu wollen. Die Handrücken waren sehr breit und rötlich behaart; breit waren auch die ziemlich langen Finger, die in eckigen, nicht ganz sauberen Nägeln endeten (75).

*[Бледное лицо в роговых очках выражало то каменное спокойствие, которое умеют напускать на себя очень нервные и очень тщеславные люди,*

когда замечают, что на них смотрят. Лысый череп был благородной формы. Высокие дуги светлых бровей, резко выделявшиеся на сером, бледном и отекишем лице, шли к впавшим, страдальческим вискам. Он гордо нес выдающийся подбородок, так что подчеркивалась благородная, красивая линия от подбородка к уху. На бледных губах застыла многозначительная, презрительная и одновременно заискивающая улыбка. За большими сверкающими стеклами очков почти не видно было глаз. Когда же они показывались, то наводили ужас, ибо при всей своей бдительности были ледяными, при всей меланхоличности – жестокими. Эти серо-зеленые переливчатые глаза напоминали редкостные драгоценные камни, приносящие несчастье <...> Все дамы и большинство мужчин находили Хендрика Хефгена <...> замечательно красивым. Его сдержанная – от сознания своей неотразимости – манера держаться, рассчитанные движения и дорогой фрак отвлекали внимание от того факта, что он был явно жирноват, особенно в бедрах (20).

Руки Хефгена <...> своей топорностью опровергали страдальческие очертания его висков. Тыльная сторона ладоней была слишком широкой и поросла рыжими волосками. Широки были и довольно длинные пальцы, а ногти – квадратные и не вполне чистые (47)].

Ключевые детали портрета, на которых часто заостряется внимание по ходу повествования, играют главную роль в авторском осмыслении образа Хефгена, увеличивая до предела разрыв между полюсами бинарной оппозиции «быть / казаться». Так, «жирноватые бедра» и «не вполне чистые ногти» разрушают, казалось бы, демонический образ героя; «страдальческие виски» и «выдающийся подбородок» утрачивают свое величие рядом с «переливчатыми глазами», напоминающими «драгоценные камни». Сравнению глаз героя с драгоценными камнями автор придает особое значение, по сути, превращая художественную деталь в сквозной мотив в романе: «Aus den schillernden Edelsteinaugen warf er einen misstrauisch schiefen Blick auf Hansemann» (66-67) [«Его глаза, переливчатые, словно драгоценные камни, метнули косой взгляд на Ганземанна» (42)]; «machte er die Juwelenblicke» (154) [«он вновь придал глазам сходство с драгоценными камнями» (93)]; «Im fahlen, etwas aufgeschwemmten Gesicht schimmerten die kalten Juwelenaugen so unwiderstehlich wie je» (422) [«на бледном, несколько оплывшем лице, как никогда, неотразимо мерцали холодные драгоценные камни глаз» (249)] и т. п. Обращает на себя внимание и заявленная в портретной характеристике яркая метафора «глаза – редкостные драгоценные камни, приносящие несчастье, <...> наводили ужас» в сочетании с оценивающим внешность Хефге-

на эпитетом «замечательно **красивый**» (выделено нами – А.С.). Ключевые слова «красивый», «драгоценные», «ужас» уже в начале романа содержат тонкую аллюзию на «Гимн красоте» Шарля Бодлера, вплетая, таким образом, в канву повествования мотив «Цветов зла», который чуть позже зазвучит в полную силу, становясь в определенной мере смыслообразующим в отношениях Хефгена и Джульетты:

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, ô Beauté?*

С небес ли ты снисходишь или поднимаешься из бездны, о Красота?

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;*

*De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant...* [35, p. 161-162]

Ты ступаешь по трупам, Красота, ты смеешься над ними,

Ужас – не последняя из твоих драгоценностей... (64)\*

Известные слова Бодлера, в которых осмысление двойственной сущности красоты, по сути, тяготеет к утверждению ее дьявольской природы\*, акцентируют в романе момент тесной взаимосвязи и взаимопереходности Божественного и дьявольского начал как очередного перевоплощения артистического духа. В начале романа Хефген цитату французского поэта адресует Джульетте, однако, приведенное уже в прологе портретное описание героя свидетельствует о том, насколько сам Хефген близок к бодлеровскому демоническому антиидеалу красоты – «драгоценные камни глаз», «наводящие ужас» и способность «ходить по трупам» неоднократно подчеркиваются автором как неизбежно взаимосвязанные качества хефгеновской натуры, в кото-

---

\* Мы процитировали перевод с французского, содержащийся в тексте романа. В классическом переводе Эллиса (Л.Л. Кобылинского) эти строки звучат так:

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?  
Твой взор – лазурь небес иль порождение ада?..  
<...>

С усмешкой гордою идешь по трупам ты,  
Алмазы ужаса струят свой блеск жестокий...

(См.: Бодлер Ш. Гимн красоте // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – 480 с. – С. 40-41).

\*\* Исследователи утверждают, что «Гимн красоте» является одним из ярких образцов сатанизма Бодлера – попыткой указать на Дьявола как на прародителя всяческой, особенно женской красоты (См. Витковский Е. Комментарии к «Цветам зла» // Бодлер Ш. Стихотворения. – Харьков: «Фолио», 2001. – С. 288-411. – С. 305).

рой внешняя красота выступает проявлением внутреннего уродства.

Важно подчеркнуть, что из всех свойств драгоценных камней (блеск, сияние, прозрачность и т. д.) автор подчеркивает только переливчатость, мерцание – т. е. те качества, смысл и образность которых практически родственны образу *игры*. Таким образом, в «зеркале души» героя отражается его глубинная суть, состоящая в постоянном перевоплощении, преобразении, смене масок, то есть – в игре, ставящей артистизм на грань лицедейства, комедиантства, когда артистический экстаз перевоплощения как «отрешения от собственной личности» (Вагнер) сводится к перемене выражения лица, что в романе выражено в довольно ярких, подчеркивающих фальшь, ироничных штрихах к портрету Хефгена: «Dem eingeschüchertem Ensemble zeigte er das Antlitz eines edlen und nervösen Tyrannen, die, doch, die Antlitz der alternden und gereizten Gouvernante leicht erinnerte» (81) [*«Оробевшей труппе предстало лицо благородного, утонченного тирана, слегка напоминавшее, однако, лицо стареющей и раздраженной гувернантки»* (51)]; «Ehe er sich zu einer feierlichen Miene entschloss, lachte er noch ein wenig» (149) [*«Прежде чем решиться на торжественное выражение лица, он еще немного посмеялся»* (91)]; «„Schließlich ist man zuerst und vor allem Künstler“, schloss er, und sein Gesicht zeigte einen Ausdruck, der sowohl stolz und siegesgewiss als auch leidend war» (208) [*«Мы прежде всего художники, – заключал он, и лицо его принимало сложное гордо-победоносное, страдальческое выражение»* (126)] и т. п.

Отметим, подобная ярко выраженная авторская модальность явлена в романе не только по отношению к образу Хендрика Хефгена. Пристрастность писателя обнаруживается и в отношении к остальным персонажам романа, чьи портретные характеристики четко отражают общественно-политические и морально-этические приоритеты К. Манна. Такая явная демонстрация авторских симпатий и антипатий, порождающая порой излишне категоричную авторскую оценку персонажей «Мефисто», возможно, обусловлена самой жанровой природой романа, предполагающей некую публицистичность стиля. Исследователи часто отмечают, что «Мефисто» близок к типу романа-фельетона <...> Это то, что на Западе называется «роман-ключ», произведение с прозрачными прототипами» [36]. Прототипами в романе выступают не просто современни-

ки Клауса Манна – это, с одной стороны, политики-нацисты, к которым у писателя сформировалось резкое неприятие и отвращение, с другой – родные и близкие К. Манна, известные театральные деятели, с которыми он был хорошо знаком, и которые оставили след в его душе<sup>\*</sup>. Все они нашли свое отражение на страницах романа, и в художественных образах сохранилась радость и боль пережитого. В этой ситуации в портретных характеристиках явлен даже не субъективный, а, скорее, интимно-личный взгляд писателя, под который подпадает и образ Хендрика Хефгена.

С другой стороны, свидетельствующие об однозначности авторской оценки детали портрета Хефгена выступают как предвестники будущих метаморфоз человека-артиста. В этом смысле множество портретных характеристик героя отражает заявленную в романе трансформацию артистической образности, реализующуюся в актуализации известной христианской культурной мифологемы «Лик – Лицо – Личина» в ее сакральном смысле «Божественного – человеческого – дьявольского».

«Потускнение» Божественного лика артиста и трансформация лица в личину явлены в романе как новый этап творчества Хендрика Хефгена, связанный с его переездом в столицу. Берлин, покорение которого было пределом мечтаний Хефгена, стал для него подлинным испытанием на прочность, проверкой

---

\* Так, образ Хендрика Хефгена «списан» с известного актера Густава Грюндгенса, занимавшего при нацистском режиме должность интенданта Государственного театра и прусского государственного советника; образ Оскара Кроге несет в себе явные признаки портретного сходства с Эрихом Цигелем – известным режиссером, руководителем Гамбургского Художественного театра 1920-х гг.; в образе Профессора увековечен знаменитый Макс Рейнхардт, легендарный постановщик «Фауста», которого называли «папой» немецкой режиссуры XX века; образу придворного поэта и драматурга Цезаря фон Мука соответствует Ганс Иост – скандальный писатель-экспрессионист, перешедший на службу к нацистам; Карл Штернгейм – известный драматург-сатирик начала XX века – стал прототипом Теофиля Мардера; в образе его возлюбленной Николетты фон Нибур усматриваются черты актрисы Памелы Ведекинд, с которой в юности был обручен Клаус Манн; в образе Барбары угадывается сестра К. Манна Эрика, в образе ее отца – тайного советника Брукнера – заметно явное сходство с Томасом Манном; сам Клаус Манн нашел свое место в этой портретной галерее в образе Себастьяна, приятеля Барбары. Столь же явно в образе толстяка премьер-министра – покровителя Хефгена – обнаруживается сходство с Герингом; в образе министра пропаганды – сходство с Геббельсом и т. д.

на способность сохранить и развить божественное и человеческое начала артистической натуры: невиданный успех, возвышение и власть (над городом), страх, предательство и, в конечном итоге, крах всех надежд составили вехи «берлинского периода» жизни героя, озарившие закат человека-артиста.

Начало берлинской карьеры, столь удачное для Хефгена и столь знаменательное для развития артистического образа, было ознаменовано плодотворным сотрудничеством героя с Профессором – руководителем Немецкого государственного театра. Венцом этого сотрудничества и, по сути, артистической карьеры в целом стала роль Мефистофеля в постановке «Фауста», которую Профессор осуществил к столетию со дня смерти Гете в сезоне 1932/33 года\*. Общение с великим мастером режиссуры приводит к впечатляющему результату: Мефисто становится триумфальной ролью Хефгена, и, на первый взгляд, кажется, что он в этой роли достигает вершин артистического мастерства, однако, уже в этом исполнении просматриваются ключевые моменты метаморфоз человека-артиста, на которых остановимся ниже:

Mephistopheles, „des Chaos wunderlicher Sohn“: große Rolle des Schauspielers Höfgen – für keine andere hat er jemals so viel Eifer aufgebracht. Der Mephisto soll sein Meisterstück werden. Schon die Maske ist sensationell: Hendrik macht aus dem Höllenfürsten den „Schalk“ – eben jenen Schalk, als den der Herr der Himmel in Seiner unermesslichen Güte den Bösen begreift und ab und zu Seines Umgangs würdigt, da er Ihm am wenigsten zur Last ist von allen Geistern, die verneinen. Er spielt ihn als den tragischen Clown, als den diabolischen Pierrot. Der kahlgeschorene Schädel ist weiß gepudert wie das Gesicht; die Augenbrauen sind grotesk in die Höhe gezogen, der blutrote Mund zu einem starren Lächeln verlängert. Die breite Partie zwischen den Augen und den künstlich erhöhten Brauen schillert in hundert verschiedenen Farben <...> Was für eine bewegte Farbenlandschaft über den verlockenden Edelsteinaugen dieses Satans!

Mit der Anmut des Tänzers gleitet Hendrik-Mephisto im eng anliegenden Kostüm aus schwarzer Seide über die Szene; mit einer spielerischen Akkuratesse, die verwirrt und verführt, kommen die verfänglichen Weisheiten, die dialektischen Scherze von seinem blutig gefärbten Munde, der immer lächelt <...> Diesem Mephisto wäre das

---

\* По всей видимости, речь идет об известной постановке «Фауста», осуществленной знаменитым Максом Рейнхардтом в начале 1930-х гг., о которой мы упоминали в главе об этапах фаустовской культуры.



Äußerste zuzutrauen. Alle im Saale fühlen: Er ist stark – stärker selbst als Gott der Herr, den er von Zeit zu Zeit gerne sieht und mit einer gewissen verächtlichen Courtoisie behandelt <...> Welch ein Schauer geht durch das Auditorium des Berliner Staatstheaters <...>

Nun bewegt er sich nicht mehr, der gar zu gewandte Harlekin. Nun steht er regungslos. Ist er vor Jammer erstarrt? Unter der bunten Landschaft aus Schminke haben seine Augen jetzt den tiefen Blick der Verzweiflung. Mögen die Engel frohlocken um Gottes Thron – sie wissen nichts von den Menschen. Der Teufel weiß von den Menschen, er ist eingeweiht in ihre argen Geheimnisse, ach, und der Schmerz über sie lahmt seine Glieder und lässt seine Miene versteinern zur Maske der Trostlosigkeit (287-290).

*[Мефистофель, «странный сын хаоса», – великая роль артиста Хефгена, – ни в одну другую роль он не вкладывал столько пыла. Мефистофель должен стать его шедевром. Уже сама маска его сенсационна: Хефген делает из князя тьмы плута, именно того плута, каким царь небес в беспредельной благодати своей видит это воплощение зла, временами даже удостаивая его своим обществом, поскольку из всех духов отрицанья он «всех менее ему в тягость...». Он играет его трагическим клоуном, дьявольским Пьеро. Наголо выбритый череп напудрен добела, как и лицо; брови гротескно вытянуты вверх, кроваво-красный рот застыл в улыбке. Промежуток между глазами и искусственно приподнятыми бровями выкрашен в самые разные цвета <...> Волнующий пейзаж красок над соблазнительными драгоценными камнями – глазами сатаны!*

*С грацией танцовщика скользит Хендрик Мефисто в черном шелковом, тесно облегающем костюме по сцене, легко и точно, приводя в замешательство, обольщая; с кроваво размалеванных, вечно улыбающихся уст слетают каверзные двусмысленцы, рискованные остроты <...> Этот Мефисто способен на все! Все в зале чувствуют: он силен – сильнее самого ГОСПОДА БОГА, «с которым он ладит» и к которому обращается с насмешливой куртуазностью <...> Мороз подирает по коже публику, сидящую в зрительном зале Берлинского Государственного театра <...>*

*Он уже не движется, этот чересчур проворный арлекин. Он стоит неподвижно. Что это? Страданье? Под пеструю грима – глубокий безутешный взор. Пусть ангелы ликуют вокруг трона господня – они совсем не знают людей. Черт знает людей, он посвящен в их злые тайны, и – ах! – боль за них сковывает его члены, и на лице его застывает маска отчаяния (170-171)].*

Образ Мефисто в исполнении Хефгена становится основным камертоном, «настраивающим» звучание в романе фаустовской темы, достигающей максимальной глубины осмысления и яркости выражения именно в связи с образом Берлина и «берлинским периодом» жизни героя.

Отметим, что развитие фаустовской темы в романе направлено прежде всего на усиление мефистофелевского и угасание

фаустовского начала, о чем свидетельствуют прежде всего прямые аллюзии к трагедии Гете. Г. Ишимбаева отмечает, что уже первая глава «Мефистофеля» («Пролог. 1936») отсылает читателей к двум прологам «Фауста» Гете: действие романа К. Манна разворачивается среди небожителей и в театре [37, с. 11]. Однако, в отличие от трагедии Гете, где главными действующими лицами Пролога являются «Господь и небесное воинство», у К. Манна в сцене, изображающей празднование дня рождения премьер-министра, роскошный прием в Оперном театре превращается в бал Сатаны:

Wie das glitzerte, duftete, rauschte! Gar nicht festzustellen, was mehr Glanz verbreitete: die Juwelen oder die Ordenssterne <...> Es dufteten die Parföms all der deutschen Frauen; es dufteten die Zigarren der Industriellen und die Pomaden der schlanken Jünglinge in ihren kleidsam knappen SS-Uniformen <...> Man verbreitete Wolkünstlichen Wohlgeruchs, als gälte es, ein anderes Aroma nicht aufkommen zu lassen – den faden, süßlichen Gestank des Blutes, den man zwar liebte und von dem das ganze Land erfüllt war (15)

*[Как все блестело, пахло, шурило! Трудно было понять, что больше блестело: драгоценности или ордена <...> Благоухали парижскими духами немецкие дамы. Благоухали сигары промышленников и напомаженные волосы юношей в скромно-элегантных формах СС <...> Эти облака искусственных благовоний словно призваны были заслонить другой запах – пресный, сладковатый запах крови, столь обожаемый в этой стране (15)].*

Так, уже в самом начале романа устанавливается прочная связь между нацистским режимом и inferнальными силами зла, в которой образы власть предержащих «наци» суть олицетворения свиты дьявола. Отметим, в современных исследованиях довольно распространена образная трактовка фашизма как «коричневого Фауста», и в этом смысле можно предположить, что у К. Манна уже в начале романа заявлен мотив сращения Фауста с дьяволом. В этой связи на первый план выходит осмысление разрушительной природы фаустовского начала, которую автор экстраполирует на образ человека-артиста, определяя, тем самым, путь развития образа главного героя.

Зловеще-демоническую окраску приобретает и сцена свадьбы Хефгена и Николетты фон Нибур, обозначенная в романе как «свадьба Оберона и Титании», в которой традиционные мифологические образы короля и королевы эльфов трансфор-

мируются в образы властителей ада: «Was für ein Paar: Hendrik und Nicoletta — beide von einem etwas grässlichen Liebreiz, zwei gefährliche und schauerlich charmante Gottheiten der Unterwelt» (446) [*«Какая пара – Хендрик и Николетта! Два зловещих, прелестных, опасных и обаятельных божества преисподней»* (261)].

Наконец, усилением сатанинского начала отмечена глава «Сделка с дьяволом», где традиционная сцена договора Фауста с Мефистофелем приобретает иную смысловую нагрузку: речь идет не о сделке, предметом торга в которой выступает душа Фауста, а о перерождении Фауста в Мефистофеля, трансформации фаустовского начала в начало дьявольское. Г. Ишимбаева подчеркивает, что герой романа К. Манна – «истинный немец», несущий в себе «фаустовскую душу» и «частичку Мефистофеля», с доминирующим влиянием то фаустовского, то мефистофелевского начал – в зависимости от сложившейся ситуации. В этой связи мифологема договора Фауста и сатаны на страницах романа двоятся, ибо в душе Хефгена есть два противоположных начала, а значит, каждая из сторон выступает то в роли совратителя, то в роли совращаемого [37, с. 9]. В то же время автор неоднократно подчеркивает внутреннее родство Хефгена с силами зла: «Hendrik... war nicht ohne natürlichen Instinkt für die niedrigen Kombinationen der Unterwelt» (300) [*«Хендрик обладал врожденным чутьем на низменные побуждения преступного мира»* (178)]; «Aber ahnungsweise und ohne es sich noch eingestehen zu wollen, empfand er zum ersten Male einen geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem eigenen Wesen und jener anröchigen, verderbten Sphäre, in der vulgäre Schurkenstreiche, ersonnen und ausgeführt wurden» (301) [*«Он уже угадывал, хотя и не мог себе в этом признаться, таинственную взаимосвязь между самим собой и той сомнительной, развращенной сферой, где задумываются и осуществляются вульгарные преступные трюки»* (179)]. В этой связи сделка с нацистами, на которую идет Хефген, принимая предложение Геринга занять должность директора-распорядителя государственных театров, является для главного героя вполне закономерным шагом. И, подобно Фаусту, для которого договор с Мефистофелем означал неминуемую гибель, для Хефгена сделка с нацистами знаменовала его смерть как человека-артиста. Предмет договора в традиционном сюжете и в его современной интерпретации равноценен: в первом случае – душа ученого, во втором – душа артиста. Равноценно и наказание: адскими му-

ками становится для героя осознание утраты артистического дара – закономерный итог превращения души артиста в душу лицедея, как и трансформации божественного начала в начало дьявольское.

В этом дьявольском свете все приобретает зловещий оттенок, искажается, деформируется пространство – город оборачивается театральной сценой, где разыгрывается абсурдный исторический спектакль, демонстрирующий «разложение лиц», уничтожение личностей персонажей, «легкую и почти пародийную смену социальных ролей» [23, с. 154]:

Sehr nette Mörder, die jetzt große Stellungen ausfüllten bei der Geheimen Staatspolizei; einen Oberlehrer, der, erst unlängst aus dem Irrenhaus entlassen, jetzt schon Kultusminister war; Juristen, die das Recht für ein liberales Vorurteil, Mediziner, welche die Heilkunst für einen jüdischen Schwindel, Philosophen, welche die „Rasse“ für die einzig objektive Wahrheit hielten <...> Das Ausland schaut gebannt auf dies imposante, grauenerregende Schauspiel (353, 479).

*[Очень милые убийцы, и все сейчас занимают самые высокие посты в гестапо: учитель, недавно выпущенный из сумасшедшего дома, ныне министр культуры; юристы, называющие право либеральным предрассудком; врачи, считающие врачевание еврейским шарлатанством; философы, объявившие расу единственной объективно правдой <...> И заграница не может отвести взора от внушительного, жуткого спектакля (208, 277)].*

В этом постоянном «мелькании правды и обмана», характерном для Берлина-сцены, угадываются черты долитературного театра, где, по мысли О. Фрейденберг, зыбки границы между

---

\* Данную цитату можно рассматривать как аллюзию на роман о Фаусте Ф.М. Клингера, где в описании бала Сатаны выстраивается ряд аллегорий: «С громким смехом выбежали на сцену Медицина и Шарлатанство. Смерть трясла мешок с золотыми монетами, под звон которых они исполняли менуэт <...> После них вышла Юриспруденция – жирная, упитанная особа, раскормленная гонорарами <...> Задыхаясь, она с трудом протанцевала соло. Кляуза, аккомпанируя ей, водила смычком по контрабасу. Последней явилась Политика. Она ехала на триумфальной колеснице, запряженной двумя клячами – Слабостью и Обманом. По правую руку от нее, держа острый кинжал в одной руке и пылающий факел – в другой, сидела Теология. Она сошла с колесницы и протанцевала с Теологией па де де под аккомпанемент необычайно нежных, тихих инструментов, на которых играли Хитрость, Властолюбие и Деспотизм» (См.: Клингер Ф.М.К. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. – М.-Л.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1961. – 227 с. – С. 43).

подлинным и мнимым, и где самое основное заключается в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного взамен другого [31, с. 38]. Положенный в основу образа города-театра принцип борьбы между правдой и обманом, вытеснения подлинного мнимым, рождает восприятие Берлина-сцены как балагана, «в котором распорядитель и главный актер организует весь спектакль, заигрывает с публикой и дурачит присутствующих» [31, с. 39], но – в манновской интерпретации – балагана кровавого, где нацистское действие разыгрывают комедианты, клоуны, маски: «Hier standen sie, dargeboten der brennenden Neugier einer gewählten Öffentlichkeit: vier Mächtige in diesem Lande, vier Gewalthaber, vier Komödianten – der Reklamechef, der Spezialist für Todesurteile und Bombenflugzeuge, die geheiratete Sentimentale und der fahle Intrigant» (33) [*«Они стояли, пронзаемые любопытными взглядами лучших представителей избранного общества – четверо властителей страны, четверо комедиантов – шеф рекламы, специалист по смертным приговорам и бомбардировщикам, замужняя инженю и бледный лицедей»* (23)]. Знаменательно, что в этом ряду комедиантов-властителей находит свое место и Хефген – сделка с дьяволом обеспечила «бледному лицедею» статус власть имущего, а стало быть, причастность к тому грандиозному обману, балаганной симуляции правды, которая, разыгрываясь на подмостках берлинской сцены, рождала триумф категории «псевдо»: «псевдобоги» тщательнейшим образом следят за тем, чтобы из уст «псевдоартиста» «nur Lügen von seinen Lippen kämen» (35) [*«сходила только ложь, одна ложь, ничего, кроме лжи»* (24)], да и сам город, кажется, утрачивает свою подлинность – благородство «вполне заменяется безупречной светскостью» (14), живая музыка в театральных кафе – электрическим роялем, а пирожные «будто замешаны из глины и картона» (150).

В этом «мире миража и мнимости» (Фрейденберг) подлинному не остается места. Божественная энергия артистизма не совместима с дьявольским лицедейством. Служители искусства, являющие в романе олицетворение подлинного артистического начала, изгоняются из страны. Оскар Х. Кроге, Теофиль Мардер, Профессор, Себастьян уходят с берлинской сцены и покидают Германию. Вместе с ними из страны уезжают бывшая жена Хефгена Барбара и ее отец – тайный советник Брукнер.

Среди эмигрантов оказывается и Джульетта. На пути Хефгена к вершинам карьеры, позволяющим войти в круг власть

имущих, Джульетта – воплощение стихийного дионисийского «Я» героя – становится неуместной и даже опасной. Чтобы сохранить благосклонность своих дьявольских покровителей, Хефген отрекается от Джульетты, по сути, передав ее в руки гестапо и вынудив, тем самым, уехать из Германии. «Он ее потерял. Прогнал и предал» (219) – дионисийская тень покинула Хефгена. Отринув божественное начало, Хефген навечно связал собственную судьбу с судьбой «кровавых авантюристов», ибо сотрудничество с ними позволяло утолить жажду власти и признания. Такова была цена благосклонности власть имущих.

Однако, как справедливо отмечает М. Блюменкранц, изгнание Божественного начала оборачивается его возвращением в демонических формах [38, с. 62]. Служба нацистскому режиму символически выражена в романе мотивом сближения Хефгена-артиста с дьявольскими силами. Хефген настолько вживается в роль Мефистофеля, что образ уже перестает быть ролью. О сращении Хендрика с дьяволом свидетельствует символическая утрата собственного имени – при «дворе» всемогущего премьер-министра Хефгена называют не иначе, как «наш Мефисто». Момент сращения с дьяволом существенно видоизменяет содержание фаустовского архетипа, на что указывает Г. Ишимбаева: «Происходит необратимое перерождение Фауста в Мефистофеля. Та амбивалентность, что была характерна для возрожденческого Фауста <...> и продолжала оставаться существенной доминантой личности просветительского, барочного и романтического Фауста, исчезает в эпоху Империи, когда характер легендарного героя приобретает моническую определенность и в этом смысле цельность и однозначность, превращаясь в личность сатанинского типа <...> Фаустовское начало в нем полностью вытесняется демоническим, дьявольским, и на свет рождается нацистский Мефистофель» [37, с. 13].

Эффект такой «реинкарнации» образов достигается и тем, что утрата дионисийской тени символизирует разрушение человеческой ипостаси, ее претворение в существо сумеречного загробного мира – дьявол, как известно, ни лица, ни тени не имеет. Вместо лица – обличье, личина, которую принимает Хефген. Так, путь героя к вершинам карьеры, являет, по сути, движение по нисходящей. Этапы этого пути отражают моменты деградации образа артиста, образующие цепь превращений от «Лица» к «личине».

Но в деформированном пространстве города-театра, напоминающего балаган, искажается и образ дьявола. В приведенном выше отрывке из романа, описывающем Хефгена в роли Мефистофеля, автор акцентирует внимание на том, что Мефисто в исполнении Хендрика – это дьявол в маске клоуна: «*плут*», «*трагический клоун*», «*дьявольский Пьеро*», «*арлекин*». Трактовка героем легендарного образа лишает дьявола его всеокрушающей силы, создает лишь иллюзию\* его могущества и, в определенном смысле, предвосхищает ту роль, которая будет уготована властью самому актеру, и которая, по сути, предопределяет сущность метаморфозы человека-артиста: Хефген-Мефисто – придворный шут при нацистском режиме, обнаруживающий внутреннее родство с его представителями: «*Er betrachtet Höfgen-Mephistopheles als eine Art von Hofnarren und brillanten Schalk, als ein drolliges Spielzeug*» (383) [«Он (премьер-министр – А.С.) считает Хефгена-Мефистофеля чем-то вроде придворного шута и блистательного плута, забавной игрушкой» (223)]; «*Höfgen, wohl, kommt zu dieser Gesellschaft, bei ihm die selbe falsche Würde, den selben hysterischen Stoß, den selben eitlen Zynismus und billig Dämonism*» (346). [«Хефген, пожалуй, подходит к этому обществу, у него то же фальшивое достоинство, тот же истерический порыв, тот же тщеславный цинизм и дешевый демонизм» (204)]. В нацистском балагане, где, как в долитературном театре, «каждый из них – симуляция и подобие другого; каждый из них – подложный другой» [31, с. 40], утрата собственной идентичности и перерождение Хефгена-артиста неотвратимы. Разрыв с Джульеттой, влекущий за собой исчезновение «дионисийской тени», обуславливает деградацию артистического начала в образе Хефгена и служит причиной трансформации человека-артиста в лицедея. В роли придворного Мефисто-шута образ Хефгена, регрессируя, становится идентичным образу балаганного актера, который, по мысли О. Фрейденберг, «еще не “артист”, а “глумец”, “лицемер”, “шарлатан”, “надувало”» [31, с. 61]. Предательство своего дионисийского «Я» оборачивается для героя

---

\* Отметим, что Хефген интуитивно трактует образ Мефистофеля в соответствии с общим политическим кредо нацистов, в свое время провозглашенным Геббельсом: «Ложь должна быть грандиозной <...> Мы добиваемся не правды, а эффекта» (См.: Кто такой Пауль Йозеф Геббельс? // Электронный ресурс: <http://www.genon.ru/GetAnswer.aspx?qid=04ac2592-aa2b-4e9f-a828-3ac33101d4a1>. Последнее обращение 19.06.2011 г.)

крахом артистического таланта – справившийся в начале повествования с ролью Гамлета, в конце романа Хефген его сыграть не может, ибо роль Гамлета подвластна артисту, но не подвластна лицедею:

Die Figur, welche Hendrik Höfgen aus dem Hamlet machte, war ein preußischer Leutnant mit neurasthenischen Zügen. Alle Akzente, mit denen er über die Hohlheit seines Spieles hinwegtäuschen wollte, waren maßlos und schrill <...> Die tiefe und geheimnisvolle Melancholie, die er als Mephisto gehabt hatte – ohne sie zu beabsichtigen, ohne sie zu spielen, sondern nach rätselhaftem, ihm selber unbewusstem Gesetz –, fehlte seinem Hamlet <...>

Er war deprimiert <...> Der laute Beifall ließ ihn nicht vergessen, dass er versagt hatte (493-501).

[Хендрик Хефген сделал из Гамлета прусского лейтенанта с неврастеническими чертами. Акценты, которыми он пытался прикрыть выхолощенность своей игры, были необузданны, резки, лишены чувства меры, крикливы <...> Глубокой и таинственной меланхолии, свойственной его Мефисто, той ненамеренной, несыгранной меланхолии, созданной по загадочным, им самим неосознанным законам, не было у Гамлета <...>

Он был растерзан <...> Громкие аплодисменты не заглушили мысли о том, что он банкрот, он не состоялся, из него ничего не вышло (284-288)].

Лицедейство, предполагающее не творчество, а его имитацию, подмену послужило причиной символической гибели героя. Трансформировавшись в комедианта, Хефген лишился дара *творить* новые смыслы. «Вне выхода в творчество, – подчеркивал Ф. Степун, – артистический путь до конца сливается с путем катастрофическим, превращаясь из специфической формы разрешения многодушия в удушье души...» [34, с. 56].

Тесная взаимосвязь образов человека-артиста и Фауста в романе К. Манна обнаруживает и общие предпосылки деградации артистического и заката фаустовского начал. Как отмечает М. Блюменкранц, «есть две возможности реализации человеком своей свободы. Свобода, как страсть к творчеству, стремится «быть», в ней торжествует воля к воплощению. Свобода, как страсть к самоутверждению, стремится «обладать»; в ней проявляется воля к развоплощению и смерти» [38, с. 63]. Следуя мысли исследователя, перерождение артиста в лицедея и Фауста в Мефистофеля обусловлены подменной «внутренней установки «быть» внешней установкой «обладать» [38, с. 98]. Подобно Фаусту, Хефген «променял» стремление «быть» Артистом на стрем-



ление обладать властью артиста. Гармоничное единство дионисийского и аполлонического начал в образе человека-артиста было нарушено отказом от одной ипостаси в пользу другой, вследствие чего образ утратил свою целостность, ибо «абсолютизация какой-либо одной ипостаси приводит к подмене, часть подменяет собой целое, что разрушает гармонию и демонизирует начало, ставшее узурпатором <...> Когда чувство единства уже потеряно, утверждая себя в одном из начал, личность неизбежно вступает в конфликт с другими началами, только усугубляя отъединенность и рознь» [38, с. 97]. Думается, именно с нарушением гармонии и демонизацией одной абсолютизированной ипостаси, о которой говорит М. Блюменкранц, и связано перерождение Фауста в Мефистофеля.

В идее заката артистического и фаустовского начал в романе К. Манна обрело свое воплощение стремление писателя осмыслить суть историко-культурных процессов. «Просвечивающий» сквозь лик города-театра XX века образ балагана, олицетворяющий доисторическое и до-этическое начало искусства, символически указывает на возвращение человечества к своему первобытному состоянию. В романе не раз звучит мысль о том, что нацистский апокалипсис отбросил страну в темноту варварства, знаменующую крах цивилизации. Процесс падения с беспредельных вершин фаустовского духа к доисторическому, первобытно-варварскому состоянию в романе Клауса Манна осмысливается как процесс изменения обличий артиста, что выводит на первый план момент *об-личения* города и человека. Лик города-театра, в его абсурдно-балаганной модификации является отражение угасающего лика человека-артиста, в котором угадывается духовный лик истории как грандиозный ужасающий спектакль, разыгрывающий финал фаустовской цивилизации.

## 5.2. Завоеватель или маргинал-иммoralист? Метаморфозы аполлонического в романе Валерьяна Пидмогильного «Город»

Роман Валерьяна Пидмогильного «Город» (1928) был, пожалуй, первой попыткой серьезного осмысления урбанистических процессов в украинской модернистской литературе. С. Павлыч-

ко отмечает, что «до 1920-х годов украинская литература за исключением произведений Винниченко, не имела развитой урбанистической прозы. В 20-е она впервые заявила о себе в творчестве Валерьяна Пидмогильного и Виктора Петрова» [39, с. 209]. Такое довольно запоздалое по отношению к европейской литературе обращение к теме города исследователи связывают с особенностями украинской ментальности, ее «закомплексованностью на природном сельском человеке», что, безусловно, замедляло как процесс урбанизации в Украине, так и его преломление в национальной литературе. Причиной тому Н. Монахова полагает извечную непричастность города к культуре украинской нации: «Процент непосредственно украинского населения в городах всегда, даже с началом индустриализации, т. е. в XIX в., был минимальным, поэтому города почти никогда не были носителями ни украинского языка, ни украинской культуры» [40, с. 212], вследствие чего закрепилась установка к восприятию города как среды, враждебной человеку, нарушающей гармонию природного существования.

Тем неожиданной для украинской литературы явилось осмысление урбанизационных процессов В. Пидмогильным. Вышедший в Киеве в 1928 г. и практически сразу опубликованный в Москве на русском языке (1930 г.) роман «Город» вызвал огромный читательский интерес и серьезную полемику в критике. В «официальных» рецензиях прозвучали обвинения в отсутствии в романе «пульса заводов с массами трудящегося пролетариата» [41], в «вульгарном психологизме» и заинтересованностью «не в человечестве, а в человеке» [42, с. 45], в резонерстве «рафинированного интеллигентского мировоззрения» [43] и т. д. Статьи же незаангажированных критиков, представлявшие собой рассуждения по поводу поэтики романа, ограничивались анализом языковых аспектов произведения и его психологической направленности [44]. Подобная односторонность в исследованиях творчества В. Пидмогильного, в частности, его романа «Город», наблюдается и в современном украинском литературоведении, где трактовка романа замыкается, в основном, на его экзистенциальной направленности [45]. Вероятно, это побудило М. Наенко констатировать, что, несмотря на достаточно солидную исследовательскую базу, посвященную наследию Пидмогильного, в вопросах творчества писателя «многие моменты остаются нерешенными и дискуссионными» [46, с. 815].

Неоднозначность и ограниченность восприятия романа Пидмогильного критикой 1920-х гг. обнаруживала некую растерянность перед явлением в литературе, расширяющим горизонты украинской модернистской парадигмы. Выдающийся писатель, талантливый переводчик произведений художественной литературы с французского и немецкого языков, глубокий знаток европейской культуры, литературы, философии, Валерьян Пидмогильный органично вписывался в европейский литературный контекст, осмысливая на национальной почве европейские культурные и философские традиции. Тем не менее, говорить о решающем влиянии на творчество писателя европейской литературы, философии и эстетики, на наш взгляд, было бы не совсем правильно. Для Пидмогильного процесс осмысления европейской культурной классики в украинской литературе предполагал, скорее, пересмотр возникших на рубеже XIX-XX вв. и к концу 1920-х гг. уже устоявшихся художественных решений актуальной литературной проблематики (в том числе урбанистической), философско-эстетических концепций (Ницше), культурфилософских теорий (Шпенглер) и т. д. В этом смысле можно сказать, что Пидмогильный, традируя, в то же время отходил от традиции, открывая новые возможности для художественно-эстетической системы литературного произведения. Подобные творческие интенции писателя создавали новую «репутацию поколения», сообщали новые стимулы искусству, создавая ситуацию, когда, по мнению О. Кривцуна, «озарения, посещающие художественную индивидуальность, всегда перекрывают силу и власть надындивидуальных художественных канонов, уже адаптированных стилевых стандартов, живущих в современной ему культурной среде и, возможно, выступающих «эмблемой» его поколения» [47, с. 273].

Таким озарением, разрушающим «эмблему», стало освещение В. Пидмогильным урбанистических процессов, проблемы взаимоотношений человека и города. В романе «Город» распространенный в литературе сюжет (полный надежд юноша из провинции приезжает в столицу, мечтая ее покорить) трансформируется в размышления о гармонии миропорядка, в которых своеобразно преломляется ницшеанская концепция аполлонического и дионисийского.

Мысль об изначальной гармонии заложенных в человеке аполлонического и дионисийского начал звучит уже в эпигра-

фе к роману, предвосхищая в дальнейшем повествовании конфликт социального и инстинктивного как последствия разрушения гармонии: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є: як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє (Талмуд. Трактат Авот)» [48, с. 4].

Аполлоническое начало в романе явлено в двух ипостасях, рождающихся на пересечении образов Киева и главного героя Степана Радченко. В образе Киева аполлоническое представлет как идеальное представление о деяниях человеческого духа, «как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой» [49, с. 451]. В романе подчеркивается величие и архитектурная гармония города, явленная в топографических образах, рождающих некую эстетическую целостность времени в единстве старого Киева и Киева 1920-х гг.:

Серед нерухомих, потуплених будівель він відчув дивну красу міста. Сміливі лінії вулиці, досконала рівнобіжність їх, тяжкі перпендикуляри обабіч, велична похилість бруку, що спалахував іскрами під ударами копит, війнули на нього суворою, йому ще незнаною гармонією (20).

Він одвідав Лавру <...> зайшов на Аскольдову могилу <...> і читав там на пам'ятниках імена людей, що жили колись <...> гуляв крутими алеями колишнього Царського саду, сидів із книжкою над кручею, що спадає до Дніпра; був у Софії і Володимирському соборі <...> дивився на Золоті Ворота, колись браму великого Києва, обійшов великі базари – Житній, Єврейський та Бессарабку <...> подорожував Берестейським шосе до політехніки, мандрував через Деміївку в Голосіївський ліс, спочивав у Ботанічному саду (27) и т. п.

Поэтика образа Киева в романе выстраивается по принципу телесности, что наделяет город самостоятельным эмпирическим бытием, тесно связанным с эмпирически-телесным бытием человека. Феномен телесности в этом смысле акцентирует целостность, неразделенность «внутреннего» и «внешнего» в эстетической составляющей образа города и представляет собой в романе тип структурной организации образа Киева, своего рода «материю», «плоть» идеи города. Телесность в романе актуализирует момент чувственного восприятия города, реализующийся на нескольких уровнях. Первый уровень являет телесность как результат восприятия города органами чувств и

репрезентує образ Києва, вистроєний на гамме візуальних, слухових, тактильних і обонятельних ощущень:

Купи будинків, таких крихітних і кумедних здаля, захоплювали її (7); Здалеку щочверть години дзвонили на Лаврі куранти, і цей дзвін разом з плюском води нагонив на хлопця спокій (15); Блискучі вогні, гуркіт і дзвінки трамваїв <...> хрипке виття автобусів <...> пронизливі викрики дрібних авто й гукання візників разом з глухим гомоном людської хвилі раптом урвали його заглибленість (18); Юрба випарувувала сласність, як розквітле напровесні дерево свої шлюбні пахощі (67); Негода урвала раптом запашний сезон садів та прогулянок річкою (74) и др.

Второй уровень телесности предполагает «включение тела в мировую плоть» [50, с. 14], активизирующее духовно-чувственное восприятие как переживание города в себе, как «диалектику душевную», знаменующую процесс «допущения города до себя и себя до города» (Топоров):

Він почував місто і себе – одне з безлічі непомітних тілець серед каменю й розпорядку (15).

Він потрапив серед життя, що крутиться вже сотні років (13).

Він вийшов за ворота певним кроком людини, що знайшла своє місце в пущах світобудови (33) и т. п.

Третий уровень представляет телесность как антропоморфность, переданную в метафорическом оживотворении города, наделии его свойствами человеческого тела, что актуализирует в романе образ «города-человека». На уровне текста это чаще всего представлено формированием в структуре художественного образа устойчивых урбанистических метафорических эпитетов: «*потуплені будівлі*», «*білі артерії вулиць*», «*мертві обличчя вікон*», «*кам'яні пальці провулків*», «*хрипке виття автобусів*», и т. п., метафорическим воспроизведением взаимопроникаемости телесных границ города и человека:

«нахабні двері пивниць» (19); «місто пишно розгорнуло свої білі артерії і гордовито піднесло своє чоло. Засипане холодними пластівцями, воно доходило апогея творчості, достигало, напружувалось, щоб навесні, скинувши вінчалну фату, починати своє зав'ядання» (55); «лавами сходять будинки» (19); «міський вечір простягає у вікна примарні теплі руки» (64); «брук і дахи лопотіли холодними слізьми» (74); «осінь переходила в стадію старечої шуплості» (87) и т. д.,

или метонимическими зарисовками образа городской толпы:

Біля кожного кіно його закручувало у вирі. Тут топались сотні ніг, штовхались сотні тудубів, прилипали сотні очей. З широких присінок, осяяних різючими ліхтарями <...> вигортались лави за лавами, то розливаючись, то стискаючись під навалою противних течій (19).

Важно подчеркнуть, что в романе Пидмогильного красота и величие города основываются прежде всего на гармонии порядка – размеренности, упорядоченности городского образа жизни как высшего достижения цивилизации и воплощения аполлонического начала. Город предстает как символ эпохи великих деяний фаустовского духа – преображения мира, превращения хаоса в порядок.

Другая ипостась аполлонического в романе связана с образом главного героя – Степана Радченко, который выстраивается по антитетичному принципу, актуализирующему идею несоответствия «внешнего» и «внутреннего». Портрет Степана, данный на первых страницах произведения, обнаруживает подчеркнутое сходство с канонами античной красоты, – высокий рост, мускулистое тело, высокий лоб, большие серые глаза, чувственные губы. Прямая отсылка к образу Аполлона содержится и в постоянном обращении к Степану влюбленной в него Зоськи, звучащем, как рефрен: «Аполлоне, купи́ть квитки ще на один сеанс!», «Ах, ви божественний!» (72); «Де ти пропав, божественний?» (76); «Чому божественний розкис?» (103) и т. д. Внешний аполлонический облик дополняют и в буквальном смысле божественные устремления – преобразовать мир:

Міста-сади, села-міста, заповідані революцією, ці дива майбутнього, що про них книжки лишили йому невиразне передчуття, в ту хвилину були йому близькі й збагненні. Вони стояли перед ним завданням завтрашнього дня, величною метою його науки, висновком того, що він бачив, робив і має робити. Родюча сила землі, що проймала його жили і мозок, могутні вітри степів, що його породили, надавали пристрасної яскравості його маренню про блискучу прийдешність землі. Він розчинявся в своїй безмежній мрії, що захопила його враз і цілком, руйнував нею все навколо, як вогненним мечем, і, сходячи вниз вулицею Революції до брудного Нижнього Валу, знімався вгору і вгору, до жагучого мерехтіння зір (20).

Характерным предстает и внешний образ жизни, который Степан ведет в Киеве и который подчинен строгому, заведенному городом распорядку.

Тем не менее, по мере того, как в ходе повествования раскрывается духовный мир героя, обращение к Степану «божественный» обнаруживает иронический смысл, подчеркивая разительный контраст внешнего и внутреннего содержания. В характеристике Степана Пидмогильный подчеркивает эгоизм, беспринципность, злобу, зависть как ключевые качества, движущие его поступками и подпитывающие основные жизненные цели – известность и слава писателя и – главное – власть над городом: «його вибаганки були невичерпні <...> самозакохання непереможне» (39); «село з глухою ворожістю до всього, що від нього вище» (34); «Степан задрив їм (писателям – А.С.), бо теж хотів висунутись і бути обраним» (29); «він вважав себе за цілком виключне явище під сонцем і місяцем» (12); «вся душа його займалася нестримною ворожнечею до цього бездумного, сміючого потоку» (19); «не ненавидіти треба місто, а здобути» (20) и т. д.

Подобное несоответствие внутреннего внешнему в образе героя проецируется на несоответствие амбиций Степана уровню собственных возможностей, что служит в романе источником конфликта между Степаном и городом. Изначальная ненависть Степана к Киеву была вызвана тем, что город лишал его собственной исключительности, напоминал, что «таких, як ти – тисячі!» (13), заставлял усомниться в осуществимости своей цели – «змінити вигляд і істоту міста» (20), подчинить его своим, деревенским представлениям о городе новой формации.

Важно подчеркнуть, что телесность города в романе является не только эстетическую грань образа, но и сообщает образу психологическую функцию. В этой ситуации образ Киева в повествовательной структуре произведения играет роль актанта-оппонента героя, являясь, в определенном смысле, мерилем самооценности Степана, зеркалом его внутреннего мира. Город вскрывает самые темные стороны человеческого естества [«В місті спільність даху зближує людей не так тим, що вони можуть одне перед одним свої високі якості проявити, як тому, що незмога їм заховати брудних сторін свого життя, що, на жаль, належать до базисних» (69)], напоминает о неприглядном прошлом героя [«Степан був гірко розчарований, що місто все ж не таке велике, щоб можна було розминатись із людьми» (50)], возвращает героя к реальности своего «я» [«Юрба так легко збила йому пиху й так безжурно знищила його, що він починав кінець кінцем шкодувати себе, чіпляючись за уламки високих про себе думок» (67)]. В этой интер-

претации Пидмогильним традиционного в литературе образа города как чужого пространства происходит своего рода разрушение стереотипа, – акцент делается не на враждебности города человеку, а на враждебности человека городу, когда восприятие города пробуждает в персонаже не страх и отчаяние, а разрушительные инстинкты: «*Ось вони – горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дуроців ляльки в пишних уборах! Їх треба вимести геть, розчавити цю розпусну черву, і на місце їх прийдуть інші*» (19).

Возникает ситуация, когда желание преобразовать мир по новому образцу утрачивает смысл стремления к идеалу и вырождается в месть. В этом смысле в романе Пидмогильного рефлексия аполлонического приобретает характер ресентимента в его как ницшеанском, так и шелеровском толковании – как динамический комплекс вторичных отрицательных эмоциональных переживаний (злости, зависти, ненависти и т. п.), возникающий из-за слабости и бессилия в результате вытеснения естественно-реактивных аффектов негативного свойства (импульсов мести, гнева, негодования и т. п.) и в конечном счете ведущий к перевороту в ценностях [51, с. 373]. В случае Степана Радченко речь идет о ресентименте «таких существ, которые не способны к действительной реакции, выразившейся бы в поступке, и которые вознаграждают себя воображаемой мстостью» [52, с. 309]. Мечь Степана городу приобретает характер мечты о собственном величии, в том числе и как известности на литературном поприще, ибо писательство привлекает героя не возможностью самовыражения, а тем, что творчество в его понимании – наиболее легкий путь *выдвинуться и быть избранным*, и тем самым возвыситься над окружающими:

Вдома він блукав по подвір'ї, захлаюкаючись від божевільних мрій, що його змагали. Це не мрії навіть були, а безглузде, нісенітне марення. Покидаючи на середині одне, він хапався другого, смоктав, смакував його й теж відкидав, маючи безліч інших і краших. Він робився народним комісаром, що їздив у його уяві в авто і виголошував промови, які хвилювали його до самого шпіку; приймав чужоземні делегації, вів перемовини, запроваджував дивні закони, що змінювали лице землі, і по смерті скромно відкривав собі пам'ятники; то раптом ставав надзвичайним письменником, що кожен рядок його котився по світі віщим дзвоном, бентежачи людські серця, а власне серце найперше (39).

Мотив мечты о собственном величии бывшего «подпаска-батрака», «мальчишки-прислужника» в романе звучит рефре-



ном и по ходу развития сюжета обнаруживает несоразмерность амбиций Степана и его возможностей. На бессилие героя и бесплодность его грез указывает автор в заключительной части романа: *«Ці мрії полегшували його, споживали на свою яскравість зібраний смуток, лишали дивне задоволення й знову потяг до себе. Але вперед не посували»* (97).

Рассматривая ресентимент как источник переворотов в извечном порядке человеческого сознания, М. Шелер усматривал сущность таких переворотов в подмене ценностей, когда невозможность достижения высшей ценности («ценности витального», по Шелеру) компенсируется ее подменой ценностью низшей («ценностью полезного»), гораздо более удобной для удовлетворения собственного самолюбия\*. Подмена ценностей в сознании Степана ведет к нарушению порядка любви и ненависти – *ordo amoris* [53], – что влечет за собой внутреннюю деградацию героя и, в конечном итоге – десакрализацию аполлонического начала. Так, высокий смысл мечтаний Степана подменяется воплощением довольно примитивных целей, что в романе прослеживается на двух уровнях – величия власти и величия творчества. Желание подчинить себе город сублимируется в господство над женщинами, точнее, в их элементарное потребление: *«Прозирнувши на мить у відтулину мусінчиної душі, він негайно пустив туди корінь, обгрунтувався й розгостився там, як неминучий наслідок, вільно вбираючи живущі соки»* (55); обиженный пренебрежением к нему известного киевского литературного критика, Степан насилует Надийку; доводит до самоубийства Зоську. Такая же сублимация происходит и в творчестве – неспособность написать повесть о людях [*«і коли подумав це, страшна нудьга огорнула його від безсилості перед цим величезним завданням, якого вагу він відчув гостро, яскраво»* (128), ибо *«знати чужу душу надто важкий тягар для власної душі»* (47)] предполагает замену объекта творчества – Степан пишет рассказы о вещах.

---

\* Ресентимент в строгом смысле формируется тогда, когда не только отрицается ценность оказавшегося недоступным объекта желаний, но и утверждается ценностное превосходство иного либо противоположного ему по значимости объекта или класса объектов, а в предельном случае – приоритет низших ценностей над высшими / См.: Малинкин А.Н. Ресентимент.... – С. 373. «Нечто (А) утверждают, восхваляют не ради его собственного качества, а с интенцией <...> отрицать, порицать, девальвировать нечто иное (В). А «разыгрывают» против В» // Шелер М. Ресентимент в структуре моралей... – С. 49.

Мотив ресентимента аполлонического в романе приобретает характер палимпсеста. Сквозь сюжетную канву романа Пидмогильного, в которой тесно переплетаются мотивы преобразования мира и писательских исканий Степана Радченко, просвечивает текст романа М. Коцюбинского «Фата Моргана» (1906–1910 гг.), в котором речь идет о событиях революции 1905 г. Упоминание Пидмогильным именно этого произведения не случайно. В романе Коцюбинского, по существу, развенчивается революционный миф о всеобщем равенстве и счастье – именно он, согласно замыслу писателя, явлен в образе «фата морганы» – блуждающего миража\*. Зависть и восхищение, которые испытывает Степан, читая роман Коцюбинского, вызывает в романе Пидмогильного образ неясного миража, знаменующего для героя призрачность как амбиций властителя, так и писательских притязаний:

А кінчивши читати, муку відчув, муку спраглого, що, напившись, тільки роз'ятрив жагу, і важка споруда твору, що складалась перед очима його по цеглині, враз на нього ніби обвалилась. Похиливши голову на руки, він слухав луну рядків, що тихла, завмираючи, як далекий спів. І звідти, з тієї далнини, з порожнечі, що з тиші створилась, війнував на нього мертвущий холод.

– Ніколи, ніколи я такого не напишу, – шепотів він.

Тепер він спізнавав безглуздя своїх намірів. Письменник! Хто, підступний, йому це слово підказав? (86).

То, что для героев романа М. Коцюбинского было фата морганой, миражом, являющим неясное понимание обманчивости революционной идеи как сущности устремлений фаустовского духа, для Степана Радченко становится жизненной реальией, знаменующей закат аполлонического начала.

Мотив ресентимента аполлонического играет важную роль в осмыслении идеи романа В. Пидмогильного. Распад аполло-

---

\* *Фа́та-морга́на* (итал. *fata Morgana* — фея Моргана, по преданию, живущая на морском дне и обманывающая путешественников призрачными видениями) — редко встречающееся сложное оптическое явление в атмосфере, состоящее из нескольких форм миражей, при котором отдалённые объекты видны многократно и с разнообразными искажениями // Литературная энциклопедия / под ред. П.И. Лебедева-Полянского, Д.Д. Благого, А.К. Джигелегова и др. – В 11 т. – М.: Издательство Коммунистической Академии; Советская энциклопедия; Художественная литература. – 1929-1939. – Т. 11. – 824 стб. – С. 822.

нического начала, знаменующий нарушение гармонии, приводит к чрезмерной активизации, гипертрофированности дионисийского. Возникает ситуация, когда в дионисийском начале «интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасоустрашающему, злостому, загадочному в существовании вызвано благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования» [54, с. 437]. Распад аполлонического, таким образом, приводит к трансформации дионисийского, его вырождению в варварское начало. В романе «Город» есть два эпизода, которые в связи с ресентиментом аполлонического приобретают особый смысл. Первый являет монолог пожилого учителя латыни об античном Риме, который, как указывает автор, приобретает характер пророчества [*«в примерках голос учителя бринів справді пророче»* (17)]. Другой, – воплощая образ мечтаний Степана, обнажает варварские порывы героя:

(У мрях він) кульбачив повстанського коня, добував із льохів сховані одрізани й на чолі ватаги безумців облягав місто, одмикав кулями ті крамниці, вантажив вози тих костюмів, тих ласощів та тістечок і клав під себе пахучу жінку, як полонянку. Така картина найбільше його захоплювала; стискуючи безсилі кулаки, він люто й пристрасно шепотів:

– Ну й грабив би! Ну й грабив! (39).

Таким образом, в романе возникает мотив Вечного города, погубленного варварами, реализованный в поэтике ресентимента, который в данном случае выступает как поэтологический прием, определяющий меру деградации сознания героя и раскрывающий тему закатного города.

Важно подчеркнуть, что в осмыслении Пидмогильным городской тематики лежит принцип взаимообусловленности отношений в парадигме город / человек. Закат аполлонического во многом детерминирован урбанистическими процессами, порождающими тип сознания, оторванного от своих корней и не укорененного нигде, некий тип «маргинала-имморалиста», всему чужого и потому – таящего угрозу (поэтому, думается, воздушный поцелуй, который Степан посылает Киеву в конце романа, не сулит городу ничего хорошего). Эта неукорененность, существование *ad marginem*, приводит героя романа к потере жизненных ориентиров, «точки опоры», на чем часто акцентирует внимание автор, и, в конечном счете – к потере самоидентификации, утрате собственного «я», знаменующей духовную

гибель (что выражается уже в поэтике имени: Степан, или Стефан (как он подписывался под своими рассказами) в переводе с греческого означает «венец», «венок», который может быть как лавровым, так и погребальным).

Момент потери самоидентификации в романе реализуется композиционно – на уровне организации внутренних монологов Степана, выстроенных по аукториальному гетеродиегетическому нарративному типу с использованием несобственно-прямой речи, где отсутствует местоимение «я», и на уровне приема точек зрения, отражающего восприятие Степана окружающими, а также посредством вариантов обращения к герою, выстраивающего в романе параллель *Аполлон – божественный – босяк* (здесь отметим, что одно из значений слова «босяк» – «бесприютный пролетарий» [55]).

Данная метаморфоза аполлонического, являющая процесс трансформации Аполлона в босяка, знаменует реализованную в поэтике ресентимента деградацию авантюрно-героического типа героя, посредством которой В. Пидмогильный осмысливает в романе идею предзакатного города как предвестника грядущего крушения цивилизации.

### **5.3. Революционер-преобразователь мира: фаустовское сознание как массовое в романе Виктора Сержа «Завоеванный город»**

Творчество Виктора Сержа (Кибальчича) (1890-1947), более известное за рубежом, было открыто отечественному читателю в конце 1980-х годов, когда впервые был переведен на русский язык и опубликован в журнале «Урал» роман «Дело Тулаева» (№ 1-3 за 1989 г.). Тогда же появились и первые биографические сведения о Викторе Серже, дававшие довольно скудные представления о личности писателя, что послужило причиной некоторой ограниченности, догматичности в восприятии его творчества как советской, так и зарубежной критикой.

Тем не менее именно факты биографии во многом послужили причиной формирования довольно противоречивых оценок личности писателя и его творчества. Виктор Серж родился

ся в Брюсселе в семье унтер-офицера русской конной гвардии, народовольца Льва Кибальчича, приходившегося дальним родственником известному революционеру Николаю Кибальчичу; в 1910-х гг. переехал во Францию, где примкнул к движению анархистов; в 1913 г. был арестован, после освобождения в 1915 г. уехал в Испанию, где участвовал в движении испанских анархо-синдикалистов; в 1917 г. вернулся во Францию, был арестован и в 1919 г. был выслан в Россию в обмен на задержанного петроградской ЧК французского офицера. Так В. Серж становится не только свидетелем, но и участником революционных событий в России (во время осады Петрограда (1919) он вступает в ВКПб). После подавления Кронштадтского мятежа (1921) в мировоззрении писателя происходит переоценка ценностей, в результате чего в 1923 г. Серж примыкает к антисталинской троцкистской оппозиции, за что в 1928 г. его исключают из партии, в 1933 г. арестовывают и высылают в Оренбург, где, вопреки всему, у него появляется возможность полностью посвятить себя художественному творчеству, более того – переправлять частями свои произведения за границу. Благодаря заступничеству Романа Роллана в 1936 г. Серж получает разрешение Сталина покинуть СССР. Писатель уезжает в Бельгию, затем, спасаясь от гитлеровской оккупации, бежит в Мексику, где умирает в нищете в 1947 г.

Формирование у В. Сержа революционных идеалов, заблуждения и прозрения писателя обусловили две взаимоисключающие тенденции в современном восприятии его творчества, на которые указывает В. Бабинцев: первая, на наш взгляд, отраженная в работах В. Бондаренко, В. Волкова, В. Рогозина и отчасти самого В. Бабинцева [56], «стремится представить Сержа фундаменталистом от марксизма, до конца отстаивавшим историческую ценность большевистской революции» [57]. Другая, представленная западноевропейскими критиками Андрашем Георги, Сьюзан Вейсман, Ричардом Гриманом, причисляет его к отступникам от большевизма, утратившим иллюзии и веру в коммунистическую идеологию [58].

Думается, обе тенденции представляют довольно ограниченный и в определенной мере искаженный взгляд на проблему творчества В. Сержа. Во-первых, потому, что рассматриваются крайние позиции идеологии и социально-политической позиции писателя – либо как адепта большевизма, либо как отступ-

ника. Полагаем, более точную характеристику эволюции взглядов писателя дал его друг – испанский анархист Хулиан Горкин, назвав В. Сержа «вечным скитальцем в поисках идеала» [57], который, отметим, далеко не всегда совпадал с идеалами большевизма. Во-вторых, концентрируясь в основном на особенностях социально-политической идеологии В. Сержа, исследователи (за исключением, пожалуй, Ричарда Гримана) практически оставили без внимания художественно-эстетический мир писателя, проблемы поэтики его произведений. Между тем, критикой 1950-х годов произведения В. Сержа ставились в один ряд с произведениями Джорджа Оруэлла, Артура Кестлера, Александра Солженицына. Заслуживает внимания исследователей, на наш взгляд, и вопрос о значении творчества В. Сержа в русском литературном процессе 1920–1930-х гг. Говоря о роли Сержа в развитии русской литературы, Р. Гриман отмечает, что «он, франкоязычный русский писатель, публикующийся в Париже, мог свободно писать правду о России и после того, как давление, цензура и в конечном итоге смерть заставили замолчать его российских коллег Замятина, Пильняка, Бабеля, Мандельштама. Романы Сержа дают нам представление о том, к чему мог бы привести советский литературный ренессанс 20-х гг., если бы он не был жестоко оборван. Один из немногих выживших в российской революционной трагедии, Серж соединял в себе качества, обусловившие уникальность его творчества: он был революционером, непосредственным участником этой трагедии и в то же время независимым мыслителем и первоклассным мастером слова, продолжателем русской литературной традиции» [59, с. 6].

Уникальность творчества В. Сержа, на наш взгляд, состоит и в том, что его мировоззрение являет феномен геокультурных сопряжений, обусловивших взаимовлияние литературных и культурных традиций Европы и России. Как отмечают исследователи, русский по крови и духу, испанский подданный, европеец по воспитанию и француз по литературному языку, Виктор Серж действительно представлял собой «личность на стыке культур» [57]. Его романтическая вера в идеалы революции, которая неизменно мыслилась как Свобода, была сформирована европейской культурой и восходила к гуманистическим традициям Просвещения и французского романтизма – имя, которым при рождении нарекли Сержа родители, – *Виктор*

*Наполеон*, – уже само по себе несло идею преобразовательных свершений. Образ жизни и мышления Сержа как гражданина мира обусловили восприятие писателем истории как культурной памяти в ее непрерывности развития, преемственности и взаимовлиянии традиций, что предполагало осмысление писателем в своих произведениях актуальных для европейской и русской культуры проблем. Одной из таких проблем явилось активное осмысление в русской и европейской литературе 1920–1930-х гг. процессов заката фаустовской культуры.

Судьба Виктора Сержа, его граничившая с авантюризмом революционно-анархистская деятельность, обнажившая в самой личности писателя черты фаустовской природы, отраженные в его произведениях перипетии революционной борьбы и связанные с ней надежды и разочарования, выразили трагедию фаустовского сознания. В этой связи нам представляется актуальным обратиться к исследованию фаустовских мотивов в романе В. Сержа «Завоеванный город» (1931).

Сюжет романа представляет собой художественную интерпретацию революционной хроники 1919 года, в основе которой – осада Петрограда войсками генерала Н. Юденича и оборона города большевиками. Интенция автора, направленная на осмысление в произведении судьбы Петрограда, связывает воедино два ключевых аспекта идеи романа – проблему революционного сознания и проблему города, на что в своей переписке с французским издателем Марселем Мартине указывает сам Виктор Серж: «Роман, который я пишу сейчас, <...> радикально отличается от всех, что я прочитал ранее. Он не о нескольких героях, а о городе, который сам по себе является моментом и фрагментом революции. Я <...> прежде всего стремлюсь показать людей, которые творят события и которыми эти события повелевают. Герои отныне имеют второстепенное значение, они появляются и исчезают в городе и в жизни, лишь на несколько мгновений выходя на авансцену» [Цит. по: 59, с. 9]. В этой связи в романе становится актуальным образ не конкретного героя, а революционного сознания в целом.

Художественное осмысление автором проблемы города в контексте революционного сознания, представляющее своего рода взгляд на длительность истории и размышление над соответствием вечного и временного, актуализирует в романе образ античности как особого критерия, которым, по мыс-

ли А. Михайлова, определяется сама мера исторического истолкования и самоистолкования [60, с. 522], и который во многом обуславливает особенности поэтики романа. Следует отметить, что в художественно-эстетическом мышлении Виктора Сержа, амальгамном по своей природе в силу влияния на него различных геокультурных традиций, накладываются друг на друга две тенденции восприятия античности – европейская, сложившаяся в XIX в. и, по замечанию А. Михайлова, рассматривающая античность как доисторическую «первобытность» и одновременно как первоисточник европейской культуры [60, с. 553], и русская, приобретающая в 1920-е годы гротескно-ироничный характер осмысления античной традиции, на что указывал Г. Кнабе [61, с. 17].

В романе «Завоеванный город» эти тенденции во многом определяют характер образа Петрограда. Так, в описаниях города, погруженного в ночной мрак, просматривается образ хтонической ночи как первобытного хаоса, в который город ввергнут революцией, и который, разделяя два качества времени – «до» и «после», – начинает его новый отсчет: *«Эта фантазмагория поражала глаз выходявших из своих душных обиталищ; как будто тысячи одетых в шкуры людей опасно выбиралась зимой из жарких, полных ужасающего животного зловония пещер. Нет света в целых кварталах. Доисторический мрак»* [62, с. 20]. Образ ночного Петрограда, в котором акцентировались серые, сумеречные тона, неясные очертания зданий, вызывал ощущение нереального города – действительности, похожей на сон, в который было погружено историческое сознание:

Над снегом пепельных тонов, непрозрачной синевой, неистреби-мо серыми старыми камнями сгущался вечер. И снова вступала в свои права ночь, неумолимая и успокаивающая: нереальная <...> Черные каменные обрывы, изломанные под прямыми углами, окаймляли застывшие каналы. Широкая скованная льдом река излучала какое-то мрачное свечение (19).

В этой нереальности образ хтонической ночи оказывался сродни ночи мифа, являющейся, по мысли С. Аверинцева, не мрак, а скорее сновидение [63, с. 190], в котором революция представлялась одним из *«мифов, ведущих людей через историю»* (38).

Античный канон акцентируется и в архитектурной поэтике города (*«дворцы с благородными фронтонами правильных очер-*



*танний, опиравшиеся на массивные колоннады»* (21), ступени Пантеона, прямые улицы и широкие проспекты, белые мраморные статуи богинь в Летнем саду и т. п.), через призму которого видятся призраки Афин и Рима – *«столиц, принадлежавших прошлому»* (26). В рамках этой аллюзии в романе завоевание Петербурга большевиками часто ассоциируется с падением Римской империи (41).

В то же время величие античного канона снижается реальностью революционного Петрограда. Г. Кнабе отмечает, что антично-классицистическая тональность Петербурга <...>, ставшая культурным самосознанием русской интеллигенции <...>, была поставлена под вопрос и во многом уничтожена событиями 1918–1921 годов – голодом, разрухой и террором. Величественные тени и образы мировой культуры, пережитые как элемент повседневного бытия, оказывались теперь с этим бытием все менее совместимы [61, с. 16], и эта несовместимость часто обнажала гротескно-иронический смысл: «Все антично-петербургски-культурное вывернуто наизнанку и уравнено со своей ленинградски-затрапезно-агрессивной противоположностью» [61, с. 22], порождающей взгляд на город как пространство абсурда. В этой связи в романе на первый план выходят детали быта и интерьера, содержащие отсылку к античным образам и вступающие в гротескное противоречие с реалиями революции, отражая ситуацию, когда «Завоеванный город» как интертекст становится «мерилом упадка, который наблюдается в конкретной местности с течением времени» [64, с. 124]: *«античные вазы, в которых солят огурцы»* (30); *«Фукс изображал для знамени профсоюза гончаров символы труда у ног Революции с прямым носом греческой богини»* (78); часы – Амур и Психея и портрет Розы Люксембург в темной овальной рамке в стиле ампир: золотые ободки и бант на столе в кабинете ЧК (147, 122) и т. п.

Гротескное несоответствие двух реальностей – прошлого и настоящего, обнажающее разрыв между двумя культурами, реализует в романе тему упадка имперского города, акцентирующую в завоевании Петербурга разрушительное начало. В романе возникает образ города, разграбленного варварами, на что неоднократно указывает автор в сценах погромов и осквернения дворцов:

Я видел, как мордвины делили люстру, подвеска за подвеской <...>  
Видел, как пьяные солдаты забавы ради разбили фарфоровый сервиз

Гарднера <...>; Здание немецкой дипломатической миссии <...> в прошлом венчали бронзовые кони. В первые дни войны разъяренная толпа сбросила их с высокого гранитного цоколя на мостовую и отволокла в ближайший канал. За зарешеченными окнами миссии теперь лишь опустошенные, давно разоренные залы. Туда дворами пробираются бандиты и живут <...> В этих дворцах, мертвых, ибо их завоевали, развенчанных, ибо они не являлись больше дворцами, работали комитеты и ЧК (30, 47, 21).

В мотивах возвращения от цивилизации в доисторическую эпоху возникает образ города-пещеры как жилища варваров, знаменующий одновременно и закат культуры, несущей в себе ген самоуничтожения, и начало истории нового, революционного мира: «В этом мраке царила тошнотворная атмосфера первобытной пещеры» (84); «Во все времена новый мир начинался именно с варваров. В нашей культуре столько всякой дребедени и скрытого, нездорового, лживого варварства! Варвары, которые пришли – порождение этой культуры» (167).

Два взгляда на античность, представленные в «Завоеванном городе», образуют концептуальное поле романа, в границах которого выстраивается динамика образа фаустовского сознания как направленного на преобразование мира сознания революционного, носителем которого является большевистская партия. Движение данного образа от одного «полюса античности» к другому заключено в композиционную структуру, напоминающую форму античной трагедии с ее единством времени (в романе – год), места (Петроград), действия (осада города) и обрамляющими повествование идентичными начальной и заключительной сценами. Специфика античной поэтики просматривается и в сюжете. Р. Гриман отмечает, что «Завоеванный город» построен по принципу античной греческой трагедии с присущей ей иронией: большевистская партия выступает здесь как коллективный Трагический Герой <...>, основы сюжета – город, которому угрожает опасность; героическая попытка очистить его; внутреннее сопротивление героя осознанию истины о самом себе и его конечное самоуничтожение – аналогичны «Царю-Эдипу» Софокла» [59, с. 11, 13].

Обращение В. Сержа к проблеме революции именно в эпоху расцвета соцреализма в русской литературе было не случайным. Обеспокоенный сложившимся в Советском Союзе восприятием революции как идиллии, писатель считал необходи-

мым обратиться к этой теме в своих произведениях с тем, чтобы создать объективную историческую картину. «Сейчас, – писал Серж, – все более общепринятым становится представление о революции, которое я считаю нездоровым и даже губительным. В нем есть нечто идиллическое. Лишь успехи, верный путь, осуществление идеалов, конструктивное творчество и тому подобное! <...> Я остаюсь при убеждении, что величие революции – трагическое. В таких условиях принять революцию означает принять высшую необходимость, неизбежную, но ужасную и мучительную, требующую поступиться очень многим и не дающую никаких гарантий успеха» [Цит. по: 59, с. 9-10].

Сложность задачи, стоящей перед писателем, заключалась в том, что в русской литературе сложились две противоположные традиции осмысления событий октябрьской революции – соцреалистическая идиллическая, о которой мы сказали выше, и традиция модернистская, в том числе эмигрантской литературы, рассматривающая революцию как событие катастрофическое и человекоубийственное. Ни та, ни другая тенденция, по мнению писателя, не могли дать всестороннего представления о происходящих в России событиях. В этой ситуации творчество Сержа явило в литературе новый взгляд на проблему, предполагающий осмысление революции с разных, порой взаимоисключающих позиций – с точки зрения ее ценности как реализации идеи свободы, и одновременно с точки зрения цены человеческой жизни, заплаченной за эту свободу.

В романе «Завоеванный город» актуализируется проблема жизни города в момент всеобщей мобилизации, когда для большевиков становится наиболее важной проверка на верность идеалам революции, подразумевающая способность сохранить революционные завоевания и создать новое государство, основывающееся на принципах социальной справедливости. В этой связи особую нарративную функцию обретают мотивы права и правосудия, открывающие в романе два образа революции. Один являет восприятие последней как мечты об обновлении мира и строительстве правового государства и связан с бытующими в сознании интеллигенции представлениями о римском праве, основанном на исходящей из равноправия справедливости: *«Государство основывается на понятии права. Святотатцы, цареубийцы и отцеубийцы имеют право на то, чтобы с ними поступили по закону. Согласно римскому праву...»* (93).

Другой образ революции, по сути, разрушающий мечту о римском праве как некоем социальном идеале, представлен как образ суровой, жестокой реальности, порождающей иное – революционное правосудие, согласно которому в условиях диктатуры пролетариата римский принцип равноправия заключался, прежде всего, в праве на смерть.

Мотивы революционного права и правосудия представляют в романе художественную интерпретацию юридического дискурса, предстающего как метафора трагической революционной повседневности, наполненной *«изнурительными обысками, арестами тех, кого надо схватить прежде, чем они смогут достать браунинги, сложными расследованиями <...>, конфискациями <...>, допросами»* (51). Интенсивность и быстрота проведения «следственных мероприятий» создают, по сути, тупиковую ситуацию, когда виновными автоматически становятся все, вследствие чего возникает эффект семантической подмены образа – образ правопорядка трансформируется в образ «правобеспорядка» как поспешного правосудия: *«В ту же ночь ЧК заключила в тюрьму 17 представителей социал-демократической интеллигенции, большей частью непричастных к движению»* (56). Такой же поспешностью характеризуется в романе и законотворческая деятельность, задача которой в условиях революционной ситуации состоит не в установлении правовых норм гражданской активности, а в обретении навыков быстрого реагирования на текущие события, в силу чего процесс законотворчества приобретает перманентный характер:

Пишущие машинки стучали непрерывно: «Приказ, приказ, приказ. Мандат. Распоряжение. Декрет № XXX. Декрет № XXXX. Декрет № XXXXX. Декрет <...> В силу отмены декрета № XXX». По прямому проводу СНК РСФСР умолял СНК Северной Коммуны дать отчет о мерах, принятых по указанию центрального правительства. Северная Коммуна отвечала: «Невозможно, положение по прежнему ухудшается». С сумерек до зари тройки, пятерки, семерки, девятки, комитеты расширенные, чрезвычайные, постоянные, временные, вспомога-

---

\* «Тройки, пятерки, семерки, девятки...» – в истории октябрьской революции названия различных революционных комитетов, данные согласно количеству человек, в них входящих. Нечетное количество членов комитета было обязательным, т. к. обеспечивало кворум для голосования и быстроту принятия решений – при нечетном количестве голосующих разделение мнений было исключено.

тельные, верховные заседали, планировали, приказывали, декретировали (57).

Бессистемность, хаотичность в принятии законов, взаимоисключающие декреты, непродуманные следственные действия, несогласованность законодательной и исполнительной ветвей власти рождают в романе образ революции как вселенского хаоса, метафорически проецирующийся на образ хтонической ночи, окутавшей Петроград. В этом «ночном» ракурсе образ права приобретает инверсионный характер, утрачивая, тем самым, понятийную идентичность – революционный порядок предстает воплощением хаоса.

Осмысление автором мотивов революционного права и правосудия в произведении основывается на идее всеобщей исторической закономерности – образ октябрьской революции экстраполируется на образ революции как таковой, о чем свидетельствуют вплетенные к повествовательную канву романа отсылки к событиям и именам Великой французской революции, Парижской Коммуны и т. п.: «Заседание, посвященное Парижской Коммуне. Синяя Вандомская колонна, переломленная пополам, рушилась среди алого пламени <...> Вспомните тридцать тысяч мертвых Парижской Коммуны» (34, 116); «Чудовищное государство, родившееся из непа революции. Этот бешеный робеспьеризм поглотит нас всех» (59); «Статья 15-я Внутреннего Устава была точна как нож гильотины» (153) и др.

Традиции французского революционного правосудия соответствует в романе и образ революционного трибунала, в устав которого заложен выработанный якобинцами принцип «свободы от формальностей, которые глушат совесть и мешают убеждению» [65, с. 109]. Образ революционного трибунала раскрывается на двух уровнях повествовательной структуры произведения – историческом и психологическом. В историческом аспекте, заключающем эксплицитный смысл образа, революционный трибунал представлен как функция ЧК по борьбе с преступлениями, контрреволюцией и саботажем. В художественной интерпретации исторических событий Чрезвычайная Комиссия являет единственный орган революционного правосудия, которому, как и трибуналу, предоставлено соответствующим декретом «неограниченное ничем право в определении мер репрессии» [66]. Согласно авторскому замыслу, орган правосудия

в романе трансформируется в орудие террора, вследствие чего с образом ЧК тесно связан мотив смерти, ожидания смертного приговора.

В атмосфере террора, страха и всеобщей подозрительности никто из героев не застрахован от попадания в «проскрипционный список». Смерть становится единственной доминантой бытия, объединяющей всех без исключения обитателей города. Категории жизни и смерти семантически сближаются до предела, практически стирая грань между двумя состояниями существования:

Мёртвые, мёртвые, казнённые, с простреленными головами, похороненные неизвестно где <...> На улице не изменилось ничего, всё как обычно. Но наступает момент, одновременно долгий и краткий, как падение с высоты. Бездна. И человек, читающий фамилии погибших, задумывается о себе самом; какой-то внутренний двойник, существование которого он никогда не осмеливался признать, заменяет их имена его именем, их возраст его возрастом, их угасшие жизни – на его жизнь (177).

В этой ситуации объектами террора становятся и сами «чекисты», о чем свидетельствует судьба Аркадия Измайлова, представляющая классический вариант ролевой переходности – «палач / жертва». Здесь отметим, что образ ЧК в романе не является воплощением некоей безличной организации, несущей смерть, он «распадается» на образы героев – ее сотрудников. Тем самым орган революционного правосудия предельно персонифицирован и психологизирован, что фиксируется и композиционной функцией персонажей – именно сотрудники ЧК (Измайлов, Зверева, Осипов, Керк, Терентьев, Флейшман) являются персонажами первого плана. Акцент в романе смещается с исторического ракурса на психологический – автор заостряет внимание на образе ЧК «изнутри», концентрируясь на поведенческих установках, образе мышления, чувствах и амбициях персонажей. В этом смысле показательной является сцена суда над Аркадием Измайловым, обвиненным в том, что он состоял в связи с сестрой предполагаемого контрреволюционера. Исход судебного заседания становится ясен уже из начальной фразы «Дело представлялось непоправимо простым» (151), задающей логику всего эпизода – описание судебной процедуры опускается, автор сосредоточивает внимание на психологическом состоя-

нии участников заседания, выносящих своему товарищу смертный приговор, на их реакции на происходящее. Максимальный эффект внутреннего напряжения создается «точечными» средствами: штрих к портрету, художественная деталь – жест («*Неуверенно дрогнувшие красные руки*» Терентьева), взгляд («*потухшие глаза*» Осипова), манера говорить («*равнодушный тон*» Зверевой, «*сдавленный голос*» Терентьева, «*в бешенстве*» брошенное Керком «*против*») – становятся ключевыми способами выражения психологизма, которые раскрывают эмоциональный тон дискуссии («*долгие, выдававшие замешательство паузы*») (153) и выступают маркерами революционной идентичности героев, отделяющей подлинную идеологическую убежденность в том, что «*за право быть беспощадными нужно расплачиваться собственной кровью*» (Осипов) (154), от попытки прикрыть служебным рвением личные властные амбиции и удовлетворение от вынесения смертного приговора товарищу: «*Зверева почувствовала, как ее охватывает счастье, большее, нежели испытывает влюбленная в объятиях возлюбленного <...> Она знала, что следует принимать унижения как должное, чтобы потом, в свою очередь, получить возможность унижать других*» (127, 146).

Специфика образа ЧК, реализующая в романе мотив правосудия, позволяет предположить, что в своей трактовке революционного трибунала Серж следует сложившейся к началу XX века европейской традиции исторического осмысления событий Великой французской революции. В 1905-1906 гг. выходит в свет книга Огюстена Кабанеса и Леонарда Насса «Революционный невроз», в которой приводится «психологический портрет» французского революционного трибунала, демонстрирующий процесс трансформации органа правосудия в орган беззакония\*, террора и орудия личной мести: «Как и все

---

\* В романе В. Сержа попавшие под трибунал герои лишены права на защиту, что было характерно и для французского революционного правосудия. В своей книге Е.Тарле приводит свидетельство адвоката Жоржа Ленотра, указывающее на трудности, с которыми была сопряжена деятельность защитника в эпоху Французской революции: «Революционный трибунал разрешал обвиняемым приглашать защитников, но функции последних не имели реального значения в тех случаях, когда жертвой являлось лицо, указанное комитетами конвента или клубом якобинцев, а также народными союзами или уполномоченными депутатами» (См.: Е. Тарле, *Революционный трибунал в эпоху Великой французской революции. Воспоминания современников и документы. Часть 2.* Петроград 1919, с. 3).

политические учреждения того времени, Революционный трибунал испытал на себе то же головокружительное стремление вниз по наклонной плоскости, в область бесполезной кровожадности <...> Вскоре он <...> становится лишь отвратительной и недостойной пародией на правосудие. Перед судом истории на нем останется вечно несмываемое обвинение в том, что под личиной справедливости он служил орудием мести, злобы, ненависти, честолюбия и самых низменных страстей, притом даже не всего народа, а лишь нескольких отдельных личностей» [67, с. 70].

В этом смысле знаменательным является использование автором поэтологического приема «говорящего имени» при обозначении группы, выносящей приговор – в романе группа чекистов часто называется французским словом «*котерия*», имеющим значение «тесного союза лиц со своими особыми, частными и скрытыми видами, происками, преследующего какие-либо своекорыстные цели» [68, с. 181]. В этом качестве, по существу, и предстают в романе вершители революционного правосудия.

Традирование французского культурно-исторического канона в «Завоеванном городе», указывающее на идейно-психологическое родство русской и французской революций, свидетельствует, на наш взгляд, о стремлении Виктора Сержа к осмыслению русской революции как исторической закономерности, как процесса вненационального масштаба, задающего восприятие любой революции как рокового события, в котором изначально заложена неизбежность деградации революционной идеи.

В нарративной структуре романа мотив революционного правосудия играет значительную роль. Создавая пограничную ситуацию, максимально раскрывающую психологию персонажа, он задает параметры целостного образа фаустовского сознания.

В этой связи представляется целесообразным обратиться к осмыслению динамики развития образа фаустовского сознания, реализованной в романе в форме эстетической переходности модусов художественности – от героики к трагизму и в конечном итоге – к иронии. Отметим, что в данном случае понимание динамики как поступательного развития достаточно условно. Указанные нами модусы художественности, в своей совокупности формирующие целостность эстетической установки произведения, не являют последовательной цепи измене-



ний эстетической тональности, а, скорее, находятся в состоянии постоянной, одновременной взаимопереходности, сообщая образу фаустовского сознания поливалентный характер. В этом смысле система модусов художественности в романе выстраивается в соответствии с монтажной композицией «Завоеванного города» и установкой на кинематографический тип произведения, которой, по его собственному признанию, руководствовался В. Серж, наследуя опыт Д. Дос Пассоса. Воспользуясь терминологией Умберто Эко, отметим, что в этой ситуации героика, трагизм и ирония выступают в качестве «эстетических структур прямой трансляции» [69, с. 234], представляя своего рода «три камеры, расположенные таким образом, чтобы получить возможность «увидеть» образ с трех точек зрения одновременно» [69, с. 237].

Героическое начало в романе сопряжено с истоками формирования фаустовской идеи, реализованной в образе мечты о счастливом будущем, с которой связаны надежды Ксении и профессора Лытаева – единственных героев-мечтателей в «Завоеванном городе». Мотив преобразования мира в свободное, справедливое общество, звучащий в их декларациях, стилистически задается возвышенной риторикой, зачастую переходящей в романтическую патетику: *«Мы хотим, чтобы наша республика жила, ибо она – величайшая надежда, рождение новой справедливости, чистота действий и слов»* (52); *«Я знаю, что люди станут свободными на свободной земле. Знаю, что мы погибнем задолго до этого. Знаю, что будущее будет прекрасным...»* (101). В мечте о счастливом обществе угадывается античная модель гармоничного миропорядка, в которой, по мысли Г. Кнабе, высшей общественной и моральной ценностью признавалась гражданская ответственность и патриотический долг [61, с. 7]. В этой связи идеалом порядка Лытаеву видится верховенство римского права как высшей справедливости общества.

Одухотворенность светлой мечтой и желание ее осуществления отражены в портретных характеристиках Ксении и Лытаева, содержащих отсылки к образам римских императоров: *«Впалые щеки, пергаментные губы <...> Тонкий нос, прямой, хотя казалось, что он с горбинкой, правильно очерченный рот, ухоженная седеющая борода <...> одно из тех на первый взгляд мрачных, но изнутри просветленных лиц, какие <...> писались из преклонения перед древними римскими образами»* – Лытаев (37); *«Квинтэссенция*

воли, ума и страсти <...> Ясный взгляд человека – хозяина самого себя и вещей, открывающего новую вселенную» – Ксения (27, 120). Эти характеристики представляют в романе образ фаустовского сознания в его героической ипостаси, являющей «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое» [70, с. 265]. В данном случае внутренние интенции Ксении и Лытаева к созиданию счастливого общества неотделимы от внешнего мира, с которым мыслят себя единым целым: «Я <...> не хочу удалиться ни от людей, ни от активной жизни – они принадлежат вечности» (166). Это единство обуславливает ряд качеств, характеризующих фаустовское сознание как героическое, и стилистически заданных образной, возвышенной риторикой: равнодушие к собственной самобытности («Каждый из нас <...> – лишь капелька в движении волн; капелька, в которой, прежде чем она исчезнет, отражается вся бесконечность окружающего мира», «Необходимо ли, чтобы я осталась в живых?» (120, 121); склонность самопожертвованию, воспринимаемому как нечто естественное (Ксения: «Полностью обновить человека красным огнем. Переделать жизнь заново. И, без сомнения, погибнуть самой. Я погибну: человек будет жить. Я погибну, я готова» (25), Лытаев: «После нас звезды будут светить для других. Люди идут вперед. Пусть они, по нелепой случайности или по необходимости, пройдут по нашим телам» (167); желание оставить свое имя в истории («Для революции лучше погибнуть, оставив о себе светлую память» (136). Иным проявлением героического в романе (помимо мыслей об эпохальных деяниях) выступает актуализация тяжелой повседневной работы, осуществляемой в Петрограде большевиками – организация жизнеобеспечения города, попытки восстановления разрушенных заводов, очищение города от контрреволюционных объединений, планы продразверстки, предполагающей грабеж и без того голодающих крестьян («В Саратове есть зерно, идите и возьмите его!» (71), попытки предотвратить эпидемии и т. д. В этом смысле имеет место героизация повседневности в понимании героического А. Михайловым как «оттенка торжественности в обыденном» [60, с. 549]: «Революция – это тяжелая работа, которую следует выполнять, не проявляя слабости, до конца» (46). В этой ситуации эстетика героического часто реализуется путем стилистически обратного воплощения, отмеченного в свое время С. Аверинцевым в процессе анализа философско-исторических текстов,

когда «намеренно сухие и резкие слова внутренне трансформированы взвинченной, приподнятой, патетической интонацией <...> Так называемая «снижающая» деталь идет в дело отнюдь не для снижения самой реальности, но, напротив, для ее возвеличения» [63, с. 174]. В «Завоеванном городе» подобный «стилистический реверс», актуализирующий высокий смысл идеи вследствие снижения патетической риторики, реализуется в монологе одного из революционных командиров:

Речь о том, чтобы продержаться, черт возьми! Выстоять, работать, организовывать, использовать все, вплоть до дерьма. И дерьмо необходимо. А потом, если свернешь себе шею, это может выглядеть великим – прямо эпопея! – согласен, но стоит ли принимать величественные позы перед историей? Жить, вот чего хочет рабочий класс из плоти и крови, эта куча голодных детей позади нас... (136).

Отметим, что этот монолог являет одновременно и момент трансформации героического – светлая мечта о справедливом обществе оборачивается «кучей голодных детей», оставленных позади революцией. Трансформация героического символически отражается в гибели Ксении и Лытаева, воспринимающейся как закономерность – романтические порывы становятся не нужны революции, а герои-носители героического начала, являющего наиболее светлый «лик» фаустовского сознания, превращаются в опасный балласт, поскольку *«слишком много и самостоятельно думают, хотят понять, заново открыть, придумать мир, потому что они поэты и, в конечном итоге, всего лишь романтические путаники, даже опасные в эпоху, когда цена спасения – порядок, метода, сплоченность»* (135). Подчеркнем, что гибель Ксении и Лытаева являет не столько гибель самой мечты о счастливом будущем, сколько ее перерождение в одержимую идею, осуществление которой оборачивается террором.

В данной трансформации заявлен эстетический переход к иной ипостаси фаустовского сознания – трагической, актуализирующей процесс практической деятельности по переустройству мира и его последствия, когда ценой обновленного мира становится разрушение и смерть прежнего. *«Разрушить, разрушить. Главное – как следует разрушить»* (46) – становится идеологическим кредо фаустовского сознания. Символически «осуществленная мечта» передается в образе разоренного Петрограда, облик которого далек от того, чтобы называться гармо-

ничным, упорядоченным миром: «Белье, развешанное за грязными окнами, выходившими на центральный проспект. Окна, выбитые, чтобы можно было вывести наружу трубы печек-буржук, изрыгавших клубы черного дыма. Облупившиеся фасады, грязные, местами расколотые пулями и склеенные обрезками бумаги витрины магазинов, кое-как болтавшиеся ставни» (87). В романе нарастает мотив умирающего города. Имперский город, изможденный войной, террором и голодом, превращается в пространство смерти, где новую реальность творят те, «кто был ничем». Рубленые фразы авторских комментариев к изображаемым событиям, выдержанных в стиле публицистической хроники, представляют наиболее яркое воплощение экспрессии, передающее состояние ужаса смерти: «Арест заложников. Обыски, проверки документов, аресты подозрительных. Смертная казнь для спекулянтов. Смертная казнь для шпионов. Смертная казнь для предателей. Смертная казнь для дезертиров. Смертная казнь для растратчиков. Смертная казнь для распространителей ложных слухов. Смертная казнь» (114). Насилие над человеком становится единственным путем к счастливому будущему: «Ради них мы хотим переделать мир. И вопреки им, если понадобится» (39).

В мотивах смерти и террора реализуется момент трансформации революционера-мечтателя в демиурга, в связи с чем в романе актуализируется образ Петра I, который для большевиков выступает в качестве «оправдательного вердикта» революционным деянием: «Петр – модель и предшественник революции. Вспомните: «Все делается по принуждению» <...> Он оставил страну местами обезлюдившей, истекавшей кровью и стонавшей от непомерных усилий, но Санкт-Петербург был построен! И Петр остается великим, величайшим, ибо преследовал старого русского человека» (102). Потребность в оправдании, которую испытывают большевики, предполагает наличие вины как неизбежности за содеянное. Мотивы смерти и террора, вскрывающие узурпацию революционерами власти над человеческой жизнью, и ответственности за свои деяния реализуют в романе ситуацию выхода внутреннего «я» героя за границы своей роли в миропорядке, являющую, по мысли В. Тюпы, характеристику героя как трагического. «Если граница личностного самоопределения оказывается шире ролевой границы присутствия «я» в мире, – отмечает В. Тюпа, – это ведет к преступлению (переступанию границы) и делает героя «неизбежно виновным» [81, с. 62]. Момент пре-

вышения своих «бытийных полномочий» обозначен характеризующей авторскую позицию емкой метафорой: «Они взвалили мир на свои плечи», которая, неоднократно повторяясь в тексте романа, приобретает качество лейтмотива, а также оценочными комментариями оппонентов большевиков: «Они не знают истории, но делают ее <...> Но что делают, что делают?» (42); «Твердя о будущем обществе, вы соскользнули в бездну» (113) и т. п.

Трансформация образа революционера-мечтателя в образ демиурга реализуется в романе на уровне портретных метаморфоз, отражающих расстановку новых акцентов во внешнем воплощении фаустовского сознания – высокий белокурый ребенок превращается в человека с *«изборожденным морщинами лицом»*, ясный взгляд сменяется испытующим, отражающим *«скрытое высокомерие»* и *«вызывающим у людей внутреннее потрясение»*, *«квинтэссенция воли, ума и страсти»* вырождается в *«тайную неуравновешенность, быть может, благородное безумие, а может, сдерживаемую истеричность»* (57).

Наиболее яркое воплощение эстетики трагического в романе явлено в монологе безымянного революционера-«ответработника», образ которого служит поэтологической формой олицетворения образа коллективного героя – большевистской партии и фаустовского сознания в целом. Отметим, значимость этого монолога в осмыслении образа революционера как трагического героя определяется его выделением как иного нарративного типа по отношению к общей повествовательной ткани текста – в гетеродиегетическую форму повествования романа вводится единственная глава, написанная от первого лица (гомодиегетическая форма), в которой повествователь и персонаж соединяются внутри одного и того же действующего лица – трагического героя, благодаря чему внутренние противоречия в его сознании выводятся на первый план и достигают максимального напряжения. Монолог революционера имеет форму обращения героя к самому себе и выстраивается по принципу самоанализа, предполагающего констатацию беспощадной правды:

Я из правящей партии и «ответработник», как принято говорить, то есть занимаю руководящий пост. У меня более стабильный и менее скудный паек топлива и хлеба. И это несправедливо. Знаю. Но беру его. Нужно выжить, чтобы победить. Мой паек топлива и хлеба, за который сегодня утонул ребенок, – ему я обязан всем, телом и душой. И

так все мы <...> Мне необходима вся ясность ума, чтобы найти дорогу во мраке – ином мраке <...> Чрезвычайная комиссия работает днем и ночью. Это тоже мы. Наше беспощадное лицо. Мы, разрушители тюрем, освобожденные, вчерашние каторжане, у многих из которых навсегда остались шрамы от кандалов, мы – следим, обыскиваем, арестовываем; судьи, тюремщики, палачи – это мы! Мы завоевали все – и все от нас ушло. Мы завоевали хлеб – и настал голод. Мы объявили о мире земле, уставшей от войны – и война вошла в каждый дом. Мы провозгласили освобождение человечества – и нам понадобились тюрьмы <...> Мы основали республику труда – и заводы умирают, зарастают травой. Мы хотели, чтобы каждый отдавал по силам и получал по потребностям – и оказались привилегированными среди всеобщей нищеты, ибо голодаем меньше других! Мы все время говорим «я». У нас в крови это обожествление «я»... (45).

Однако, как отмечает В. Тюпа, в силу того, что трагический герой шире отведенного ему места в мироустройстве, он обнаруживает тот или иной императив долженствования не во внешних предписаниях, а в себе самом [81, с. 62]. Данный императив предполагает неприятие героем осознаваемой истины о самом себе, провоцирующее не имеющий разрешения внутренний конфликт – герой настроен на продолжение борьбы и с народом, и с самим собой: «Я хочу погубить свою душу. Что она значит? Было бы странным излишеством заботиться о ней сегодня <...> Мир нужно переделать. Для этого – победить, удержать, выжить любой ценой» (46). Эта борьба в конечном итоге оборачивается против самого героя, актуализируя в романе мотив самоуничтожения революции и фаустовского сознания: «Революция поглощает нас» (69); «Наше старое оружие, гремучая смесь, отвага бомбистов, вера тираноборцев в свою правоту странным образом оборачивается против нас самих» (142); «Сколько твоих заблудших детей, Революция, готовы перестрелять друг друга во имя твое!» (175) и т. д. В этой связи большинство сюжетных линий, связанных с жизнью революционеров, завершается ситуацией гибели – во время обороны Петрограда погибает Ксения, по подозрению в контрреволюционном заговоре расстреливают профессора Лытаева и Аркадия Измайлова.

Мотивы смерти и убийств и как самоуничтожения, и как кровопролития во имя будущей жизни открывают в романе образ Петрограда как абсурдного пространства и обуславливают осмысление революции как «чудовищной авантюры», сущность которой в полной мере раскрывается в шутке, популяр-

ной среди большевиков, расшифровывающих РКП(б) как «*Россия кончит погромом (большим)*» (50). Гротескная расшифровка известной аббревиатуры снижает накал трагической риторики, актуализируя в романе иронично-пародийный аспект осмысления образа революционного сознания, придающий новую значимость идее преображения мира и знаменующий распад трагической модели. В этом освещении образ фаустовского сознания выстраивается по принципу ироничной аллегии, содержащей момент деградации культурных архетипов, например, Прометея, которому уподоблен полудикий башкирец-партизан, привлеченный к революционной борьбе: «*Вот этот – чем не Прометей? Он похитил огонь; всего лишь животное, в мускулах и гнев которого таились примитивные силы*» (140); или «*мыслящего тростника*», превратившегося в бездумного исполнителя великих задач: «*Мыслящий тростник – настало время, когда его отучают мыслить. Его сушат, придают гибкость и плетут из него корзины для любых нужд, в том числе самых неприятных. Паскаль этого не предвидел*» (43).

В этой ситуации ироническая риторика является смыслообразующей в очередных модификациях портретных характеристик революционера-завоевателя, либо превращающихся в откровенно сатирические зарисовки: «*Портрет председателя в полный рост, с вьющимися по ветру волосами и рукой, протянутой в красноречивом, но неопределенном жесте, так что было не ясно, хочет он проверить, идет ли дождь, или вежливо одобряет какое-нибудь завоевание. В глубине виднелся невиданной красоты бронепоезд*» (56-57); либо снижающих античный канон: «*Председатель большеголовый, с синеватыми щеками, густой шевелюрой, немного мягкими, хорошо вылепленными чертами лица молодого римского императора или купца из Смирны <...> – некоторое величие и скрытая посредственность*» (61). Подчеркнем, в данных отрывках союз «или», предполагающий связь разнонаправленных ситуаций, выполняет функцию некоего эстетического кода, отражающего балансирование на грани героической патетики и иронии, что указывает на смену бытийных императивов в отношении «Я» – внешний мир, их переход в новое качество: образ римского императора трансформируется в образ купца из Смирны, предполагая переход от государственного к собственническому. В этой ситуации целостность внутренних границ «я-в-мире», связанных в героическом и трагическом с его внешними грани-

цами, разрушается, что приводит к «радикальному размежеванию «я-для-себя» от «я-для-другого» (в чем и состоит сущность иронии как притворства) [71, с. 75].

Таким образом, в романе деградация трагической модели знаменует переход к иронично-гротескному осмыслению образа фаустовского сознания как состояния бытия «я-для-себя», вскрывающего ложную сущность революционного кредо – «все ради народа даже ценой собственной жизни». В этом смысле показательным является образ работника петроградской ячейки ЧК Марии Зверевой – женщины, «терзаемой желанием, гордыней и сомнениями» (110), одержимой завистью к коллегам и жадой властных полномочий, которые необходимы уже не для того, чтобы преобразить мир, а для того, чтобы унижать других. Образ Зверевой выстроен на основе контраста внешнего облика, в котором подчеркивается сдержанность, нарочитая скромность и бескорыстное трудолюбие как смиренное служение революции, и внутреннего содержания, сущность которого явлена в жажде плотских утех, материальной наживы во время всеобщего голода и власти (в основном, выносить смертный приговор). Принцип контраста здесь подчеркивает момент притворства, составляющего суть иронии, – показательное служение великой идее на самом деле представляет собой служение самому себе, что выразительно подмечено в характеристике, данной Зверевой одним из соратников по партии: «Истериичка с темпераментом шлюхи; и эта рожа злобной монашки из пьесы Метерлинка <...> Эта милая женщина при всех режимах будет кривляться перед зеркалом, иметь свою машину, намазывать икру на белый хлеб, в то время как кочегары Большого завода будут получать свой паек молока только на бумаге» (126, 130). В повествовательной структуре романа образ Зверевой выполняет важную функцию, поскольку олицетворяет момент подмены ценностей, указывающей на признаки распада революционного сознания и выступающей формой гротескного заострения процессов, которые становятся неизбежной тенденцией, знаменующей деградацию фаустовской идеи, что осознается и самими большевиками: «Если Республика выстоит, Зверева похоронит нас всех» (131).

Однако наибольшей эстетической концентрации иронический модус достигает в кульминационной сцене романа, представляющей беседу Ленина с Троцким, в которой решается судьба Петрограда. Отметим, что в романе это – единственная сцена



с участием вождей революции. В. Серж не указывает их имен, однако данные в романе портреты хорошо узнаваемы:

Оба были саркастичны, но каждый по-своему: один, добродушный, с высоким открытым лбом, слегка выступающими скулами, круглым носом, рыжеватой бородкой <...> Когда он улыбался, вокруг его прищуренных глаз лучились морщинки и в зрачках плясали зеленые огоньки <...> Другой, еврей, с чем-то орлиным в решительной складке некрасивого рта, с глазами, сверкающими острым умом, властной посадкой головы, непоколебимой уверенностью в себе, которую близорукие могли принять за гордыню (157).

В данной ситуации отсутствие имен, во-первых, лишь подчеркивает широкую известность вождей, а во-вторых, акцентирует внимание читателя не конкретно на Ленине и Троцком, а на собирательном образе вождя как такового.

Сцена, в которой усматривается прямая отсылка к трагедии Гете – «в улыбке лицо его походило на маску Мефистофеля» (157), выстраивается по типу сцены искушения Фауста Мефистофелем, в которой роль Фауста отводится Ленину. Сцена беседы вождей, на наш взгляд, заслуживает особого внимания. В ее структуре условно можно выделить три эпизода, из которых центральным является эпизод непосредственно «искушения»: сомнения Ленина относительно целесообразности удерживать оборону Петрограда, бесперспективности попыток прорвать блокаду и в связи с этим намерение эвакуироваться, сдать город белогвардейцам, закрепившись на южном фронте, не выдерживают воинственного натиска Троцкого, склоняющего своего соратника к решительным действиям и настаивающего на сопротивлении армии Юденича, которая в десять раз превышает численность красногвардейцев. Стиль аргументов Троцкого выражен в духе героической патетики: «Двести тысяч пролетариев могут быть и обреченной на рабство аморфной массой, и толпой, неосознанно идущей к великой победе – или к ужасному поражению, – а могут быть и непобедимой, непоколебимой силой, сильнее старых армий, способной на больший героизм» (158). Героическая риторика, на первый взгляд, подчеркивает драматизм ситуации, в которой оказался город, и создает ощущение, что судьба этого города действительно находится в руках вождей и зависит от принятого ими решения. Однако анализ начального и заключительного эпизодов, обрамляющих разговор о судьбе города, заставляет усомниться в достоверности созданного впечатления. В

первом эпизоде заранее заявлено снижение героической патетики: Ленин и Троцкий обмениваются шутками по поводу того, что весь город – от улиц, приемных в учреждениях до частных домов – обклеен их портретами. Здесь необходимо отметить, что в романе портреты вождей неоднократно называются автором «иконками» – в уменьшительной форме слова в данном случае заявлено некоторое несоответствие притязаниям демиурга, что в значительной степени снижает высокий образ. Снисходительная реакция на «подобную иконографию» одного из вождей выражена во фразе «Оборотная сторона популярности (курсив наш – А.С.), мой друг» (157). Думается, что выбор автором выделенного нами слова не случаен. На наш взгляд, «популярный» – качество неоднозначное и в данном контексте более сочетается со словом «артист», нежели со словом «вождь», тем более «диктатор», как в романе явлены образы Ленина и Троцкого. Тень артиста, которая проглядывает сквозь обличье вождя, подвергает сомнению подлинность происходящего, содержит намек на спектакль, представление, в котором вожди с удовольствием играют свои роли, и в этой связи – намек на то, что героическая патетика следующего эпизода, о которой говорилось выше, имеет оттенок притворства, соскальзывая в иронию. Заключительный эпизод сцены, в котором совещание вождей постоянно прерывается смехом над внезапно возникшей мыслью Троцкого привлечь к борьбе за Петроград орды башкирских кочевников, подчеркивает авантюризм идеи, единственное преимущество которой в том, что она «заставит вражескую прессу писать о себе» (158). Характерный для эпизода шутливый тон выводит на первый план мотив революции как игры, которой увлечены вожди, что, по сути, исключает саму возможность бытия как «я-для-другого», сводит на нет декларацию о самопожертвовании во имя счастья будущих поколений, свидетельствуя о вырождении высокой революционной идеи.

В подобном контексте попадает под сомнение и возможность вершить судьбы истории, в частности предопределить участь Петрограда, что подтверждается самой спецификой темы города в романе. Здесь обращает на себя внимание некая «автономность» городской тематики по отношению к повествованию в целом. В образе города подчеркивается его самостоятельность как отдельного существа со своей судьбой и своей историей: «Город жил своей жизнью» (76); «Город на самой окра-

*ине осажденной страны – живет, ни о чем не думая!» (141); «Прямые улицы были еще более пустынные, проезжая часть – еще более разбитой, фасады – еще более облупившимися, больше стало расколотых плит и заброшенных витрин <...> Все это не имело никакого значения. В Малом театре Соколова танцевала в «Зеленом мотыльке». Свечин пел в «Севильском цирюльнике». В большом зале консерватории Тамара Штольберг исполняла Венсана д'Энде» (143-144). Образ Петра I, довольно часто возникающий на страницах романа, подчеркнутая автором несовместимость великолепия дворцов, соборов и примитивных устремлений – разграбить – пролетариев, обозначенных Сержем как «неотесанные завоеватели», служит напоминанием о том, что Петроград (даже с новым именем) продолжает оставаться имперским городом, неподвластным чьим-либо личным амбициям: «Город царя Петра – «окно в Европу», какое величие и какая нищета. Благородство и величие еще проглядывали сквозь лохмотья» (87). В этой связи факт завоевания Петрограда оказывается под вопросом, в силу чего заглавие романа – «Завоеванный город» – содержит иронический подтекст. «Революционеры, – отмечает Р. Гриман, – отчетливо понимают, что на самом деле они вовсе не «завоевали» город, а лишь разбили в нем лагерь: они балансируют на вершине, падение с которой чревато неминуемой смертью – и их бедность на грани нищеты несовместима с имперской пышностью города» [59, с. 12]. В этом смысле Петроград – по-прежнему Петербург, предстающий культурной твердьней, перефразируя А. Михайлова, «почвой», преобладающей над растущим на ней культурным организмом [60, с. 531].*

Таким образом, завоевание города оборачивается иллюзией, победа революции – поражением. Неизбежное перерождение фаустовской идеи – от мечты к цели и, наконец, к игре – знаменуют призрачность благополучного осуществления идеи преобразования мира.

## Глава 6

# ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ ФАУСТОВСКОЙ ИДЕИ ПОЗНАНИЯ

### 6.1. Абсолютная истина и вечное познание: расставание с иллюзией в романе Марка Алданова «Пещера»

Исследователями неоднократно отмечено, что обращение к мифу, отражающее рефлексии культурной памяти является неотъемлемым качеством эстетики модернизма. Поиск новых ценностей в литературе первой трети XX века зачастую был связан с переосмыслением, трансформацией мифологических сюжетов, ремифологизацией символов античности, обусловленных, по мысли А. Зверева, «стремлением за воссоздаваемым хаосом «катастрофической» реальности обнаружить присутствие культурной традиции и активность духовных начал, которые придают бытию осмысленность и телеологичность» [1, стб. 570]. В то же время возвращение модернистской литературы к символам и мифологемам античности было связано не только с поиском новых ценностей, но и отражало логику развития очередного этапа фаустовской культуры, а точнее – его закатных тенденций. Формирование в XX веке фаустовской идеологии и личности фаустовского типа, свидетельствующее об онтологизации фаустовской культуры, обеспечили фаустовскому духу небывалые возможности для реализации своих устремлений. Свободный от сомнений и ограничений Фауст XX века, по сути, достигший высот власти, познания и преображения мира, впервые со времен своего развития оказался обречен созерцать плоды своих деяний. И в этом созерцании, явившем предчувствие конца, отразился и ретроспективный взгляд на пройденный человечеством путь цивилизации, обращенный к истокам познания и дерзания. В этой связи переосмысление пройденного пути характеризовалось идентификацией с мифологемой, заключающей смысл начала и завершения человеческой жизни, – мифологемой пещеры.

Образ пещеры в модернистской литературе актуализируется в 1920–1930-е годы, выступая в различных модификациях, являющих восприятие данной мифологемы как воплощения тайны человеческого бытия и существования мира («Стихотворение» М. Шагинян); как мифологической картины мира, отраженной в образе пещеры Полифема в рецепции мифа об Одиссее у М. Волошина; как метафоры катастрофы, отбрасывающей человечество к первобытному существованию («Пещера» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Солнце мертвых» И. Шмелева, «Завоеванный город» В. Сержа; «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга, «Конец мелкого человека» Л. Леонова и др.); наконец, как интерпретация платоновского мифа о пещере в поэзии И. Анненского, сказке «Тень» Е. Шварца и др. Однако, как представляется, свое наиболее глубокое философское осмысление платоновская мифологема пещеры обрела в одноименном романе М. Алданова.

В мифопоэтической традиции пещера как нечто потаенное и укрытое «противостоит внешнему миру как невидимое видимому, как темное светлomu». По мысли В. Топорова, пещера иногда замещает дом, но в ней, скорее, спасаются от опасности, чем живут, или укрываются от мира [2, с. 311]. Символизирующая начало и конец человеческого существования пещера является местом рождения, смерти и воскрешения. В этом смысле пещера представляет пространство, в котором свершается таинство жизненного цикла, заключающего непрерывный процесс увядания и обновления, заката и возрождения.

Скрытое от солнечного света темное пространство пещеры проецируется на темноту человеческой души как вместилища потаенных инстинктов и побуждений и в этой связи предстает местом проявления иррациональных ощущений. В Топоров указывает, что «с пещерой связывается сила страсти, вожделения». В ней «сознание и разум, логика уступают место слуху, осязанию, инстинкту, интуиции, темным влечениям» [2, с. 311]. В античной философской традиции пещера представляет собой обитель нимф, связанных с иррациональными силами земли. Анализируя трактат Порфирия «О пещере нимф», А. Лосев упоминает нимф-«вакханок», насылающих безумие, пробуждающих в человеке скрытые, помрачающие ум силы. Эти силы выводят человека за пределы разумных границ, приобщая его к высшей мудрости, открывая ему неведомое [3, с. 101]. В этом

представлении пещера, являющая в античной традиции место умирания и воскрешения бога плодородия, предстает святилищем Диониса, средоточием дионисийской стихии, противопоставленной солнечному свету аполлонического.

Как вместилище потаенных темных стихий пещера мыслится как модель вселенной. Бесструктурность, аморфность внутреннего пространства пещеры, напоминающая лабиринт, в котором нет начала и конца, символизирует хаотичность и непознаваемость как человеческой души, так и мира в целом. В то же время в философской трактовке пещера предстает источником, началом последующего развития всех жизненных процессов. Флоренция Вайнберг полагает, что во все эпохи и во всех культурных контекстах пещера остается символом несформированного, необработанного материала, будь то природа Матери-Земли, или первобытная, животная природа человека [4, с. 6]. В этом смысле в ней явлено средоточие мировых и человеческих потенций – творческих, познавательных и преобразовательных, – связывающих дионисийское начало с аполлоническим. В. Топоров указывает, что в пещере до времени находятся спящие короли, пророки, вожди, герои [2, с. 311]. Из пещеры же исходит и начало всех жизнотворческих процессов, побуждение к творчеству и познанию. Е. Медкова отмечает, что освоение человеком иномирного пространства пещеры представляло собой его вторжение в мир хаоса, где человек с помощью магических ритуалов и присвоения благ производил превращение «чужого» в «свое», по существу, вырабатывая формулу всего культуротворческого процесса – преобразования хаоса в космос [5, с. 17]. С точки зрения эволюции человеческого духа образ пещеры рассматривался и античными философами. Так, по мысли Порфирия, пещера представляла собой космос, из которого душа нисходила в мир «с ее постепенным материальным воплощением и затем восхождением ее к небесным сферам и бессмертию» [3, с. 97].

У Платона толкование образа пещеры, заключенное в форму мифа, предполагает осмысление идеи вечного познания и поиска истины. Согласно Платону, закованный, сидящий спиной к пробивающемуся из входа в темную пещеру свету человек способен видеть лишь тени вещей и в силу этой ограниченной способности принимает тень за единственную реальность. Темная пещера в этом смысле предстает символом *неведения*,

пространством, в котором возможно лишь неполное, искаженное знание о мире. В этой ситуации человек не имеет подлинного знания и о самом себе, поскольку ему доступен только иррациональный способ постижения бытия и себя в бытии, ограниченный инстинктами, ощущениями, темными вожделениями. Здесь речь идет о *чувственном* познании, которому, согласно Платону, подлинное знание о мире недоступно. В этой связи каменные стены пещеры представляют собой демаркационную линию, разделяющую две сферы бытия – реальность подлинную и искаженную, внешнюю (за стенами) и внутреннюю (в темноте пещеры), мир истины и мир иллюзии.

Выход из пещеры как путь во внешний мир являет путь к познанию истины, которую в платоновском мифе символизирует Солнце. Представляя солнечный свет как свет истины, Платон, по существу, связывает процесс познания с аполлоническим переживанием мира, противопоставляя его иррациональной стихии дионисийского и одновременно объединяя их в два взаимосвязанных начала, заложенных в человеческой природе – потенцию и активную ее реализацию. С. Шевцов справедливо отмечает, что «борьба аполлонийского порядка, стремящегося к стройности, заслоняющего собой ужас жизни (существование во тьме пещеры как во тьме неведения – А.С.), выстраивающего свою гармонию исключительно тотальностью света, и дионисийского, пробуждающего от самоуспокоенности, выводящего этот ужас в непотаенное, приводит к гармонии не через вытеснение, но примирение сил света и тьмы» [6].

Но, согласно Платону, начало пути к познанию всегда болезненно: «Когда с человека снимут оковы, заставят его вдруг встать, повернуть шею, пройтись, взглянуть вверх – в сторону света, ему будет мучительно выполнять все это, он не в силах будет смотреть при ярком сиянии на те вещи, тень от которых он видел раньше» [7, с. 515]. В этом смысле «Миф о пещере» представляет собой иллюстрацию любого переходного состояния как ослепления: «нарушения привычного положения вещей и хода событий, изменение обычного поведения, разрушение расхожего мнения» [8].

В этой связи первый шаг человека к постижению абсолютной истины предполагает обретение *сверхчувственного* знания о мире (знания *тайного*, как его определяет С. Шевцов), которое можно рассматривать как аналог творческого познания в

его способности видеть не предметы, а их образы – по Платону, «сперва смотреть на тени, затем – на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом – на самые вещи» [7, с. 516]. Таково представление о реальности, возникающее у поэта, художника – одаренной творческой личности.

Обладание сверхчувственным знанием, путь к которому отмечен болью и страданием, провоцирует противоречия между подлинной и воображаемой (образной) реальностью, миром внешним и внутренним миром человека (конфликт между миром привычным и откровением нового мира), порождающий проблему соотношения эмпирического и художественного познания. Возможность разрешить эти противоречия представляется осуществимой на следующем этапе восхождения к истине, предполагающем обладание *рациональным* знанием (*знанием-властью*, по С. Шевцову), согласно Платону, – обретение способности «смотреть на самое Солнце» [7, с. 516], иными словами, видеть не просто вещи, а их истинную сущность и, тем самым, приблизиться к свету абсолютной истины – видение мира, присутствующее ученому. Знание-власть, таким образом, выступает аналогом научного познания, для которого «видеть Солнце» означает «проникнуть в тайны бытия».

Сравнивая человеческое существование с пребыванием в темной пещере и представляя путь человеческого духа к вершинам знания о мире, Платон, по существу, обозначил одну из вечных проблем бытия, которая много столетий спустя станет идеологической константой фаустовской культуры, ибо именно в образе Фауста литература воплотит явленную Платоном «всегда стремящуюся ввысь душу», «увидевшую Солнце» [7, с. 517]. В «Мифе о пещере» Платоном философски осмыслены предпосылки возвышения и падения стремящегося к познанию духа, которые, в свою очередь, объясняют и причины угасания фаустовского начала. Согласно Платону, познающая душа всегда трагична (как и душа Фауста), ибо жажда света истины имеет высокую цену: «Способность человека к познанию, – рассуждает Платон, – сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, только если он сможет всей душой отворотиться от всего становящегося» [7, с. 518], смотреть только вперед и видеть только свет истины.

Трагична по своей сути и ситуация, которую порождает обладание знанием – человек, увидевший свет истины, воспомина-



ет о пещере как о своем прежнем жилище и о прежних представлениях о мире и испытывает желание нести этот свет людям, оставшимся в пещере, освободить их от тьмы неведения. Платон акцентирует внимание на возвращении в пещеру – со света во тьму – как события, знаменующего для человека приобретение трагического опыта. Объясняя обитателям пещеры, что их знание о мире неподлинно, искажено и, желая, тем самым, освободить узников, человек сталкивается с неприятием истины. Узники не верят ему, считая его смешным, его представления о реальности – ошибочными, поэтому не испытывают желания покидать пещеру. И, поскольку они не считают себя узниками, всякое намерение их освободить, изменить общепринятый уклад бытия они воспринимают как насилие и готовы его убить, ибо после своего восхождения наверх он – чужой, а значит, – опасен: «Если бы такой человек опять спустился в пещеру и сел бы на то же самое место, разве не были бы его глаза охвачены мраком при таком внезапном уходе от света Солнца?.. Разве не казался бы он смешон? О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве не убили бы, попадись он им в руки?» [7, с. 516-517]\*.

Опыт, который иллюстрирует Платон, отражает типичную ситуацию – в любом обществе во все времена поэт и ученый как обладатели подлинного знания о мире были нежеланными пророками именно в силу своей способности преодолеть каменные границы «пещеры общепринятых норм и представлений», поскольку «указать тени свое место», как это удалось герою известной сказки Е. Шварца «Тень» (1937–1940), в действительности оказывается очень сложно и часто чревато гибелью, ибо страшна не сама тень, а вера в нее людей. В этой ситуации увидевшему свет истины о мире открывается истина о че-

---

\* Эта аллегория Платона приобрела реальность исторического опыта в первой половине XX века, когда любые процессы освобождения сопрождались насилием. Эта тенденция была отмечена и детально исследована в работе Г. Маркузе «Эрос и цивилизация» (1956). Философ обосновывает тезис о тесной взаимосвязи свободы и насилия – чем реальнее возможность освобождения, тем сильнее необходимость репрессии. Насилие же становится неотъемлемым способом преобразования мира, прокладывающим путь к всеобщему счастью в эпоху заката фаустовской культуры.

ловеке, человеческой природе и, таким образом, о себе самом и о своем темном начале, ибо человеческая природа всеобща, но постижение истины о себе всегда индивидуально и потому – трагично. Этот трагизм обозначил С. Шевцов в образе «сияющей и зияющей истины»: «Можно привыкнуть к сиянию истины, но зияние истины невыносимо, и оно во сто крат невыносимее, поскольку это зияние истины собственного бытия, а не сияние какой-нибудь отвлеченной гносеологической истины: “Все люди смертны. Сократ – человек. Следовательно, Сократ смертен”. Истина здесь предстает в своей высшей точке», являющей «безмерное зияние ужаса <...> Трагедия истины в том и заключается, что наряду с сиянием, она может показать и свой зияющий лик, и вот это сияние и зияние истины есть ее аполлонийская и дионисийская составляющие, образующие органическое единство, и чей разрыв равносителен их обоюдному уничтожению» [6]. Подобный разрыв происходит в фаустовском сознании: в стремлении к беспредельному познанию аполлонического, переступая границы установленных представлений, Фауст, тем самым, переступает границы дионисийского. Дионисийское пробуждает к творчеству, следовательно, и к знанию, т. е. – к аполлоническому. Но, как при взгляде со света во тьму, в свете познания дионисийское представляется внушающей страх темной пропастью, вызывающей побуждение как можно дальше отойти от ее края, иными словами, всецело отождествить себя со светом и порядком аполлонического. Однако это побуждение губительно, ибо последовать ему – означает разрушить гармонию света и тьмы. «В аполлонийском миропорядке, – отмечает С. Шевцов, – человек раскрывается как человек познающий, а в дионисийском – как человек, внушающий ужас, который и выступает средоточием дионисийской гармонии, соединяющей меру и безмерное. Оба видения человека взаимно дополняют друг друга: познание бытия оборачивается пониманием скорби существования, и, наоборот, через страдание, скорбь человек учится постигать нечто важное, глубинное в себе» [6].

Таким образом, путь человека к познанию проходит от «чувственного неведения» обитателя пещеры к сверхчувственному тайному знанию о мире художника, от тайного знания – к рациональному знанию-власти ученого, от знания-власти – к трагическому самопознанию [6], порождающему образы несчастного, отчужденного сознания, абсурдности бытия, чувство утраты

социальных и нравственных ориентиров и т. п. моментов, «озаренных» светом познания в XX веке. В свете трагического самопознания неизбежно поддается переосмыслению, а затем и сомнению отстаиваемая Платоном бесспорность блага аполлонического миропорядка.

Анализируя миф о пещере Платона с позиции культурного сознания XX века, М. Хайдеггер указывает, что «изменение в существе истины» обусловлено «исправлением взгляда». В пещере Платона Хайдеггер выделяет два вида освещения – огонь, образующий тени на стене пещеры, являющий символ искаженного знания, и солнце, освещающее предмет и его сущность и знаменующее, по Платону, знание подлинное. Эти два способа освещения представляют два взгляда, правильность или неправильность каждого из которых определяется местонахождением смотрящего – вне или внутри пещеры. В ситуации существования нескольких взглядов истина, согласно мысли Хайдеггера, «из основной черты самого сущего» превращается в «характеристику человеческого отношения к существующему» – то, что Ницше ранее определил как «превращение истины из несокрытости сущего в правильность взгляда». По мнению Хайдеггера, «отпечаток существа истины как правильности высказываемого представления задает меру всему западному мышлению» [9, с. 271-272]. Иными словами, «происходит переход от того, что познается, к тому, как познается» [8].

Обращение к мифологеме пещеры в литературном и культурном сознании первой трети XX в. знаменовало переосмысление процессов, связанных с развитием фаустовской культуры, ценности фаустианства и намечало новые пути движения эстетической мысли, которые обретут более четкое оформление в литературе второй половины XX века.

В романе М. Алданова «Пещера» (1934–1936) интерпретация платоновского мифа выстраивается на основе тесной связи с фаустовской темой, рождая полифонический интертекст – философский и литературный. На развитие фаустовской темы в творчестве М. Алданова неоднократно указывали исследователи, подчеркивая прежде всего аллюзии и реминисценции трагедии Гете [10]. Так, И. Макрушина отмечает в произведениях Алданова «явные и скрытые «отсылки» к творчеству И.В. Гете». «Заимствованные писателем из “Фауста” элементы, – отмечает исследовательница, – принадлежащие сюжетно-композиционному,

идейно-тематическому уровням трагедии, получив в его романах новое смысловое измерение, “работают” суммарно на пересоздание образа Фауста <...> Фаустовский архетип находит у Алданова новое воплощение, претерпев известную трансформацию» [11, с. 32]. Отметим, что помимо аллюзий к трагедии Гете в романе Алданова осмысление фаустовской темы включает в себя систему мотивов, отражающих выделенные О. Шпенглером черты фаустовского духа, из которых ключевыми являются мотивы вечного познания, воли к власти и преобразению мира, явленные как основная тема рассуждений и оценки героями событий действительности: «*Мир нуждается в починке и может быть починен...*» [12, с. 22] (в этой связи революционные события в России многим представляются «*интересным социальным опытом*» (138); мотив вечного познания, его цены и ценности, с которыми связаны размышления над проблемами деятельного бытия и созерцания, сознания и воли и т. д.

В осмыслении автором заявленных мотивов отчетливо просматриваются закатные тенденции, в свете которых обозначенные Шпенглером качества фаустовской культуры подвергаются деформации, знаменуя исчерпанность фаустовских устремлений. В этой ситуации шпенглеровский канон, наследующий романтический пафос фаустовской идеи, предстает в тексте романа как *припоминание* об уже ушедшей в прошлое традиции. Однако именно эффект припоминания служит формой эстетического выражения закатного образа фаустовской культуры, создавая контрастный фон, подчеркивающий момент деградации фаустовской идеи на очередном этапе развития фаустовской культуры. Принцип контраста в данном случае реализуется с помощью иронической трансформации традиционного фаустовского канона либо в границах одной фразы: «*Эти мечтатели* (выделено – М. Алдановым), *они не то, что в трамвай, они в историю врываються благодаря природному нахальству*» (79); «*Во главе «крайних элементов», как осторожно сообщала газета, стояли русские, Левиен и Левине, вносящие в движение славянскую мечтательность и фанатизм*» (78); «*За занавесом открывалась декорация, с дорогой, уходившей куда-то вдаль, – «верно, к социалистическому строю», – подумал Клервилль*» (134); «*Отблеск этой научной уверенности, шедший от бородатого бюста, играл на лицах людей*» (172); «*Этот великий революционер, преобразователь современного мира, кажется, очень дорожит своим спокойствием и удобством*

жизни» (84); либо на «стыке» эпизодов: например, фразы выдержанной в близком к романтическому духе лекции, которую читает почтенный профессор философии немецкого университета, прерываются описанием начинающихся революционных событий в Германии, снижающих царящую в аудитории атмосферу возвышенной одухотворенности. Так, фраза профессора «В деянии заключен весь смысл жизни...» (100) прерывается авторским комментарием уличных событий, как бы раскрывающим суть этого самого деяния: «Где-то, как будто совсем близко, вдруг загремели выстрелы. Вслед за ними послышался глухой мрачный гул» (100); смысл фразы «жажда свободы и вечности» оказывается приземленным и довольно ограниченным в последующем предложении, определяющем историческую сущность этой свободы: «никакой революции нет и не будет, просто разграбили несколько ювелирных магазинов» (101) и т. п.

Наиболее глубокого осмысления фаустовская тема достигает в образе Александра Брауна – ученого, писателя, анархиста в прошлом. Явленный Алдановым образ Фауста XX века полифоничен и выписан в духе модернистской эстетики, подвергающей смысловую трансформации не столько гетевский интертекст\*, сколько сам фаустовский тип личности. И. Макрушина отмечает, что Алданов подвергает образ Брауна «редуцирующей дегероизации» и пародийно-ироническому осмыслению, контаминируя в облике героя «мрачное неудовлетворенное стремление Фауста и скептицизм Мефистофеля» и снижая, тем самым, масштабность вечного образа [11, с. 33-34]. Безусловно, полифоничность образа Брауна основывается, прежде всего, на взаимодействии в характере героя фаустовского и мефистофелевского начал. Однако вывод исследовательницы об

---

\* В романе «Пещера» присутствует единственная опосредованная отсылка к трагедии Гете, связанная с реализацией любовной темы в отношениях Брауна и Муси Кременецкой. Речь идет об упоминании сцены «Заклипания цветов» из оперы Ш. Гуно «Фауст», где Мефистофель, заклина цветы, помогает Фаусту очаровать Маргариту. В романе Алданова отсылка к известному оперному либретто подчеркивает колдовское влияние Брауна на Мусю Кременецкую: «Он зачаровал меня, зачаровал раз и навсегда в тот день, когда Шаляпин пел «Заклипание цветов» (209) / Подробнее об этом см.: Макрушина И.В. Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И.В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера») // Вестник Башкирского университета, 2000. – № 2-3. – С. 31-36.

иронической направленности авторской оценки Брауна представляется спорным. Думается, что свойственные Брауну в равной степени величие фаустовского духа, устремленного к постижению высшей истины, и мефистофелевский скептицизм, связанный с осознанием несовершенства мира и человека, служат источником непреодолимых противоречий в душе героя, острой внутренней конфликтности образа, наличие которой позволяет рассматривать Брауна как личность трагическую. Поэтому именно с образом Брауна-Фауста связано осмысление в романе платоновского мифа о пещере как мифа о вечном познании.

В соответствии с философской концепцией Платона, образ Брауна есть олицетворение вышедшего из пещеры человека, чей путь к постижению истины проходит через три ступени познания, отражающие три ипостаси героя на разных этапах его жизни – *знание тайное*, воплощением которого становится Браун-писатель, автор философской книги «Ключ», представляющей итог жизненных исканий героя. *Знание-власть*, в поле которого Браун предстает как анархист, причастный в прошлом к революционным событиям в России и как ученый, посвятивший свою жизнь науке. Отметим, что сфера научных интересов героя – химия – содержит намек на алхимию как основной род занятий Фауста и выступает одним из маркеров фаустовской идентификации Брауна, на что указывает описание его жилища, в котором акцентируется внимание на заставленной шкафами с книгами библиотеке, в описание которой, параллельно фаустовскому, уже вводится платоновский и декартовский подтекст: «На левом конце полки были философские книги. Платон <...> Плотин <...> Как странно, что такие похожие имена», «С края стояли большие толстые томы Декарта, плотно прижатые один к другому; их ровный раззолоченный строй ласкал глаз» (241); и лаборатории: «В лаборатории стоял легкий эфирный запах. Вите бросил в глаза огромный мрачный вытяжной шкаф. Перед ним стоял высокий табурет, тоже какой-то неудобный. Что-то кипятилось на бунзеновской горелке. Огонь под укрепленной в штативе колбой на песочной бане <...> В этом огне было что-то сумрачное, безнадёжное и вместе успокоительное» (241). Жилище свидетельствовало об «одинокой, печальной жизни Брауна, всецело отданной умственному труду» (241). Наконец, самопознание – этап, на котором Браун раскрывается сам себе как представитель челове-

ской природы\*. По сравнению с платоновской концепцией, последовательность этих этапов в романе Алданова несколько нарушена – конечным этапом духовного развития Брауна предстает знание тайное, иррациональное, к которому он приходит в результате постижения знания-власти и самопознания, определяя в конце романа этапы своего пути к истине как «*власть – познание – творчество*»: «Самое волнующее из всего была политика, самое ценное, самое разумное – наука, а самое лучшее, конечно, – иррациональное: музыка, любовь» (353).

Алдановский Фауст предстает как воплощение устремленного к познанию духа уже в тот момент, когда он «достиг в жизни почти всего, чего мог достигнуть» [13, с. 519]: «*Хватит и науки, хватит и открытий. Обеспечено место в двух ближайших изданиях Бейльштейна, а то и в трех*» (408). Согласно платоновской трактовке образ Брауна представляет собой художественную проекцию философской идеи человека, вышедшего из пещеры и увидевшего свет истины, прикоснувшегося к солнцу. Однако прикосновение к истине, делающее Брауна избранным – не востребованно. Его избранность и приверженность науке воспринимается людьми как сумасшествие (подобно тому, как в платоновском мифе человек, вернувшийся в пещеру из внешнего мира, представляется ее обитателям смешным, с «испорченным зрением»): «*Он, кажется, понемногу сходит с ума*» (117); «*Говорят, он медленно сходит с ума*» (151); «*Почему-то она от Брауна всегда ждала самых странных вещей*» (343); «*Что, если он морфинист или сумасшедший?...*» (345); «*Почти все знавшие его люди говорили, что он, верно, был человек сумасшедший*» (350) и т. п. Мотив сумасшествия Брауна как инаковости по отношению к окружающим перерастает в мотив демонизма, вскрывающего в характере героя мефистофелевское начало как начало, отчуждающее от мира, реализуя в тексте романа синтез платоновского и фаустовского контекстов: так, Клервиллю Браун видится «провинциальным демоном», в «стратосфере» которого «скудно и холодно» (141-142); по мнению Муси Кременецкой, наиболее подходящим псевдонимом для Брауна является «Роберт-дьявол»,

---

\* Отметим, что род занятий Брауна указывает на автобиографическую составляющую образа героя, позволяющую исследователям воспринимать Брауна как alter ego автора – М. Алданов был писателем, публицистом, химиком, философом.

она же выделяет в облике Брауна колдовское начало, которое и привлекает и отталкивает, вызывает и восторг, и ужас: *«Я люблю в нем то, что он шалый человек. Другим он, верно, кажется образом спокойствия, уравновешенности. Но я-то знаю, одна я чувствую, что душа у него бешеная <...> Браун это колдовство»* (209). Исключительность Брауна воздвигает стену непонимания и неприятия между ним и миром, представляющимся огромной населенной людьми пещерой. В этой связи, как справедливо отмечает И. Макрушина, *«Невостребованность высоких интенций духа Брауна, сознающего свою избранность, приводит к мучительному разладу с миром, выражающемуся в комплексе «лишнего человека»* [14, с. 307].

Устремленность к свету познания и в связи с этим – к поиску основной задачи существования предопределили бытийный статус героя, заключавший осознание необходимости *«жить как надо: на высотах»* (398), обеспечив, тем самым, возможность обозреть с этих высот духа человеческую пещеру. В своем предсмертном письме Федосьеву, которое ставит точку в многолетнем философском диалоге, Браун высказывает свое представление о пещере как о человеческом существовании как таковом и о глубине и непостижимости человеческой природы, метафорически обозначенное в образе человеческого пространства – *«своя пещера»*. Образ пещеры, на котором сконцентрирована мысль героя, становится, тем самым, отправной точкой в его размышлениях о смысле человеческого бытия, поисках своего пути и места в мире. Понимание смысла жизни героем основывалось на платоновской идее всеобщего блага, которая в интерпретации Брауна предполагала активное деяние, направленное на улучшение, преобразование мира: суть многолетней полемики Брауна и Федосьева сводилась к убеждению в преимуществах *«реакционной»* или *«либеральной политической веры»*. В этой ситуации образ Брауна обнаруживал смысловую идентичность с образом платоновского человека, желающего освободить обитателей пещеры. Однако с течением времени герой Алданова приходит к пониманию невозможности реализации платоновских представлений о всеобщем благе именно потому, что у каждого – *«своя пещера»* и, соответственно, своя истина: *«Общего, годного для всех решения задачи – основной задачи существования – нет и, по-моему, быть не может»* (398). Озаренный светом истины Фауст утыкается в пустоту, ощущая неизбежность возвраще-



ния к началу пути: «Из пещеры человек вышел, в пещеру и возвращается, только в другую» (398). Исследователи часто акцентируют внимание на отсутствии деятельного начала в образе Брауна. «Герой Адданова, – отмечает Т. Болотова, – не способен выйти из пещеры и помочь другим найти выход» [15, с. 72]. Думается, что отсутствие деятельного начала обусловлено не «неспособностью» героя к каким-либо действиям, а тотальным разочарованием, приведшим Брауна к осознанию бессмысленности каких-либо деяний: «Полная пустота деятельных жизней» (141). Отсюда мотив возвращения в «другую пещеру» есть форма отказа от мира, ухода из него: «Оба мы рассчитались с миром» (402) – Федосьев закрывается в католическом монастыре, Браун – уходит в небытие.

Образное объяснение прозрений и разочарований героя автор дает во вставной новелле «Деверу», представляющей собой часть философской книги Брауна «Ключ», которую он вместе с письмом передает Федосьеву. Выполняющая в романе функцию «текста в тексте», новелла «Деверу» представляет собой описанный Ю. Лотманом простейший способ кодирования текста – «включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения» [16, с. 15]. В этой связи текст новеллы содержит квинтэссенцию философских воззрений Александра Брауна, раскрывающих смысл всего произведения, и выступает одним из способов воплощения авторского сознания.

В определенном смысле новелла «Деверу» являет сфокусированную проекцию развития фаустовской темы в романе, поскольку содержит те же мотивы, что и текст всего произведения, наполненные в то же время более высокой концентрацией смысла. С образами герцога Валленштейна и Декарта, представляющими в новелле тип фаустовской личности, связаны, соответственно, мотив власти и славы и мотив познания. Сходство герцога с Фаустом подчеркнуто уже в самом начале новеллы: автор приводит составленный Кеплером подлинный гороскоп юного Валленштейна, в котором характеристика герцога обнаруживает сходство с портретом Фауста в романе Клингера, на который мы уже неоднократно обращали внимание:

О человеке этом поистине могу сказать, что дан ему дух бодрствующий, сильный и беспокойный и что любит он все новое. Обычное же существо людей и действия их ему не нравятся: ищет он дел ред-

ких и неиспытанных, и в мыслях у него много больше того, что замечают другие.

Восхождение Сатурна свидетельствует, что мысли этого человека бесполезны и печальны. Он имеет склонность к алхимии, к магии, к колдовству и к общению с духами. Человеческих же заповедей и веры он не ценит и не уважает. Все раздражает его, все вызывает в нем подозрение из того, что творят Господь и люди. А покинутый одинокий месяц показывает, что эта его природа весьма вредит ему в общении с другими людьми и не вызывает в них добрых чувств к нему.

Однако лучшее при его рождении было то, что показался тогда и Юпитер. Посему есть надежда, что с годами отпадут его недостатки и что этот необыкновенный человек станет способен к делам высоким и важным (186)\*.

Характер Валленштейна определял его устремления завоевателя, жаждущего славы и власти над миром – сердце герцога тревожила *«закрытая корона императора, с золотым полукругом, с изображением мира...»* (259).

Иное амплуа фаустовского типа личности представлено в новелле в образе Декарта – ученого, мыслителя, явленного как воплощение человеческой мудрости и торжества разума. В отличие от Валленштейна, в характере которого доминирует активное, деятельное начало, Декарт предпочитает «жизнь на вы-

---

\* Ср. у Клингера: «Фауст <...> бросился в темную бездну магии <...> То, чего он достиг, было ужасно. Его искания и случай открыли ему страшную формулу, с помощью которой можно было вызывать дьявола из ада <...> Он находился в ту пору в полном расцвете сил. Природа отнеслась к нему, как к одному из своих любимцев – она наделила его прекрасным сильным телом и выразительными благородными чертами лица. Казалось бы, этого достаточно, чтобы быть счастливым на земле. Но к этим чарам природа присоединила еще и другие, весьма опасные – гордый, стремительный дух, чувствительное, пламенное сердце и огненное воображение, которое никогда не довольствовалось настоящим. В самый миг наслаждения замечало несостоятельность и тщету достигнутого и властвовало над всеми остальными его способностями. Поэтому очень рано границы человечества показались Фаусту слишком тесными, и с дикой силой он бился о них, пытаясь их раздвинуть и вырваться за пределы действительности <...> Все, что, как ему казалось, он понял и перечувствовал в юности, внушало ему высокое мнение о способностях и нравственной ценности человека. И, сравнивая себя с другими, он, разумеется, приписывал самому себе наибольшую часть общей суммы этих достоинств <...> Этого более чем достаточно, чтобы стремиться к власти и величию» (см.: Клингер Ф.М.К. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. – М.-Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1961. – 227 с. – С. 25-26).

сотах» познания, означающую полное погружение в науку, в мыслительный процесс, и предстает, тем самым, воплощением созерцательного начала:

Мудрый Картезий <...> по своему обычаю, чуть не до полудня оставался в постели, лежал с закрытыми глазами, изредка приподнимался на локте, брал со столика листок бумаги, карандашом, несколькими словами, записывал приходившие ему мысли и снова опускал голову на подушку, погружаясь в размышления. Это были его лучшие часы. Затем он оделся и перешел в те комнаты, которые служили ему лабораторией (379).

На первый взгляд, различие очевидно. Однако при ближайшем рассмотрении два, казалось бы, противоположных полюса фаустовской природы – завоеватель и ученый – обнаруживают свою идентичность. Исследуя образы Валленштейна и Декарта, Т. Болотова отмечает, что их связывает «мысль об исключительности собственного пути познания мира» [17, с. 84]. В своем сравнении двух действующих лиц новеллы исследовательница отталкивается от точки зрения самого Декарта, изложенной в его «Рассуждении о методе»: «Сопоставление образов *полководца* и *мыслителя* в тексте романа представляет собой реминисценцию декартовского сравнения человека на его пути к истине: “Их (ученых) можно сравнить также с полководцами, силы которых обычно растут соответственно их победам и которым, для того чтобы удержаться после потери одного сражения, требуется гораздо больше выдержки, чем для взятия городов и областей после победы. Ибо стараться преодолеть все трудности и заблуждения, мешающие им достигать познания истины, это в сущности то же, что давать сражения, а составить себе ложное мнение по более или менее общему и важному вопросу – то же, что проиграть сражение”» [17, с. 85]. Таким образом, деятельным и созерцательным началами движут идентичные устремления к познанию мира – либо путем его завоевания, либо путем его осмысления. В этой связи образы Декарта и Валленштейна как две ипостаси фаустовской природы составляют проекцию образа Александра Брауна, раскрывающую двойственный характер личности героя, объединяющей в себе качества ученого, философа и писателя и «шалую душу» авантюриста-фаталиста, роднящую Брауна с Валленштейном, – сходство, которое подметила Муся Кременецкая: «Я почему-то уверена, что вы Валленштейна писали с себя...» (344).

Мотив переустройства мира реализуется в противопоставлении в новелле двух социально-преобразовательных моделей, представленных в образах двух тайных обществ – «розенкрейцеров» (или «невидимых»), целью которых было преобразование мира путем постепенного оздоровления человеческой природы, и общества заговора «La Cabale», стремившегося к счастью человечества реакционным путем. Представленные в «Деверу» два образа тайных обществ составляют брауновскую проекцию явленных в романе образов двух политических партий – либеральных социал-демократов, которую олицетворяет Серизье, и «фанатиков-социалистов» (как Браун называл большевиков). Оба пути преобразования мира определяют направленность развития фаустовской темы, которая находит свое осмысление и разрешение в философских рассуждениях Декарта.

Обращение автора к изображенным в новелле событиям XVII века символично. В романе таким образом устанавливается связь двух исторических эпох, обнаруживающая вечность поставленных в романе проблем – поиска истины, вечного познания, преобразования мира. Как показывает новелла, в зависимости от приоритетов эпохи может меняться лик Фауста – властитель, завоеватель vs ученый, писатель, – но суть волнующих человечество вопросов остается неизменной.

Новелла «Деверу» выступает в романе своеобразной призмой, через которую в романе утверждается идея доминирования судьбы и случая в истории и человеческой жизни, актуальная для всего творчества М. Алданова. Осмысление этой идеи неразрывно связано с размышлениями о природе человека, истинности и иллюзорности знания о мире, которые отражают общую систему взглядов Декарта.

Осмысление автором роли судьбы и случая в истории приобретает в новелле символическую форму. Исследователи неоднократно отмечали, что «символом случая, определяющего движение истории, в новелле выступает образ «магдебургской кошки» [17, с. 84]. Согласно исторической легенде, кошка, случайно порвавшая ведущий к бочкам с порохом шнур в подземельях Магдебурга, явилась невольной виновницей гибели города, обозначив исторический поворот в истории Германии: *«И столь странно устроен мир, что та магдебургская кошка, которая накануне ночью гоняясь в подземелье за крысами, с разбега наскочила на шнур и порвала его, оставила больший след в мировых судьбах, чем сам Тили, и Валленштейн, и Ришелье, и император»* (301).

Яркую иллюстрацию авторской мысли о бессилии человека перед слепой игрой случая представляет собой поведенная в новелле история герцога Валленштейна. Страстный любитель гороскопов, свято веривший в судьбу, Валленштейн был убежден, в том, что человеческая жизнь определяется расположением и движением звезд, и что, зная это, в жизни можно все предусмотреть, «повернуть» по-своему. Случай был напроочь исключен из этой системы бытийных координат, что, по мысли Декарта, и погубило герцога: *«Валленштейн был игрок и жизнь свою проиграл в кости. Погиб он, по-видимому, потому, что не хотел верить в случай; в звездах он искал закона для того, в чем законов нет и быть не может»* (382). В судьбе герцога случай обретает человеческое обличие и предстает в образе драгуна Вальтера Деверу – единственного, чего не мог предусмотреть Валленштейн. Выступая как символ неумолимого рока по отношению к герцогу Валленштейну, образ Деверу, в то же время, представляет собой воплощение природного человеческого начала, по сути, начала «пещерного», которому недоступны высокие порывы герцога Фридландского. Однако именно образ Вальтера Деверу в романе выступает как способ реализации авторской идеи о бессмысленности противостояния человека судьбе и случаю. С образом Деверу связано иное понимание судьбы – как неотвратимости и, как следствие, иная поведенческая установка – беспрекословного следования своему жизненному жребию, в том числе и жребию убийцы: *«Герцог Фридландский вошел в дом. “Значит, судьба! – подумал Деверу. Мысль эта его успокоила, – теперь будь что будет!..”»* (329).

Символические образы магдебургской кошки и Вальтера Деверу в новелле неразрывно связаны. «Название новеллы, – отмечает Т. Болотова, – подтверждает связь символов: магдебургской кошки как символа судьбы и случая, определяющего ее, и героя новеллы – убийцы Валленштейна Вальтера Деверу как образа человека, правильно понимающего природу рока и подчиняющегося ему, в их взаимодополняющей философской наполненности определяют основной нравственно-философский смысл новеллы» [17, с. 84]. Исследовательница обращает внимание и на то, что связь этих образов подтверждается тем, что оба они могли быть вынесены в заглавие новеллы (о чем упоминает Браун в своем письме к Федосьеву) [17, 84]. Однако Браун отказывается от названия «Магдебургская кошка», объясняя это тем,

что *«уж очень было бы литературно, то есть гадко»* (398). Думается, дело здесь не только в желании автора избежать «литературщины». Вынесение в заглавие новеллы образа, заключающего в себе *человеческое* начало, символично вдвойне и отражает интенцию автора к осмыслению сущности человеческой природы, ее темных, неизведанных истоков. Образ человека выстраивается в новелле на основе принципов философской системы Декарта. Размышления о судьбе Деверу отражают взгляд философа на природу человека как такового: *«Деверу ходил когда-то в звериной шкуре, теперь ходит в латах, – каков будет его следующий наряд? За три тысячи лет он не очень изменился, – ведите же на тысячелетья счет и вы, надеющиеся на изменение нашего душевного состава. Говорю “нашего”: ибо и во мне, и в вас, поверьте, сидит Деверу»* (383), *«Деверу не исключение, а правило. В нас живут черные души наших предков»* (385). В этой связи случай, символом которого является образ Деверу, предстает как результат непредсказуемости, темных пещерных истоков человеческой природы – того самого «мира В», о котором говорил Браун, подразумевая под ним иррациональное начало в человеке, темную сторону сознания, самые потайные, *«самые острые чувства, мысли, желания человека – те, в которых он сам себе не сознается»* (345). Попытка победить судьбу – это, прежде всего, попытка преодолеть в себе Деверу и то зло, которое изначально заключено в человеке.

Размышления Декарта о природе человека и о сущности познания тесно связаны с осмыслением цены и ценности идеи переустройства мира и подводят своеобразный итог развитию в романе фаустовской темы. Логика высказываний философа исходит из утвержденного им принципа абсолютного сомнения как исходной точки на пути к познанию. В свете абсолютного сомнения любая истина становится относительной – как представление профессора Ионгмана о Деверу как о воплощении зла:

Не спрашиваю вас, за какую правду боролся погибший герцог. Моря крови пролиты подобными ему людьми для славы, для власти или просто для удовольствия. В этом Валленштейн не отличался от других владык мира. И будет доля истины, если я скажу: ничтожный Деверу убил Деверу покрупнее, – это все <...>

Не говорите мне о добрых делах Валленштейна: вы не знаете добрых дел Деверу <...> Пусть Деверу палач, он вместе с тем и жертва: Деверу умрет, как умер Валленштейн (381-383);

так и истина о могуществе разума: «Никто из живших до меня людей не верил крепче, чем я, в мощь и в права разума. Я не отказываюсь и сейчас от этой веры, но фанатиком разума я не буду: этого не стоит и он» (384). Понимание относительности любой истины, предполагающее умеренность в познавательных порывах, служит, по мысли Декарта, залогом природной гармонии, уравновешивающей разумное и «пещерное» начала и удерживающей в сохранности человеческий мир, в котором нет абсолютного добра и зла – они природно сбалансированы, и фанатизм разума, вторгаясь в эту гармонию, способен привести мир к коллапсу:

Земля вращается вокруг Солнца, это важно. Но еще гораздо важнее то, что вращается она очень скверно. Как бы в конце концов ни вращалась вокруг Солнца одна грязная кровавая лужа! И Галилею, и мне приятно разгадывать бесчисленные тайны звезд. Однако, если вследствие разгаданных нами тайн, Деверу ворвется сюда в сад, перережет мне горло и швырнет мой труп в этот ключ, я признаю свою жизнь не слишком удачной. Что ж делать: *вдруг, благодаря открытиям Галилея, окончательно рехнется Деверу.*

Почему рехнется? Эта связь не обязательна, но вполне возможна. Скажем правду: Галилей подкопался не только под ученье Птолемея. Его преемники отберут у Деверу главное и не дадут ему взамен ничего. Вы негодуете? Нет, я не предлагаю прекратить изучение тайн вселенной. Знаю, что на каждую разгаданную тайну появляется десять неразгаданных. Но слишком велики эта радость, это счастье, чтобы мы с Галилеем могли от них отказаться! Отрицать же я не могу: Деверу без наших открытий обошелся бы, как и они обходятся без него...

Поверьте, и у Деверу есть высшая правда. На нее посягать мне запрещает совесть (384).

В этой связи подвергается сомнению и ценность идеи преобразования мира, ибо для ее осуществления потребуются или «переделать», или уничтожить всех деверу:

Но та правда, которая при первом своем появлении выражает намеренье осчастливить мир, внушает мне смертельный, непреодолимый ужас. Палачей всегда приводили за собой пророки. Ибо все они были и лжепророками – для значительной части людей (382).

Скептицизм Декарта ставит под сомнение как возможность достижения абсолютной истины, ибо она ставит предел бесконечному познанию, ограничивая, тем самым, фаустовский порыв к беспредельному, так и возможность осуществления преобразовательной идеи, которая может быть обречена на провал

силой слепого случая. Бессмысленность борьбы человека с судьбой, случаем, обусловленная темным, непредсказуемым началом человеческой природы, придает человеческому существованию иллюзорный характер – «пещера» Платона неизбежно торжествует над «пещерой» Декарта [7, с. 87]. В этой связи выход, который предлагает философ, – бегство на высоты творчества и познания, «подальше от Деверу», – единственная возможность победы разума над судьбой. Но и эта победа представляется условной, принимая во внимание судьбу самого Декарта\*. Иллюзорность предложенного философом выхода подчеркивается условностью и самого образа Декарта, достигающейся с помощью приема двойной художественной интерпретации – «Браун обращается к философии Декарта именно через художественное воспроизведение образа философа, представляющего собой лишь еще одну точку зрения, а, следовательно, иллюзию» [17, с. 87].

Именно в силу своей условности, утопичности позиция Декарта оказывается неприемлемой для Брауна. Убеденность в непреодолимой силе судьбы и случая, превращающей жизнь в иллюзию и делающей бессмысленным любое дерзание человеческого духа, служит причиной тотального разочарования героя, пришедшего к осознанию «безысходности жизненных коллизий и призрачности надежд на торжество человека над суетой мира» [14, с. 307]: «*В жизни нет ничего, кроме случая, – обычно скверного*» (401). Последний этап жизни Брауна, осмысленный в заключительном романе алдановской трилогии, представляет собой время расставания с иллюзиями, что с горечью констатируется и самим героем: «*Не с одной иллюзией я расстался за последние пять лет*» (139). Связанный с образом Брауна мотив абсолютного разочарования предстает в романе наиболее ярким художественным способом выражения закатности фа-

---

\* Примечательно, что разговор Декарта с профессором Ионгманом происходит в Швеции, куда Декарт, измученный травлей за вольнодумство, и опасаясь за свою жизнь, переехал по приглашению шведской королевы Кристины. Однако смерть настигла его вскоре после переезда. По мнению исследователей, философ был отравлен мышьяком, причиной убийства послужило опасение католических агентов, что Декарт заразит вольнодумством и королеву Крестину, воспрепятствуя, тем самым ее обращению в католическую веру (См. об этом: Шаров А. Покушение на мысль? // Наука и жизнь. – 1999. – № 4. – С. 120-124).



устовской идеи, ибо в основе его смыслового единства лежит момент *подмены качества истины* – трансформации жизнетворческих устремлений фаустовского человека в иллюзию, знаменующий призрачность фаустовской идеи как таковой, ее превращение в тень, представляющее, по сути, возвращение к «пещерному» восприятию мира.

Мотив расставания с иллюзиями реализуется в романе на трех уровнях. Первый связан с разочарованием героя в человеческой природе – Браун приходит к убеждению в непреодолимости первобытного, пещерного начала в человеке: *«на смену им идут дикари под руководством прохвостов <...> Уже появились новые идеалисты. Идеализм их наглый и глупый, зато у них твердая вера в себя, у них душевная целостность, в своей мерзости еще не виданная в истории, – будущее принадлежит идеалистам хамства»* (402). Первобытная, дикарская доминанта человеческого естества подчеркивается Брауном неоднократным сравнением со звериным, а именно – с обезьяньим обликом: *«Он подпрыгивал, как длинный хищный зверь»* (229); *«Здоровенный верзила с длинными волосами, в фартуке, сделав идиотски-зверское лицо, выпучив глаза, бьет по цепям, сковывающим земной шар»* (217); *«лицо его стало зверским»* (333); *«У обезьян нет политической истории, – если б она у них была, то очень походила бы на человеческую. Социалисты <...> в свое время пытались преодолеть в истории обезьянье начало – и, очевидно, теперь в этой попытке раскаялись <...> Они теперь и похожи на героев – страшных сходством обезьяны с человеком»* (138-139); *«У большевиков тоже «большая идея». Правда, обезьянья, да обезьяньи-то для этого, пожалуй, самые лучшие»* (244) и т. п. (Акцентирование ярко выраженного звериного начала в человеке у Алданова перекликается с идентичной метафорической образностью, характерной для произведений Хаксли – так, в романе «Шутовской хоровод» (1928) подчеркивается «мелкотравчатость, обезьянья ограниченность и глупая претенциозность так называемого Homo Sapiens» [18]; в романе «Контрапункт» (1928) образ обезьяны осмыслен как исходная точка эволюции и одновременно конечная ступень деградации человека; в «Дивном новом мире» (1932) образ обезьяны выступа-

---

\* В романе «Контрапункт» Хаксли воспроизводит определенную модель прогресса, в которой образ обезьяны выступает в качестве своеобразного эталона эволюции, обесценивающего все завоевания цивилизации: «Рисунок справа представлял менее оптимистическую кривую, состоя-

ет как символ гипертрофированного дионисийского начала; наконец, своей кульминации тема «обезьянней идентичности» достигает в романе «Обезьяна и сущность» (1948), где Хаксли изображает страшные последствия обращения человека в обезьяну). В этом смысле образы Фауста и обезьяны у Алданова генетически связаны: они являют два полюса эволюции одного организма. Фаусту по силам увидеть свет истины, но не под силу преодолеть обезьянью природу человека – восхождение к высотам познания обращается одновременно и путем вспять, к пещере как исходной точке человеческого бытия.

Разочарование Брауна в человеческой природе влечет за собой разочарование в идее преображения мира (второй уровень реализации мотива). Восприятие революции как грандиозного обмана, «мелкого, дешевенького политического спорта» (140), «глупой и грязной игры» (245) убеждает героя в недостижимости аполлонической гармонии, в невозможности усовершенствования миропорядка: «Разумный порядок не создан, да его никогда и не было, как нет его и в этом дворце, и в этом парке, хоть невеждам они кажутся символом порядка и разума. Везде хаос, все ни к чему, все нелепая шутка...» (96). Более того, по мысли Брауна, несовершенство человеческой природы превращает любую преобразовательную фаустовскую идею в социально опасную, заменяя крах «миротворческих» иллюзий: «Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки почти неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее» (399).

---

щую из вершин и падений. Маленькая обезьяна очень быстро превращалась в цветущего высокого представителя бронзового века, который уступал место очень крупному эллину и немногим меньшему этруску. Римляне снова становились мелче. Монахов Фиваиды трудно было отличить от первобытных маленьких обезьян. Далее следовало несколько рослых флорентинцев, англичан и французов. Их сменяли отвратительные чудовища, снабженные этикетками «Кальвин», «Нокс», «Бакстер» и «Уэсли». Рост представителей человеческой расы все уменьшался. Викторианцы были изображены карликами и уродами, люди Двадцатого столетия – недоносками. В тумане будущего виднелись все мельчавшие уродцы и зародыши с головами, слишком крупными для их расслабленных тел, с обезьяньими хвостами и с лицами наших наиболее уважаемых современников; и все они кусались и царапались и грызли друг друга с той методической энергией, которая свойственна только высокоцивилизованным существам» (См.: Хаксли О. Контрапункт // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 29-523. – С. 269).

В мотиве утраты иллюзий Брауном заключена обратная сторона сияния истины, в котором, как указывал С. Шевцов, начинается зиять трагическая истина о мире и о самом себе. Обладание знанием не приводит Брауна к постижению смысла бытия («*Ведь и зная, ничего не поймешь*»). Истина, открывшаяся Брауну-Фаусту на высотах познания, осветила мир, до сих пор живущий в каменном веке, и, в конечном итоге, привела героя к утрате веры в абсолютную победу разума – вечное познание оказалось еще одной иллюзией, расставание с которой, однако, было наиболее болезненным: «*Рационалист я без подобающего рационалисту энтузиазма и, главное, без малейшей веры в торжество разума <...> Не торжествует он почти ни в чем и нигде*» (141-142). В свете познания Брауну открывается страшная истина и о самом себе – его воля и сознание – «главная гордость человека» – на самом деле не являются неотъемлемыми качествами его личности, их бытие имеет свой, отличный от бытия человека, предел. В работах исследователей творчества М. Алданова причиной самоубийства Брауна традиционно считается глубокое разочарование в жизни, мрачный скептицизм и духовная опустошенность. Думается, однако, что все вышеперечисленные причины лежат на поверхности и заключены в «мир А» Александра Брауна, представляющий его повседневное, видимое проявление «Я», – это те причины, которые Браун посчитал нужным открыть окружающим. В то же время его внутренний, потайной «мир В» был одержим сомнениями относительно принятого решения покинуть этот мир: «*Можно еще подождать <...> Можно бы подождать выхода книги*» (388); «*Жаль уходит <...> Душа изнасилась, все так, но еще пожил бы <...> Ах, как жаль!..*» (390) и, в конечном итоге, доверил свою судьбу «скверному случаю»: «*Что там написано, на той стороне?.. Если разберу, то сегодня, а не разберу, так отложить на три месяца? Увижу в печати «Ключ», послушаю, что скажут люди...*» (397). Сомнения героя и желание «пожить еще», несмотря на все разочарования, указывают на более вескую причину, о которой вскользь упоминается в произведении: у Брауна случился первый инсульт, и врач предупредил его о высокой вероятности второго. В этой связи в самоубийстве для Брауна главным было не просто уйти, но «*уйти, как только будут признаки, что пора*» (352), ибо для него как для ученого было нечто, гораздо более страшное, нежели смерть – угасание сознания и воли, ведущее к идиотизму: «*Нет, тогда будет поздно, тогда паралич сознания и воли...*» (405). Опасения и колебания Бра-

уна отражают авторскую рефлексию, направленную на осмысление известного декартовского утверждения «Я мыслю, следовательно, существую» как собственного опыта – телесного и духовного. Убеждение в бренности не только телесного, но и разумного начала побуждают героя к поиску некоего «вечного» начала, заключенного в человеческом существовании. Таким началом, по мысли Брауна, является иррациональное знание, на основе которого прошедший через горнило вечного познания новый Фауст на пороге смерти выстраивает свою систему ценностей, утверждающую доминанту уже не деятельности, но созерцания и возвращающую человечество к исходной ступени познания: «увидеть солнечный закат, лес озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена <...> Горжусь редкими завоеваниями разума, но самое лучшее из всего, что я в жизни знал, было все-таки иррациональное: музыка. Одно иррациональное, пожалуй, и вечно. Бетховен переживет Декарта» (352, 142). Выбор в качестве способа постижения мира иррационального-творческого познания Браун утверждает в своей последней книге с символическим названием «Ключ», содержащей философские размышления о смысле человеческого бытия, облекая научную идею в художественную форму, где понятия переходят в образы, знаменующие отказ от традиционной модели познания.

## 6.2. Ценность и цена познания: концепция фаустианства в необарочной эстетике Германа Гессе

*Казалось, дело их обречено –  
Но были мы обречены... Однако  
Мы выбирали каждый раз одно:  
Прямое продолжение атаки...*

*Казалось нам – в атаке самоцель,  
Мы упивались, забыв эпоху...  
Мы шли в Коринф – но мы пришли в Вальдцель,  
Мы шли вперед – а оказались сбоку!*

Леопольд Эпштейн

С начала XX в. идея вечного познания и научно-технического прогресса художественным сознанием воспринималась неодно-

значно. Для литературы рубежа XIX–XX вв. было свойственно двойственное к ней отношение: с одной стороны, был ощутим оптимизм, вызванный достижениями в сфере науки и техники (Л. Фольгоре «Песнь моторов», «Электричество», Ф.Т. Маринетти «Футурист Мафарка», Э. Паунд «Нью-Йорк», А. Конан Дойл «Затерянный мир» и др.); с другой – тревожные предчувствия и страх перед бурным развитием науки и техники, ее пагубным влиянием на человеческое сознание (Р.Л. Стивенсон «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», Г. Уэллс «Остров доктора Моро», Ф. Верфель «Судный день» и др.). В этот период идея научно-технического прогресса настолько важна, что становится одним из ключевых программных положений эстетических манифестов, демонстрирующих различное к ней отношение: прославление мощи науки и силы техники в «Манифесте футуризма» Маринетти и протест против порабощения человека машинами и вещами в эстетике неоромантизма и экспрессионизма.

В межвоенные 20–30-е, когда очевидной становится уже не пагубность, но смертоносность научных открытий, осмысление идеи вечного познания окрашивается в трагические тона. Акцент смещается на катастрофизм последствий научно-технической цивилизации. В западноевропейской и русской литературах все чаще звучит тема ответственности за научные достижения и цены «торжества человеческого разума», явившего опыт насилия над человеком, массовой гибели, деградации человеческих устремлений, жажды неограниченной власти над миром и человеком (Г. Лавкрафт «Герберт Уэст – реаниматор», А. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина», М. Булгаков «Роковые яйца» и др.). Критическое осмысление идеи вечного познания как одного из концептов фаустовской культуры в литературе находит свое отражение в соответствующей трактовке фаустовской темы и образа Фауста-ученого как символа стремления к познанию (Р. Уорд «Фауст в аду», Г. Стайн «Фауст зажигает огни», М. Арцыбашев «Дьявол», И. Наживин «Искушение в пустыне» и др.). Литература констатирует несовместимость научно-технического прогресса и нравственности, приводящую к конфликту фаустовского и человеческого, аполлонического и дионисийского начал в человеческой природе.

В то же время в немецкой литературе эта тема к концу 1930-х гг. обретает новый поворот в своем развитии, ориенти-

роvanный на разрешение конфликта между фаустовским сознанием и человеческим природным началом. Подобный аспект осмысления проблем фаустовской культуры был предложен в романе Германа Гессе «Игра в бисер» («Das Glasperlenspiel», 1931–1942). Намеченная в литературе 1920–1930-х гг. тенденция к диалогу с традициями дореалистического искусства в романе Гессе проявилась в модернистском переосмыслении принципов эстетики барокко, в рамках которой развитие фаустовской темы заявило о формировании признаков уже необарочной культуры. Обращение писателя к барочной традиции в данном случае было закономерным и весьма органичным по двум причинам. Во-первых, уже в литературном сознании 1930-х гг. обнаруживается некое сходство модернистского и барочного мироощущений, на что указывают исследователи. Говоря об эстетической реабилитации барокко в XX в., Н.Т. Пахсарьян отмечает, что появление в 1930-х гг. моды на барокко, очевидно, связано с определенной переключкой художественного мировидения «катастрофического» XX в. с мироощущением людей бурного, военного XVII в. – начала Нового времени, в котором наш современник быстрее и легче узнает себя, чем в искусстве и литературе более ранних этапов [19, с. 70]. Разорванность, хаотичность, алогичность мира, апокалипсические настроения, вызванные страхом перед уже реализовывающейся угрозой фашизма, химерность миропорядка, отраженная в многочисленных антиутопиях, создают среду, в которой, по мнению О. Ковальчука, «барочные эстетические структуры функционируют практически идеально» [20, с. 59].

Во-вторых, тезис о пределах вечного познания, вокруг которого в романе бьется мысль Гессе, впервые во всей ясности и полноте прозвучал именно в эпоху барокко и был положен в основу барочной эстетики.

Сравнивая два способа истолкования знания, присущих XVII и XX вв., А. Михайлов отмечал, что для современного знания «характерно то, что границы познанного постоянно «раздвигаются» и, стало быть, еще не познанное, пока оно еще не познано, отодвигается дальше от нас» [21, с. 118]; барочный же способ истолкования знания, по мнению ученого, «точно так же имеет дело с еще не познанным, однако делает акцент на его возможной непостижимости, на *тайне*. Стремясь овладеть тайной или даже проникнуть вглубь ее, такой способ, однако, готов

считаться с тем, что тайна – это не еще не познанное, но непознаваемое вообще; тогда овладеть тайной значило бы лишь удостоверить в существовании таковой <...> Тайное входит тогда в состав нашего знания, однако входит именно как тайное» [21, с. 118]. Подобное отношение к знанию составляет концептуальную основу романа «Игра в бисер», где делается акцент на целесообразности изучения и сохранения в своей первоизданной чистоте достижений человеческого духа минувших эпох, а дальнейший процесс развития знания сменяется самопознанием:

Aber die Lehre, die du begehrt, die absolute, vollkommen und allein weise machende, die gibt es nicht. Du sollst dich auch gar nicht nach einer vollkommenen Lehre sehnen, Freund, sondern nach Vervollkommnung deiner selbst. Die Gottheit ist in dir, nicht in den Begriffen und Büchern [22, с. 122, 81].

*[Учения, которого ты жаждешь, абсолютного, дарующего совершенную и единственную мудрость – такого учения нет. Да и стремиться надо тебе, друг мой, вовсе не к какому-то совершенному знанию, а к совершенствованию себя самого. Божество в тебе, а не в понятиях и книгах [23, с. 114, 84].*

Утверждение непознаваемого как тайны мира в эпоху барокко свидетельствовало об отраженном в искусстве процессе переоценки человеческих возможностей, о переосмыслении идеи свободного, непрерывного развития человеческого духа, которая стала столь актуальной в XX веке. Апеллируя к барочному мироощущению, Гессе в своем произведении пытается разрешить извечную проблему свободы человеческого духа и в то же время стремления к его ограничению, подводя своего рода итоги многовековым философским размышлениям:

Die Entwicklung des geistigen Lebens in Europa scheint vom Ausgang des Mittelalters an zwei große Tendenzen gehabt zu haben: die Befreiung des Denkens und Glaubens von jeglicher autoritativen Beeinflussung, also den Kampf des sich souverän und mündig fühlenden Verstandes gegen die Herrschaft der Römischen Kirche und – andererseits – das heimliche, aber leidenschaftliche Suchen nach einer Legitimierung dieser seiner Freiheit, nach einer neuen, aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität. Verallgemeinernd kann man wohl sagen: im großen ganzen hat der Geist diesen oft wunderbarlich widerspruchsvollen Kampf um zwei einander im Prinzip widersprechende Ziele gewonnen <...> in eben jener späten, feuilletonistischen Epoche <...> der Geist eine unerhörte und ihm selbst nicht mehr erträgliche Freiheit genoß, indem er die kirchliche Evormundung vollkommen, die staatliche teilweise überwunden, ein

echtes, von ihm selbst formuliertes und respektiertes Gesetz, eine echte neue Autorität und Legitimität aber noch immer nicht gefunden hatte (12-13).

*[В развитии духовной жизни Европы было с конца средневековья, кажется, две важные тенденции: освобождение мысли и веры от какого-либо авторитарного влияния, то есть борьба разума, чувствующего свою суверенность и зрелость против господства Римской церкви, и – с другой стороны – тайные, но страстные поиски узаконения этой его свободы, поиски нового авторитета, вытекающего из него самого и ему адекватного. Обобщая, можно, пожалуй, сказать, что в целом эту часто удивительно противоречивую борьбу за две в принципе противоположные цели дух выиграл <...> В эту позднюю, фельетонную эпоху <...> дух действительно обрел неслыханную и невыносимую уже для него самого свободу, преодолев церковную опеку полностью, а государственную частично, но все еще не найдя настоящего закона, сформулированного и чтимого им самим, настоящего нового авторитета и законопорядка (28)].*

Мы позволили себе привести столь развернутую цитату не только для того, чтобы точно указать проблему, которая стала предметом исследования в нашей работе, но и для того, чтобы внести определенность в понятия фаустовского духа, фаустовской культуры в связи с романом Гессе. Здесь отметим, что помимо прямых отсылок к образу Фауста в романе, высказанная в приведенном отрывке мысль представляет собой, по существу, характеристику западноевропейской культуры, весьма близкую к той, которая изложена в «Закате Европы» О. Шпенглера и обозначена им как «фаустовская». Известно, что работа Шпенглера произвела на Гессе довольно сильное впечатление. Идея заката европейской культуры оказалась весьма актуальной для писателя и не раз была им переосмыслена (сначала в эссе «Братья Карамазовы, или закат Европы» (1920), затем в романе «Степной волк» (1927), на что указывает Г.В. Якушева [24], наконец, в «Игре в бисер»). На тесную близость мировоззренческих установок Гессе и Шпенглера указывал и Н. Бердяев в работе «Предсмертные мысли Фауста» [25]. Исследователи отмечают, что на Бердяева сильное впечатление произвела шпенглеровская идея прасимвола культуры, который определяет единство математики и физики с живописью и музыкой, искусством и религией. Словом, Бердяев вполне мог бы заявить, что Шпенглер – величайший мастер «игры в бисер» – Magister Ludi (!), если бы Герман Гессе написал свою «Игру в бисер» раньше [26, с. 32]. В этой связи можно говорить о том, что образ свободного человеческого



духа, являющийся предметом осмысления в романе Гессе, идентичен понятию «фаустовской души» как прасимволу западноевропейской культуры в концепции Шпенглера. Согласно мысли философа, фаустовская культура берет свое начало в X в. – примерно в это же время, по мысли Гессе, актуализируются указанные выше две тенденции: стремление к свободе духа и к ее ограничению. Период, когда «дух обрел неслыханную свободу», обозначен писателем как «feuilletonistischen Epoche» [*фельетонная эпоха*], знаменующая последнюю стадию развития европейской культуры и ее закат. Отталкиваясь от фельетонной эпохи, Гессе выстраивает в романе свою парадигму новой, постзакатной фаустовской культуры, в которой образ нового фаустовского человека создается с оглядкой на традиции барокко – той эпохи, когда безудержный порыв человеческого духа впервые подвергся рациональному и эстетическому переосмыслению, и вечному познанию был установлен предел.

Мотив ограниченной свободы в процессе постижения наук в «Игре в бисер» является сквозным, выступая одним из основных законов жизни в Кастиалии, предполагающих «ein Verzicht auf das Heute und Morgen zugunsten eines Vollkommenen, aber Vergangenen» (139) [*отказ от сегодняшнего и завтрашнего дня ради чего-то совершенного, но прошедшего*] (127) и разрешающих философствовать только «законными способами». Важнейшим способом «усмирения» духа в Кастиалии являлась способствующая «примирению ума и души» медитация, во время которой происходила своего рода подмена ценностей, и акцент от знания смещался к самопознанию:

Die wirklich großen Männer der Weltgeschichte haben alle entweder zu meditieren verstanden oder doch unbewußt den Weg dorthin gekannt, wohin Meditation uns führt. Die andern, auch die begabtesten und kräftigsten, sind alle am Ende gescheitert und unterlegen, weil ihre Aufgabe, oder ihr ehrgeiziger Traum, so von ihnen Besitz ergriff, sie so besaß und zu Besessenen machte, daß sie die Fähigkeit verloren, sich immer wieder vom Aktuellen zu lösen und zu distanzieren <...> Bei uns ist es die Meditation, die vielfach gestufte Yoga-Praxis, mit der wir das Tier in uns und den in jeder Wissenschaft hausenden Diabolus zu bannen suchen (105, 253).

*[Все действительно великие деятели мировой истории либо умели размышлять, либо безотчетно знали путь туда, куда нас ведет медитация. Все другие, даже самые талантливые и сильные, терпели в конце концов крах, потому что их задача, или их честолюбивая мечта, овладевала ими,*

*превращала их в одержимых до такой степени, что они теряли способность отрывать и отмежеваться от злобы дня <...> У нас есть на то медицина, с помощью которой мы стараемся одолеть зверя в себе и таящегося в каждой науке дьявола (102, 217)].*

Ограничение свободы в процессе учения в романе оправдывается неоднократно акцентированной мыслью о том, что жажда вечного познания, абсолютного знания чревата трагическими последствиями не только для мира, но в первую очередь для самого человека. А. Гутманис отмечает, что в данном случае опасность заключается в биполярности человека: дух его, поднимаясь в мир идей, в мир вечных ценностей, становится сопричастным миру бессмертного, но как земное, плотское существо человек во многом обусловлен потребностями сиюминутной действительности и брошен в поток преходящего [27, с. 28]. В этой связи попытка установить пределы познанию в «Игре в бисер» являет поиск писателем возможности противодействия распаду личности:

*Diese Freiheit wäre für solche Begabungen eine schwere Gefahr und müßte vielen zum Verhängnis werden <...> An den Hochschulen jener Vorzeit hat es zu gewissen Zeiten von jungen faustischen Naturen geradezu gewimmelt, welche mit vollen Segeln aufs hohe Meer der Wissenschaften und der akademischen Freiheit fuhren und alle Schiffbrüche eines ungezügelter Dilettantismus erleiden mußten; Faust selber ist ja der Prototyp des genialen Dilettantismus und seiner Tragik <...> Wir wissen doch, daß die Hingabe an eine Wissenschaft einen Mann nicht unbedingt vor Eigennutz, Laster und Lächerlichkeit zu schützen vermag, die Geschichte ist voll von Beispielen, die Figur des Doktor Faust ist die literarische Popularisierung dieser Gefahr (112, 253).*

*[Эта свобода представляла бы для таких талантов большую опасность и была бы для многих роковой <...> В высших учебных заведениях той доисторической поры в иные времена было просто полным-полно фаустовских натур, несшихся на всех парусах в открытое море наук и академической свободы и терпевших всяческие кораблекрушения из-за необузданного дилетантства; сам Фауст – классический пример гениального дилетантства и его трагизма <...> Мы знаем, что преданность науке не всегда защищает человека от своекорыстия, порочности и суетности, история полна примеров тому, фигура доктора Фауста есть литературная популяризация этой опасности (107, 217)] и т. п.*

Фаустианство, таким образом, становится угрозой бесконтрольной свободы, ведущей человека к гибели. В этом смысле

пределы познанию, установленные Новым Фаустом последующих веков, мыслятся не только как условие формирования совершенной личности, но и как возможность самосохранения.

Ограничению интеллектуальной свободы способствует, в первую очередь, установление пространственного предела, явленного в романе в образе Касталии – изолированной от мира провинции, выстроенной по образу и подобию Педагогической провинции Гете, на что прямо указывается в произведении. Жизнь касталийцев подчинена законам строгой аскезы, предполагающей отказ от собственности, семьи, пренебрежение к комфорту и представляющей один из путей к духовному совершенствованию. И. Буйдина отмечает, что в основе воспитательной модели Гессе лежит мысль о том, что формирование совершенного человека невозможно в условиях современной культуры [28, с. 17], что и обусловило создание в романе образа полностью изолированного от мира пространства, в котором «основным условием и средством воспитания совершенного человека рассматривается необходимость овладения духовной культурой прошлого» [28, с. 18]. Целью Касталии, таким образом, становится хранение в интеллектуальной чистоте и неприкосновенности «прошлых» достижений человеческого духа. Отказ от применения на практике духовных достижений, от дальнейшего развития наук и искусств, являет противопоставленное бесконечному порыву фаустовского духа «смирненное бесплодие», некую интеллектуальную стерилизацию, предполагающую духовное очищение личности: «In Kastalien hier war man außerhalb der Welt, war selbst eine kleine, vollkommene und nicht mehr werdende, nicht mehr wachsende Welt» (438) [*«В Касталии ты был вне мира, был сам совершенным, больше не развивающимся, больше не растущим мирком»* (363)].

В этой связи отметим, что особую смысловую нагрузку несет название провинции. Исследователи отмечают, что Гессе дал своей «педагогической провинции» имя посвященного музам источника в Дельфах, названного по имени нимфы Касталии – дочери Аполлона. У этого источника проходило омовение и очищение паломников, прежде чем они входили в священный храм, посвященный Аполлону. Источник Касталия издревле был символом чистоты, мудрости и поэтического вдохновения [29, с. 114]. Соглашаясь с данной трактовкой, добавим, что название «Касталия» далеко не так однозначно. Помимо ал-

люзии к известному источнику – символу духовного очищения, в названии провинции обнаруживается и прямая связь с аполоническим началом – воплощением строгого порядка, символом власти и государственности, что в романе отражено в подробных описаниях жесткой касталийской иерархии, предполагающей неукоснительное подчинение законам провинции. В этом смысле Касталия представляет противостоящий хаотичности внешнего мира образ упорядоченного жизненного пространства, в котором просматриваются отголоски фаустовских устремлений к созданию совершенной формы мира:

Die allermeisten Kastalier <...> lebten in ihrer pädagogischen Provinz und ihrem Orden als in einer stabilen, ewigen und sich von selbst verstehenden Welt <...> welcher <...> einmal entstanden, und zwar in Zeiten tiefster Not langsam und unter bitteren Kämpfen entstanden war, entstanden am Ende der kriegerischen Epoche ebensowohl aus einer asketischheroischen Selbstbesinnung und Anstrengung der Geistigen wie aus einem tiefen Bedürfnis der erschöpften, verbluteten und verwahrlosten Völker nach Ordnung, Norm, Vernunft, Gesetz und Maß (155).

*[Поддавляющее большинство касталийцев <...> жили в своей педагогической провинции и в своем Ордене как в каком-то устойчивом, вечном и естественном мире <...>, который <...> возник в жестоких боях во времена величайших бедствий, возник в конце воинственной эпохи, с одной стороны, благодаря аскетическо-героическому сознанию и усилению людей духа, с другой, – благодаря глубокой потребности усталых, истекавших кровью и одичавших народов в порядке, норме, разуме, законе и вере (139)].*

Однако цена за право существования в этом мире довольно высока и складывается из ограничений не только материальных и духовных, но и личностных – в касталийском миропорядке растворяется индивидуальное начало: «Knecht hatte gefühlt, wie Kastalien auch nach ihm selbst greifen und ihn an sich saugen wollte, um vielleicht auch aus ihm einmal einen solchen Thomas zu machen, einen Meister, einen Regenten und Diener, ein vollkommenes Werkzeug» (247) [*«Кнехт чувствовал, как хочет Касталия схватить и всосать в себя его самого, чтобы, может быть, и из него сделать когда-нибудь такого Томаса, мастера, правителя и служителя, совершенное орудие» (212)*]. Довольно неоднозначна и авторская оценка образа Касталии, являющего, с одной стороны, реализованную мечту о совершенном миропорядке, а с другой – призрачность, неустойчивость этой мечты: Касталия не является самодостаточным государственным образованием и су-

ществует за счет финансирования того самого хаотичного и грубого внешнего мира, от которого она так старательно отгораживается. В романе неоднократно указывается, что содержание Касталии, несмотря на скромные мирские запросы ее жителей, обходится миру все дороже. В этом смысле реализованная мечта полностью зависит от желания мира содержать ее, на что указывает сам Кнехт, предчувствующий скорый закат Касталии, которая была «gleich allem Gemachten vergängliche Schöpfung des Menschenwillens» (378) [*как все искусственное, бrenным созданием человеческой воли*] (313)].

Мысль о необходимости обращения к традициям прошлого, «впитывания» и осмысления духовных достижений минувших эпох имеет в романе не только философское, но и «топографическое» воплощение – в образе городка Вальдцеля, столицы Касталии, воскрешающего черты средневекового немецкого города, средоточия бюргерской культуры:

Voll hoher Erwartung und Bereitschaft schritt er durch das Südtor und war sofort gewonnen und bezaubert von dem uralten braunen Städtchen und dem gewaltig ausgedehnten einstigen Zisterzienserkloster, welches die Schule beherbergte <...> Machte er sich allein auf den Weg, um seine neue Heimat zu entdecken, fand den Fußpfad, der auf den Resten der einstigen Stadtmauer über dem Flusse hinführt, blieb auf der gewölbten Brücke stehen und horchte auf das Rauschen des Mühlwehrs, ging am Friedhof vorbei die Lindenallee hinab <...> Mächtig spürte er den Zauber dieser Atmosphäre, alles schien hier alt, ehrwürdig, geheiligt, von Tradition beladen <...> Es war die kleine Stadt, das Stückchen profaner Welt mit Wandel und Handel, mit Hunden und Kindern, mit Gerüchen nach Kaufläden und Handwerken, mit bärtigen Bürgern und dicken Frauen hinter den Ladentüren, spielenden und johlenden Kindern, spöttisch blickenden Mädchen. Vieles erinnerte ihn an ferne Vorwelten (86-87).

[*Кнехт прошел через южные ворота и сразу был очарован и покорен побуревшим от древности городком и широко раскинувшейся бывшей цистерцианской обителью, где помещалась школа <...> Он в одиночестве отправился открывать свою новую отчизну, нашел тропинку, проходившую по остаткам прежней городской стены над рекой, постоял на сводчатом мосту и послушал шум воды у мельничной запруды, спустился мимо кладбища по липовой аллее <...> Он со всей силой почувствовал очарование этой атмосферы, все здесь казалось старым, почтенным, насыщенным и освященным традицией <...> Это был городок, кусочек непосвященного мира с житейской суетой, с собаками и детьми, с запахом торговли и ремесел, с бородами горожанами и толстыми женщинами в дверях лавок, с играющими и орущими детьми, насмешливо глядящими девушками. Многие напомнили ему далекую старину (87-88)].*

Однако лирический тон описания Вальдцеля составляет лишь наружный пласт образа города, вступающий в диссонанс с его внутренним содержанием, отраженным в поэтике названия, заслуживающей, на наш взгляд, более пристального внимания. Значения слова «вальдцель» (нем. Waldzell) в немецких словарях мы не обнаружили, однако, возможной оказалась «морфологическая» трактовка, согласно которой *wald* в переводе с немецкого означает «лес», а *zell* (или *zelle*) – «келья». Таким образом, слово «вальдцель» может означать «лесная келья» или «келья в лесу». Оба варианта символичны. По мнению Вяч. Иванова, с лесом связан обряд инициации юношей, а также – традиционный в мифологии мотив отправления в лес на воспитание ребенка, родившегося чудесным образом [30, с. 50]. В культурной традиции XX века лес выступает «воплощением многотрудных путей человеческого познания» [30, с. 50]. В этом смысле образ Вальдцеля как «лесной кельи» являет представление о городе как о замкнутом, уединенном пространстве, в котором самоотречение становится одним из путей к познанию мира и самопознанию, и которое, как справедливо отмечает А. Андрианов, «совмещает в себе эстетические доминанты внешней коррекции духовного мира персонажей и их внутренней идентификации с ним» [31, с. 11]. Если город мыслить как результат деяний фаустовского духа, устремленного к созданию совершенной формы мира, то в романе Гессе Фауст замкнут в собственном пространстве. Ограниченный территориально и интеллектуально, скованный жесткими законами Касталии, человеческий дух, оказавшись в плену собственных иллюзий, лишен возможности даже помыслить о преображении мира, ибо миропорядок, в котором он существует, должен воспринимать как совершенный, иначе будет лишен возможности всецело посвятить себя знанию. Однако (следуя закону сохранения энергии) демиургические интенции уничтожить нельзя, сублимировать – можно. Тогда, что же взамен?

Взамен – Игра.

Касталия, Вальдцель являют в романе образ пространства, в котором мотив ограничения познания, направленного на изучение духовных достижений прошлого, реализует восходящую к барочной эстетике идею поиска общего языка наук и искусств как общего языка культуры. А. Михайлов отмечает, что «в эпоху барокко сближение наук и искусств, поэтики и рито-

рики, совершившееся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания» [21, с. 127]. Следуя барочному мироощущению, Гессе в «Игре в бисер» универсализирует язык культуры (культурные доминанты), сближая музыку и математику, филологию и логику, архитектуру и физику и т. д.:

Die analytische Betrachtung der Musikwerte hatte dazu geführt, das man musikalische Abläufe in physikalischmathematische Formeln einfing. Wenig später begann die Philologie mit dieser Methode zu arbeiten und sprachliche Gebilde nach der Weise auszumessen, wie die Physik Naturvorgänge maß; es schloß die Untersuchung der bildenden Künste sich an, wo von der Architektur her die Beziehung zur Mathematik schon längst vorhanden war. Und nun entdeckte man zwischen den auf diesem Wege gewonnenen abstrakten Formeln immer neue Beziehungen, Analogien und Entsprechungen (28).

*[Анализ музыкальных значений привел к тому, что музыкальные процессы стали выражать физико-математическими формулами, немного позже этим методом начала пользоваться филология, измеряя структуры языка так же, как физика – явления природы; потом это распространилось на изучение изобразительных искусств, где давно уже благодаря архитектуре существовала связь с математикой. И тогда между полученными этим путем абстрактными формулами стали открываться все новые отношения, аналогии и соответствия (40)].*

Отталкиваясь от принципов барокко, Гессе углубляет философский смысл идеи общего языка культуры. Выделяя в качестве ключевого среди прочих «научно-художественных сближений» синтез математики и музыки – самой точной из всех наук и самого чувственного из всех видов искусства – автор проводит мысль о гармоничной целостности рационального и чувственного типов познания, позволяющей постичь своеобразие эпох и стилей. Этот синтез порождает состояние, в котором «в субъективной гармонии музыкальной темы свершается акт феноменологической проявленности мира, выявляемый «метафорическим» варьированием логических систем» [31, с. 10].

Идея поиска общего языка культуры в романе выводит на первый план образ игры в бисер как формы, посредством которой осуществляется гармония наук и искусств: «Wir haben in einigen Jahrhunderten das Glasperlenspiel erfunden und ausgebaut,

als eine universale Sprache und Methode, um alle geistigen und künstlerischen Werte und Begriffe auszudrücken und auf ein gemeinsames Maß zu bringen» (124) [*«Мы веками придумывали и совершенствовали игру в бисер как универсальный язык и метод для выражения и приведения к общей мере всех интеллектуальных и художественных ценностей и понятий»* (115)]. Таким образом, возвращаясь к А. Михайлову, в произведении не просто запечатлевается барочный способ истолкования знания, но (как и в литературе барокко) воспроизводится своим бытием – воспроизводится символически [21, с. 118], – в образе игры, которая, выступая в качестве символа истолкования знания, являет способ бытия произведения, своего рода нарративную метафору как стратегию преобразования реальности.

Игра представляет собой сублимированную реальность фаустовского духа. Глобальная цель преобразования мира подменяется игрой – занятием бесцельным, заключающем цель в себе самом и потому самодостаточным («es Selbstzweck und heiliger Dienst» (253) [*«она – самоцель и священнодействие»* (216)]), но в то же время достаточно азартным для того, чтобы всецело увлечь человеческий дух и достаточно ограниченными правилами, чтобы контролировать его порывы.

Отметим, что обращение Гессе к идее культуры как игры в первой трети XX века уже представляло собой мировоззренческую традицию. «Культура как игра, – отмечал С. Аверинцев, – ведь это почти навязчивая идея нашего столетия. Пророчества о переходе нового искусства в род спорта, мрачно звучащие у Шпенглера и почти ликующие у Ортеги-и-Гассета, сочувственное внимание к древним символам карнавала в блестящей работе М. Бахтина...» [32, с. 173]. Все это имело объективные причины. Проводя сравнительный анализ «Игры в бисер» Гессе и «Номо Ludens» И. Хейзинги, С. Аверинцев отмечает глубокое внутренне родство этих книг. По мысли ученого, как у Хейзинги, так и у Гессе «культура осмысливается как радикальная противоположность всего того, что обрело свое завершение в механизме фашистской пропаганды. «Народосозидающая» массовая лож выдает себя самое не за то, что она есть на деле, – напротив, культура честно обнажает свою игровую сущность и условность своих правил <...> Ложь корыстна – «игра» самоцельна. Ложь и насилие не знают сдерживающих начал – игра непременно должна быть «честной игрой», которая тем ближе к сущности духов-



ного, чем строже, разработанней, непреложней ее правила» [32, с. 169]. Именно «честность» игры и ее высший смысл, заключающийся в воспроизведении всего духовного содержания мира, позволяют касталийцам рассматривать игру как путь к гармонии миропорядка и близость к божественному началу:

Das Spiel bedeutete eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublimen Alchimie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott <...> Musizierten und philosophierten die Figuren und Formeln des Glasperlenspieles in einer Weltsprache, die aus allen Wissenschaften und Künsten gespeist war, sich spielend und strebend dem Vollkommenen entgegen, dem reinen Sein, der voll erfüllten Wirklichkeit (36).

*[Игра означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит – к богу <...> Фигуры и формулы Игры, строившиеся, музицировавшие и философствовавшие на всемирном, питаемом всеми искусствами и науками языке, устремлялись, играя, к совершенству, к чистому бытию, к сбывшейся целиком действительности (46)].*

Подобное восприятие игры оказывается сродни барочному мироощущению, направленному, по мысли Н. Рымаря, «на поиск в хаос окружающего мира устойчивого и вечного, на обретение позиции, позволяющей выйти из лабиринта кажимостей к истине – Божественному порядку, *ordo dei*» [33, с. 27]. Барочная философская доминанта в романе Гессе получает свое дальнейшее развитие через осмысление идей восточной философии, рассматривающих игру как «носитель философской идеи единства мира, обуславливающий синтез художественности, религиозности и дидактизма» [34, с. 25].

В то же время такое мироощущение было обусловлено недоступностью для понимания картины мира и могло себя осуществить только в изолированном сообществе, коим и являлась Касталия, огражденная от бурь и страданий мятежной юдоли. Ее искусственность и вследствие этого нежизнеспособность, неоднократно акцентируемая автором, порождает мысль о том, что обожествление касталийцами Игры, ее восприятие как единственной истины и единственной реальности, иллюзорность которой очевидна, заключает иронический подтекст, вскрывающий неоднозначность, парадоксальность авторского осмысления игры. Момент амбивалентности образа игры реализуется в романе композиционно, путем актуализации точек

зрения героев-оппонентов Игры – Плинио Дезиньори, настаивающего на паразитизме существования игроков за счет горя и страданий окружающего мира и отца Иакова из Мариафельса, отмечающего химерность стараний касталийцев:

Ihr seid große Gelehrte und Ästhetiker, ihr Kastalier, ihr messet das Gewicht der Vokale in einem alten Gedicht und setzt seine Formel zu der einer Planetenbahn in Beziehung. Das ist entzückend, aber es ist ein Spiel. Ein Spiel ist ja auch euer höchstes Geheimnis und Symbol, das Glasperlenspiel. Ich will auch anerkennen, daß ihr den Versuch macht, dies hübsche Spiel zu so etwas wie einem Sakrament zu erheben oder mindestens zu einem Mittel der Erbauung. Aber Sakramente entstehen nicht aus solchen Bemühungen, das Spiel bleibt Spiel (198-199).

*[Вы, касталийцы, великие ученые и эстеты, вы измеряете вес гласных в старом стихотворении и соотносите его формулу с формулой орбиты какой-нибудь планеты. Это восхитительно, но это игра. Да ведь и ваши величайшие тайны и символ – это тоже игра, игра в бисер. Признаю, вы пытаетесь возвысить эту красивую игру, превратить ее во что-то вроде таинства или хотя бы в средство, с помощью которого можно было бы вознестись душой. Но таинства не возникают из таких усилий, игра остается игрой (176)].*

В этом смысле образ игры в романе провоцирует противостояние Касталии окружающему миру, проецирующееся на отмеченное Л. Пастушенко «барочно-классицистическое противостояние условно-пастушеского и большого непасторального мира, сменяющееся острой конфликтностью неабсолютного двоемирия» [35, с. 114].

Мотив иллюзорности игры возникает в начале романа, когда одной из основных ее характеристик называется артистизм и акцентируется тесная связь с «Magisches Theater» [*«Магическим театром»*], что обеспечивает многомерность каждого образа, побуждающую к поиску скрытых смысловых оттенков последнего. Так, иронический подтекст обнаруживаем в прочтении образов Касталии и Вальдцеля – стройность порядка Касталии являет, по сути, лабиринт, где в поисках своего «Я» блуждает человеческий дух; образ Вальдцеля – академического центра интеллектуальной элиты – оборачивается игровым пространством, в котором игровая деятельность совершается ради нее самой, и которое, тем самым, приобретает черты острова эстетов из известной сатирической повести А. Моруа:

Большинство обитателей Касталии и Вальдцеля жило в политической невинности и наивности; активных политических прав и обязанностей там ни у кого не было, газет почти не видели; и если так велось у средних касталийцев, то еще больше страшились современности, политики, газет умельцы Игры, которые считали себя истинной элитой Провинции и всячески старались ничем не омрачать легкую, утонченную атмосферу своей учено-артистической жизни... (181).

Эстеты не выполняют никаких функций, кроме тех, что связаны с искусством. Они пишут, рисуют, сочиняют музыку; но они не могут заниматься торговлей и не имеют права продавать свои произведения. Эстет не должен иметь денег <...> и не занимается политическими вопросами

Лучшие из эстетов – святые, живущие в нереальном мире, который создает их воображение, и желающие только одного: создавать совершенные произведения <...>

Самым слабым местом эстетов является то обстоятельство, что они утратили связь с жизнью [36].

Неоднозначность, смысловая многомерность игры обуславливает ее восприятие как ключевого момента авторской стратегии произведения. Исследователи отмечают, что Гессе не раз подчеркивал свою увлеченность «неисчерпаемостью <...> творческой игры», «игровым началом в искусстве» [37, с. 177], что обуславливает своеобразие поэтики романа, явленное в многовекторном «игровом конструировании художественных перспектив» [34, с. 25]. Игра становится центральной метафорой поэтики произведения, эстетической доминантой, организующей внешние и внутренние (скрытые) уровни концептуального поля, в границах которого происходит осмысление фаустовской темы.

Одним из таких скрытых уровней произведения выступает уровень музыкальной поэтики, задающий полифоническое звучание темы фаустианского бытия. Синтезированная А.Ф. Лосевым философская антиномия музыки как воплощения гармонии и порядка, с одной стороны, и царства хаотического и стихийно-иррационального, – с другой [38, с. 1381], открывая дискурсивную комбинацию «аполлонического» и «дионисийского» начал, проецируется в романе на извечный внутренний конфликт фаустовского духа между направленностью на гармоничное преобразование мира и стихийной устремленностью в бесконечность. Подлинная музыка, – отмечает Т. Адорно, – это криптограмма непримиримых противоречий между судь-

бой отдельного человека и его предназначением как человека; изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое, но и – выражение надежды на реальное примирение интересов [39, с. 65]. В музыке, таким образом, заложен инстинкт фаустовского духа, который П. Слотердаик назвал глубокой саморефлексией ученого, в котором «борются реализм и ненасытность, инстинкт к жизни и тоска по смерти, «воля к ночи» и «воля к мощи», сознание реальных возможностей и тяга к (пока) невозможному» [40, с. 276]. В своем осмыслении музыкальной темы Гессе, по сути, развивает шпенглеровский тезис о воплощающей глубину пространства контрапунктической музыке как первофеномене фаустовской души, внутренней форме фаустовской культуры. В романе Гессе конфликт фаустовского духа фокусируется в восприятии музыки Йозефом Кнехтом:

Wir halten die klassische Musik für den Extrakt und labegriff unsrer Kultur, weil sie ihre deutlichste, bezeichnendste Gebärde und Äußerung ist <...> Immer ist die menschliche Haltung, deren Ausdruck die klassische Musik ist, dieselbe, immer beruht sie auf derselben Art von Lebenserkenntnis und strebt nach derselben Art von Überlegenheit über den Zufall. Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahren des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit!.. Immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum, und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit (39-40).

*[Мы считаем музыку экстрактом и воплощением нашей культуры, потому что она – самый ясный, самый характерный, самый выразительный ее жест <...> Манера держать себя, выражением которой является классическая музыка, всегда <...> основана на одном и том же характере понимания жизни и стремится к одному и тому же характеру превосходства над случайностью <...> В музыке всегда есть какое-то «наперекор», какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной веселости (48-49)]\**

\* Ср. у Шпенглера: «Контрапунктическая инструментальная музыка <...> единственное из всех искусств, мир форм которого внутренне родствен видению чистого пространства. В ней <...> простирается бестелесное царство звуков, звуковых пространств, звуковых морей; оркестр бушует, вздымает волны, убывает в отливе; он живописует дали, огни, тени, бури, тянущиеся облака, молнии, цвета совершенной потусторонности <...> В одиноком, совершенно «инфинитезимальном» звуковом мире музыки Тристана растворяется вся земная осязаемость. Это прачувство *растворения*, избавле-

В этом смысле музыка в романе являет форму воплощения мировидения Кнехта, один из ключевых художественных способов создания его психологического портрета, дающий читателю представление о подлинном Кнехте, ибо только эстетическое переживание музыки открывает чувственно-эмоциональную сферу образа главного героя, ограниченного касталийскими законами в возможности любить, творить, страдать, но втайне мечтающего об этой запретной стороне жизни («Im Leeren dreht sich, ohne Zwang und Not, Frei unser Leben, stets zum Spiel bereit, Doch heimlich dürsten wir nach Wirklichkeit, Nach Zeugung und Geburt, nach Leid und Tod» (470) [*«Игра нам в радость. Нас не гонит плоть. / В пустыне духа не бывает гроз. / Но втайне мы мечтаем жить всерьез, / Зачать, родить, страдать и умереть»* (387)]). В данном случае именно музыка, как отмечает Т. Адорно, «становится, по существу, средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения» [39, с. 16].

Таким образом, «музыкальность» мировосприятия Кнехта, активизирующая чувственно-иррациональное начало личности, является тем фактором искушения, каким для Фауста был Мефистофель, и который в дальнейшем позволит герою нарушить правила Игры. «Мефистофель, – отмечает П. Слотердаjk, – служит тому, кто хочет сделать шаг за пределы теории, как магистр Игры» [40, с. 282], совершить «прыжок в жизнь» и, покинув Касталию, слиться с миром:

Dann setzte er das Instrument an die Lippen und blies die Melodie, schaute in die sanft glänzende Weite gegen das ferne Hochgebirge hin, hörte das heiter fromme Lied im süßen Flötenton dahinklingen und fühlte sich mit Himmel, Bergen, Lied und Tag einig und zufrieden <...> Dies Flötchen das einzige Stück Eigentum war, das er sich erlaubt hatte, von Waldzell mitzunehmen (448).

*[Он приложил инструмент к губам и стал играть мелодию, глядя на мягкое сияние далеких горных вершин, слушая, как пленительно звучит на*

---

ния, разрешения души в бесконечном, освобождения от всякой вещественной тяжести, постоянно пробуждаемое высшими моментами нашей музыки, высвобождает и глубинный натиск фаустовской души» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с. – С. 341).

*флейте эта бодро-благочестивая песня, и чувствуя себя умиротворенным, слившись с этим небом, с этими горами, с этой песней и с этим днем <...> Эта дудочка была единственным имуществом, которое он позволил себе взять из Вальдцеля (371)].*

Отметим, что поэтологическая функция образа музыки в романе очень важна. Помимо того, что он, как отмечают исследователи, связывает в единый композиционный узел мотивы дороги и духовных странствий во времени, «ступени вочеловечивания» и «пробуждения» высшего надэмпирического «Я» героя [31, с. 10], музыкальная константа выступает одним из эстетических компонентов образа игры. В этой связи обращает на себя внимание некая аналогия в философско-эстетическом осмыслении образов музыки и игры: подобно игре, музыка самоцельна и самодостаточна, она «определена как процесс и теряет свой смысл, будучи представлена как чистый результат» [39, с. 113] и потому, как точно отметил А. Лосев, «она есть особое мироощущение и особый язык» [41]. В этой связи, выступая наивысшим выражением вселенской гармонии, музыка включается в смысловое поле игры как центральной метафоры романа, где бесцельность и самодостаточность игры проецируются на бесцельность и самодостаточность гармоничного в своей целостности мира, который не нуждается в преобразении, но побуждает к созерцанию до полного слияния с ним:

*Es lief die Ahnung davon, daß in der Tat vielleicht die ganze Welt nur Spiel und Oberfläche, nur Windhauch und Wellengekräusel über unbekanntem Tiefen sein könnte <...> Mit Gefühlen ähnlich denen eines Heimgekehrten, wandelte er durch das freundliche Land <...> bereiten Herzens, an nichts denkend, nichts begehrend, ganz der stillheitern Gegenwart und Nähe ergeben, empfangend, dankbar und ein wenig über sich selbst und über diesen neuen, ungewohnten, zum erstenmal und mit Entzücken erlebten Seelenzustand verwundert, über diese wunschlose Aufgeschlossenheit, diese Heiterkeit ohne Spannung, diese aufmerksame und dankbare Art betrachtenden Genießens (568, 578).*

*[Весь мир, может быть, только игра и поверхность, только дуновение ветра и рябь волн над неведомыми безднами <...> Он бродил по этим приветливым местам <...> с открытым сердцем, ни о чем не думая, ничего не желая, целиком отдаваясь этой веселой тишине близкого и сиюминутного, благодарно все принимая и немного удивляясь себе и этому новому, непривычному состоянию души, этой открытости без желаний, этой веселости без напряжения, этой радости внимательного и благодарного созерцания (466, 473)].*

Намечающийся в «Игре в бисер» переход от эстетики движения к эстетике созерцания знаменует поворот от идеи преобразования мира к идее служения, который реализуется в трансформации героя фаустовского типа.

Процесс перехода Фауста в новое качество представлен в романе в этапах жизненного пути Йозефа Кнехта, выделенных композиционно в три основных части произведения, каждая из которых знаменует новый уровень становления сознания главного героя – «Жизнеописание магистра Игры Йозефа Кнехта», представляющее период пребывания в Касталии как время принятия решения, заключительная глава «жизнеописания» «Легенда», являющая время осуществления решения – уход из Касталии, наконец, третья – составленные Кнехтом «Три жизнеописания», в которых дается философское обоснование принятого и осуществленного решения через осмысление идеи служения как подлинного предназначения Фауста.

Начальный этап процесса трансформации героя фаустовского типа, отраженный в «Жизнеописании магистра Игры Йозефа Кнехта», представлен в форме философской дискуссии между Йозефом Кнехтом – воспитанником Касталии, а впоследствии – Магистром Игры и Плинио Дезиньори – вольнослушателем, потомком патрицианского рода, приехавшим в Касталию из «внешнего мира» на время для получения образования. Отталкиваясь от барочной традиции выстраивания образа на пересечении двух точек зрения, Гессе создает образ фаустовского бытия на изначальном противостоянии двух философских позиций относительно проблемы вечного познания: должны ли духовные достижения человечества храниться в чистоте и неприкосновенности (Кнехт), или они должны находить практическое применение, становясь достоянием живой жизни, ибо без практического применения дух вырождается, превращаясь в чистую абстракцию (Дезиньори). Две позиции, по сути, отражают процесс борьбы культуры духа против естественной жизни, на что в беседе с Кнехтом указывает Дезиньори:

Du stehst auf der Seite der Hochzucht des Geistes, ich auf der Seite des natürlichen Lebens. In unsrem Kampf hast du gelernt, die Gefahren des natürlichen Lebens auszuspiiren und aufs Korn zu nehmen; dein Amt ist es, darauf hinzuweisen, wie das natürliche, naive Leben ohne geistige Zucht zum Sumpf werden und ins Tierische und noch weiter zurückführen muß. Und ich wieder muß immer wieder daran erinnern, wie gewagt, gefährlich

und schließlich unfruchtbar ein Leben sei, das rein auf den Geist gestellt ist. Gut, jeder verteidigt das, an dessen Primat er glaubt, du den Geist, ich die Natur (108).

*[Ты стоишь на стороне культуры духа, я – на стороне естественной жизни. В нашей борьбе ты научился распознавать опасности естественной жизни и брать на них прицел; твоя обязанность – показывать, как естественная, наивная жизнь без духовной дисциплины непременно становится пучиной порока, ведет к животному состоянию и дальше вспять. А я обязан снова и снова напоминать о том, как рискованна, опасна и, наконец, бесплодна жизнь, которая зиждется на чистом духе. Прекрасно, каждый защищает то, в перенство чего он верит, ты – дух, я – природу (104)].*

Таким образом, в дискуссии заявленная Кнехтом позиция «вечное познание ради самого познания» ставит под вопрос целесообразность традиционного фаустовского кредо «вечное познание ради преобразования мира», сторонником которого является Дезиньори. В этом смысле философский спор о предназначении человеческого духа представляет собой форму, в которую Гессе заключает длящийся на протяжении всего повествования диалог между Фаустом прежним (Дезиньори) и Фаустом новой формации (Кнехт). Осознаваемая героями в начале дискуссии уязвимость обеих позиций в финале диалога перерастает в понимание ошибочности собственных устремлений, знаменующее и крах фаустовской иллюзии в образе Дезиньори: «Ich wollte ja die Welt erobern, sie verstehen, sie zwingen, auch mich zu verstehen, ich wollte sie bejahen und womöglich erneuern und verbessern <...> die Welt war stärker als ich und hat mich langsam überwältigt und eingeschluckt» (323-324) [*«Я хотел завоевать мир, понять его, заставить и его понять меня, хотел принять его и по возможности обновить и улучшить <...> но «мир» был сильнее, чем я, и он медленно подавил меня и поглотил...» (272-273)], и разочарование Кнехта в идеалах Касталии, осознание ее обреченности: «Unser System und Orden hat den Höhepunkt der Blüte und des Glückes <...> Wir sind im Niedergang, der sich vielleicht noch sehr lange hinziehen kann, aber in jedem Falle kann uns nichts Höheres, Schöneres und Wünschenswerteres mehr zufallen, als was wir schon besessen haben, der Weg führt abwärts; wir sind geschichtlich, glaube ich, reif zum Abbau, und er wird unzweifelhaft erfolgen, nicht heut und morgen, aber übermorgen» (388) [*«Наша система и Орден уже перешагнули вершину расцвета и счастья <...> Мы находимся в упадке, который протянется еще, может быть, очень дол-**



го, но, во всяком случае, ничего более высокого, прекрасного и желанного, чем то, что у нас уже было, ждать не приходится, дорога ведет вниз; исторически мы, думаю, созрели для ликвидации» (320)]. Становится очевидным, что дискуссия в романе призвана не заострить противоречия двух точек зрения, а, наоборот, снять их, показав некую преемственность и «генетическое родство» двух поколений фаустовского сознания. Как справедливо отмечает Н. Павлова, «конфликт, по сути дела, снимается – не потому, что кто-либо из его участников непринципиален или недостаточно тверд, а потому, что с течением жизни и с ходом романа, не отрицая собственной правоты, противники идут навстречу друг другу, расширяя собственное понимание жизни за счет правоты оппонента» [42, с. 9-10]. Итогом этой многолетней дискуссии становится решение покинуть Касталию и посвятить себя служению людям: Кнехт слагает с себя полномочия Магистра Игры и принимает предложение Дезиньори стать наставником его единственного сына Тито. Здесь отметим, что в романе расширение собственного понимания жизни за счет правоты оппонента, о котором говорит Н. Павлова, предполагает и некую рокировку в социальном самовосприятии, что акцентируется в поэтике имени героев, заключающей игровой момент смены ролей: значение имен Кнехт – «слуга» и Дезиньори (от «сеньор») – «господин» указывает лишь на видимость, иллюзорность социального статуса и изменчивость традиционной системы отношений «слуга / господин» – в дискуссии двух оппонентов роль господина отводится отнюдь не Дезиньори, а Кнехту, который, как мудрый наставник, был призван помочь другу исцелиться духовно и вновь обрести себя.

Однако игра именем означает не только смену ролей, но и актуализацию в романе мотива гармонии служения и владычества, который преломляется в качественной характеристике «неофаустовского» духа, предполагающей способность «быть господином, служа» и, служа, оставаться свободным: «Je größer die Amtsgewalt, desto strenger der Dienst. Je stärker die Persönlichkeit, desto verpönter die Willkür» (148) [*«Чем больше могущество должности, тем строже служба. Чем сильнее личность, тем предосудительней произвол»* (134)]. Идея служения становится ключевой в формировании образа нового фаустовского сознания – совершенного человеческого духа, устремленного не к преображению миру, а к служению ему.

Реализация идеи служения в «Игре в бисер» основывается на тяготеющем к целостности восприятия Гессе европейской и восточной традиций осмысления архетипа слуги, на которых остановимся подробнее. Представляется, что синтез восточно-философского и европейского литературного наследия, предполагал, по замыслу автора, возможность гармонии духовно-философского и социально-бытового как «высокого» и «низкого» начал бытия. Эта гармония и являлась ключевым условием формирования совершенной личности, нового фаустовского духа. А. Гутманис отмечает, что, по мнению Гессе, «для совершенной личности на высшей ступени ее развития все большее значение приобретают окружающий мир, общество; она постепенно начинает включаться в единое целое, осознает себя в сложных связях с другими людьми; ее отношение к миру характеризуется любовью ко всему существующему, к самому бытию» [27, с. 30].

Возвращаясь к европейской литературной традиции, Гессе выстраивает образ Кнехта в необарочной интерпретации, отталкиваясь, прежде всего, от характеристик образа слуги в литературе Нового времени, когда он был достаточно актуален и достиг наиболее яркого воплощения. Необарочная модификация идеи служения в «Игре в бисер» предполагает актуализацию двух взаимосвязанных смысловых доминант образа слуги, обусловивших его популярность в литературе XVII в. Первая была связана с повышением интереса к частной жизни человека, которая в силу своей закрытости, исключительной приватности, требовала наличия в литературном произведении типа персонажа-созерцателя, способного об этой жизни рассказать. Таким персонажем выступал плут, авантюрист или слуга, по выражению М. Бахтина, – «вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга – свидетель частной жизни по преимуществу» [43, с. 161]. Подобную роль, напомним, исполнял Кнехт по отношению к семейству Дезиньори, будучи наблюдателем и поверенным их секретов и личных проблем. Наряду с плутом, авантюристом слуга представляет тип героя, который, по мнению М. Бахтина, «внутренне не причастен к бытовой жизни, не имеет в ней определенного закрепленного места и который в то же время проходит через эту жизнь и принужден изучать ее механику, все ее тайные пружины» [43, с. 161]. В образе слуги, таким образом, акцентировался процесс постижения мира «сни-

зу», что делало героя максимально приближенным к жизни и в определенном смысле служило предпосылкой для формирования второй доминанты образа, которая являла наличие характерологических качеств слуги как литературного типа, включающих пытливость ума, хитрость, плутовство, склонность к авантюризму и т. п. Указанные типологические характеристики образа позволяют говорить о том, что в литературе Нового времени слуга был носителем знания, но не теоретического, научного, а знания «низового», эмпирического, т. е. знания жизни. Именно это, на наш взгляд, обусловило его стойкую *жизнеспособность* как литературного персонажа, на что указывают исследователи\*.

Отметим, что, выстраивая образ Кнехта, Гессе наделяет своего героя качествами как барочного слуги, так и героя плутовского романа, – авантюризмом называет Магистр Александр желание Кнехта покинуть Касталию; на плутовство Кнехта указывает Дезиньори:

So sehe ich immer deutlicher, daß es zum größten Teil auf Zauberei beruhte, und ich muß sagen, auch auf Schelmerei. Knecht war ein viel größerer Schelm, als seine Leute ahnten, voll Spiel, voll Witz, voll Durchtriebenheit, voll Spaß am Zaubern, am Sichverstellen, am überraschenden Verschwinden und Auftauchen <...> Und ich hätte durchaus nicht sagen können <...> ob seine Art und Weise, mich einzufangen, unschuldig oder diplomatisch, naiv oder hintergründig, aufrichtig oder künstlich und spielerisch war (353-354).

*[Вижу я все явственнее, что дело тут было по большей части в колдовстве и еще, должен сказать в плутовстве. Кнехт был куда большим плутом, чем то подозревали его близкие, полным игры, полным остроумия, полным хитрости, полным радости от колдовства, от притворства, от неожиданных исчезновений и появлений <...> Я не мог сказать <...>, была ли его манера пленить меня невинной или дипломатичной, наивной или хитроумной, искренней или искусственной и лукавой (295)]* и т. п.

---

\* Плутовство слуги, – отмечает В. Кожин, – единственный способ не только существовать, но и утвердить себя, выявить свои способности и жизненные силы <...> Это не случайно, что слуги и все герои плутовских романов остаются живы, продолжают существовать и после конца повествования. В любой момент история каждого может продолжаться дальше // См. об этом: Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Советский писатель, 1963. – 441 с. / Электронный ресурс: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/kozhinov-proishozhdenie-romana/literatura-barokko-i-roman.htm>.

Однако в целостной характеристике Кнехта эти качества присутствуют, скорее, как штрихи к портрету, как задатки, которые не вполне еще развиты, и развить которые может лишь живой опыт. Потребность героя в эмпирическом опыте и заставляет его покинуть Касталию и совершить тот «прыжок в жизнь», о котором говорил П. Слотердаjk. Эта же потребность выделяет и возвышает Кнехта – представителя «дипломированной» духовной аристократии – над остальными касталийцами и заставляет говорить о том, что в изолированности Касталии от внешнего мира, от жизни – залог ее скорой гибели.

В отголосках плутовского романа, звучащих в «Игре в бисер», угадывается влияние Г.Я.К. Гриммельсгаузена, чей роман «Симплициссимус», по признанию самого Гессе, сопутствовал ему всю жизнь. Обнаруживающийся в «Игре в бисер» параллелизм образов Кнехта и Симплициссимуса носит как прямой, так и инверсионный характер. С одной стороны, некая идентичность образов усматривается в свойственной литературе барокко «неразорванной бытийной связи имени с его носителем» [21, с. 137] («слуга» – «простодушнейший»), указывающей как на характерологическую доминанту образа героя, так и на корреляцию с определенным архетипом. Обращает на себя внимание и объединяющая обоих героев проблема постижения собственной самоидентичности в процессе частой смены ролей. А. Михайлов отмечает, что «Симплиция время от времени отнимают у него самого и принуждают к новой роли и к постоянным превращениям (в простака, шута, охотника из Зеста, искателя приключений), и всякий раз его новое самоощущение и его «психология» складываются из требований роли и его же рефлексией по поводу таковой» [21, с. 130]. В «Игре в бисер» отчуждение личности от себя самой через навязывание ей различных ролей было «предписано» правилами обучения в Касталии, где воспитанников «*lernte seine eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie betrachten*» (116) [*учили смотреть на себя как на маску, как на временное обличье некой энтелехии*] (110)]. В этой связи студенты Касталии упражнялись в сочинении своих вымышленных жизнеописаний, являющих попытку представить себе собственное «я» в измененных ситуациях и окружении. Попытки «примерить» на себя другую жизнь в итоге оборачиваются для Кнехта восприятием своего звания касталийца и высокой должности в Ордене как навязанной роли. В

этой ситуации герой вынужден постоянно балансировать между «предписанным» извне и ощущаемым внутри собственного «Я» предназначением в жизни. Это балансирование определяет жизнь Кнехта как некую ролевую игру, смысл которой заложен уже в наименовании касталийского статуса героя – *Magister Ludi* в переводе с латыни может означать как «магистр игры», так и «школьный учитель», что возвращает Кнехта к его изначальному предназначению – служению.

С другой стороны, на некоторых этапах повествования Кнехт явлен как «Симплициссимус наоборот», представляя инверсионную модификацию героя плутовского романа: так, Симплициссимус невежествен, его личность – «персонифицированная «*tabula rasa*», на которой жизнь чертит свои письмена» [44, с. 14]; личность Кнехта и его представления о мире сформированы исключительно научным знанием, не основанном на жизненном опыте. Мысль Симплициссимуса обращена не к себе, а во внешний мир, который он пытается постичь; мысль Кнехта устремлена внутрь себя, на познание не мира, а собственного «Я». Симплициссимус по ходу повествования утрачивает свою простоту как изначальную сущность; Кнехт, наоборот, обретает, возвращаясь к себе самому. Наконец, Симплициссимус в итоге покидает мир, уединившись на необитаемом острове; Кнехт, наоборот, покидает свой «остров» и уходит в мир, чтобы посвятить себя служению людям.

Актуализация барочных традиций в осмыслении идеи служения в романе Гессе, на наш взгляд, играет важную роль в развитии фаустовской темы. Обращение человеческого духа к эмпирической реальности через постижение героем «низового» жизненного опыта не только завершало целостность образа совершенной личности, выстроенного по принципу гармонии духовного и витального, но и обеспечивало его способность дальнейшего развития в литературе: в период, когда под вопрос была поставлена сама возможность человеческого существования и рушились завоевательные иллюзии фаустианства, Гессе воскрешает образ слуги как едва ли не самого жизнеспособного персонажа в литературе, выстраивая на идее служения образ нового фаустовского сознания. Служение, таким образом, становится не только высшим призванием неофаустовского духа, но и гарантией его бессмертия и дальнейшего развития.

Необарочная модификация образа слуги, плута в романе Гессе тесно взаимосвязана с восточно-философской традицией

осмысления идеи служения. Восточно-философская интерпретация идеи служения как признака высшей степени развития совершенной личности явилась формой воплощения замысла Гессе создать, «произведение о взаимодействии духа и жизни» [45, с. 191]. «Согласно постулатам восточной философии, – отмечает Н. Снытко, – служение – есть искусство счастливой жизни, жизни, полной любви к свету. Восточная духовная мысль, таким образом, учит незнакомому в западной философии понятию – творению «человека преданного». Чистое преданное служение является единственным средством привлечь высшую энергию, которая, становясь энергией внутренней, обладает даже большей трансцендентной силой, чем ее источник» [46, с. 65-66].

Понятие служения, составляющее идейную доминанту произведений «зрелого» периода творчества писателя («Сидхартха», «Паломничество в страну Востока» и др.), легло в основу созданной Гессе концепции устойчивого, жизнеспособного, непрерывного в своем развитии образа литературного героя. В одном из своих писем, вспоминая о начале работы над «Игрой в бисер», Гессе отмечает: «Идеей, высекавшей во мне первую искру, было перевоплощение как выражение устойчивого в текучем, непрерывности традиций и духовной жизни вообще. Однажды <...> мне привиделся индивидуальный, но надвременный жизненный путь: я вообразил человека, который, рождаясь снова и снова, оказывается современником великих эпох истории человечества» [47, с. 184]. В романе образ Кнехта предстает одним из циклов в бесконечном круговороте перевоплощений образа слуги, некоторые этапы которого представлены в замыкающих повествование «Трех жизнеописаниях», охватывающих длительный период истории человечества – «Кудесник», где главным героем является заклинатель дождя Кнехт, «Исповедник», в котором описывается жизненный путь Йозефа Фамулюса (в переводе с лат. – слуга), и «Индийское жизнеописание», повествующее об этапах духовного становления индийского раджи по имени Даса (в переводе с санскрита – слуга).

Актуализация в романе идеи служения, явленной в моментах перевоплощения образа слуги, смещает акцент с темы вечного познания к теме вечного ученичества и отношений «ученик / учитель». Знание в этом случае приобретает ценность только как цель мудрого наставничества, передачи жизненного опыта, составляющего бесконечную игру жизни:

Statt des Traumes vom unendlichen Fortschritt, von der Summe aller Weisheit, stand nun der Schüler da, ein kleine, nahe, fordernde Wirklichkeit, ein Eindringling und Störenfried, aber unabweisbar und unabwendbar, der einzige Weg in die wirkliche Zukunft, die einzige, wichtigste Pflicht, der einzige schmale Weg, auf welchem des Regenmachers Leben und Taten, Gesinnungen, Gedanken und Ahnungen vor dem Tode bewahrt bleiben und in einer kleinen neuen Knospe fortleben konnten <...> Dieser sinnvoll-sinnlose Rundlauf von Meister und Schüler, dieses Werben der Weisheit um die Jugend, der Jugend um die Weisheit, dieses endlose, beschwingte Spiel war das Symbol Kastaliens, ja war das Spiel des Lebens überhaupt, das in alt und jung, in Tag und Nacht, in Yang und Yin gespalten ohne Ende strömt (507, 235-236).

*[Вместо мечты о бесконечном движении вперед, о сумме всей мудрости появился теперь ученик, маленькая, близкая, требовательная реальность, незваный гость, нарушитель спокойствия, но неизбежный и неотвратимый, единственный путь в реальное будущее, единственная самая важная обязанность, единственный узкий путь, на котором жизнь и дела, убеждения, мысли и догадки кудесника могли уберечься от смерти и жить дальше в маленьком новом ростке <...> Это осмысленно-бессмысленное коловращение учителя и ученика, это искательное отношение мудрости к молодости, а молодости к мудрости, эта бесконечная захватывающая игра была игрой жизни вообще, которая, двоясь, разделяясь на старость и молодость, на день и ночь, на Ян и Инь, течет без конца (421, 204)].*

В этом смысле гибель Кнехта в конце повествования означала очередной этап перевоплощения, «перетекания» в своего ученика Тито и, тем самым, обретение бессмертия.

В то же время, намеченные в «Игре в бисер» этапы становления архетипа слуги проецируются на пути становления фаустовской культуры, однако, в интерпретации Гессе традиционная цель фаустовского сознания предстает лишь средством для достижения высшей цели – служения людям. В этой ситуации способность управлять предполагала, прежде всего, осознание исторической ответственности. Утверждая, что понятия власти, ответственности, служения, ощущения знания как вины являют основные точки в этической системе координат Йозефа Кнехта, где служение предстает как нравственное ограничение личных амбиций, Гессе, тем самым, выводит этическую доминанту на первый план, разрешая вечный спор между этическим и эстетическим в пользу этического: «Wir sind selbst Geschichte und sind an der Weltgeschichte und unserer Stellung in ihr mitverantwortlich. Am Bewußtsein dieser Verantwortung fehlt es bei uns sehr» (384);

[«Мы сами история и несем ответственность за мировую историю и за свою позицию в ней. Нам очень не хватает сознания этой ответственности» (317)]; «Es galt, jene ihm von Natur mitgegebene Macht dadurch zu heiligen und heilsam zu machen, daß er sie in den Dienst der Hierarchie stellte» (140-141) [«Власть следовало освятить и сделать полезной, поставив ее на службу людям» (128)].

Идея «нравственно осознавшего себя духа, способного стать созидателем жизни», в романе Гессе была выделена и осмыслена многими исследователями творчества писателя. Развивая далее позицию ученых, подчеркнем, что эта же идея предопределяет разрешение фаустовской темы в романе. Служение как этическая константа, способная обуздать фаустовский порыв, снимает конфликт между фаустовским и человеческим началом, который представлялся неразрешимым в трагедии Гете. «Фауст Гете был одинок одиночеством титана», – отмечает Г. Якушева [24, с. 128], и в силу своих возможностей стоял неизмеримо выше человеческого. Идея служения, реализованная в романе в лейтмотиве «учительства / ученичества» как форма живого эмпирического опыта, опыта «человека преданного», возвращает Фауста к человеку, устраняя противоречия и устанавливая гармонию.

Отметим, что предложенный Гессе проект совершенной личности, реализованный в образе «неоФауста-слуги», предполагал изменение эстетической модели произведения, связанное с переосмыслением в романе понятия «совершенного». Последнее мыслится автором как некий завершающий этап развития, достижение которого влечет за собой «eine Neigung zu Vergänglichkeit und Auflösung, eine Bereitschaft zum Zurücksinken ins Ungestaltete, ins Chaos» (590) [«тяготение к брэнности и распаду, готовность вновь погрузиться в бесформенное состояние, в хаос» (482)]. В своих рассуждениях о судьбе Касталии Кнехт не раз высказывал опасение по поводу того, что стройность, совершенство и устойчивость всякого порядка с присущей им самоспокойностью, переходящей в косность, таят угрозу неминуемого упадка, поскольку влекут за собой деформацию личности.

Представляется, что предвестником заката Касталии в романе выступает образ Фрица Тегуляриуса, выстроенный по романтическому типу героя-бунтаря. Психологический портрет Тегуляриуса представлен довольно подробно и отражает порожденный совершенным порядком Касталии тип личности, которую можно было бы считать совершенным касталийцем,



способным, однако, в любой момент восстать против «гармонии касталийской иерархии». Основные штрихи к психологическому портрету этого персонажа традиционно заложены уже в поэтике т. н. «говорящего имени», заключающего момент некоего опасного (рискованного) превосходства – Фриц (сокр. от Фридрих) в переводе с древнегерманского «сильный, могущественный», Тегуляриус (от лат. tegula – край черепицы, стоять на крайней черепице, т. е. быть близким к падению). Сочетание «Фриц Тегуляриус», таким образом, условно можно трактовать как «могущество на грани упадка», «гибельное превосходство» и т. п., что, помимо характеристики героя, проецирует образ будущего Касталии:

In diesem so merkwürdigen Freunde hat Knecht, wie wir glauben, den Vertreter eines Typus erspürt und mit der Zeit auch bewusst erkannt, eines Typus, der noch nicht vorhanden war außer in dieser einzigen Vorläufergestalt, den Typus des Kastaliers nämlich, wie er einmal werden könnte, wenn nicht durch neue Begegnungen und Impulse das Leben Kastaliens sollte verjüngt und gekräftigt werden können. Tegularius war, wie die meisten einsamen Genies, ein Vorläufer. Er lebte tatsächlich in einem Kastalien, das noch nicht da war, aber morgen da sein konnte, in einem nach der Welt hin noch abgeschlossenem, innerlich durch Alterung und Lockerung der meditativen Ordensmoral entartenden Kastalien, einer Welt, in welcher noch immer die höchsten Geistesflüge und die versunkene Hingabe an hohe Werte möglich waren, wo aber eine hochentwickelte und frei spielende Geistigkeit keine Ziele mehr hatte als den Selbstgenuß ihrer hochgezüchteten Fähigkeiten. Tegularius bedeutete für Knecht zugleich die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten und das mahnende Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang (292-293).

*[В этом странном друге Кнехт, как нам кажется, почуял, а со временем и распознал представителя некоего типа, типа, еще не существовавшего на свете, кроме как в виде этого предвестника, — такими касталийцы когда-нибудь стали бы, если бы никакие новые столкновения и импульсы не обновили и не укрепили касталийскую жизнь. Тегуляриус был, как большинство одиноких гениев, предвестником. Он воистину жил в Касталии, которой еще не было, но которая могла появиться завтра, в Касталии, еще более отгороженной от мира, разложившейся, оттого что одряхлела и ослабела медитативная мораль Ордена, в мире, где все еще были возможны высочайшие взлеты духа и самозабвеннейшая преданность высшим ценностям, но где у высокоразвитой и вольной духовности не было уже других целей, кроме любования собственной изощренностью. Тегуляриус был для Кнехта одновременно воплощением высочайших касталийских способностей и предостерегающим предзнаменованием их деморализации и гибели (249-250)].*

Думается, что на самом деле описанное Кнехтом безрадостное будущее Педагогической провинции представляет не завтрашний день Касталии, а возвращение в день вчерашний – в «фельетонную эпоху», которой, в сущности, и соответствует образ Тегуляриуса, наделенный традиционными характеристиками фаустовской природы. Касталиец будущих эпох, таким образом, есть «вчерашний Фауст» – совершенный продукт совершенного мироустройства.

В этой связи можно говорить о том, что Гессе, создавая проект совершенной личности, предостерегает от совершенства, но от совершенства в его понимании как конечной точки развития, трансформируя его в совершенство служения. В образе «неоФауста-слуги» момент совершенства постоянно «отодвигнут» в будущее, он все время открыт, и в этой его открытости – возможность бесконечного развития и вечного перевоплощения. Таким образом, проект совершенной личности, по Гессе, есть проект «незавершенной» личности, предполагающий свое эстетическое воплощение в открытом, незавершенном художественном образе.

Актуализация идеи служения, обращающая дух к человеческому миру, означала закат эпохи индивидуализма, поворот от индивидуального к всеобщему, от личностного – к надличностному, от одиночества – к единству. Мотив всеобщего единства, гармонии человека и мира, впервые прозвучал в повести «Паломничество в страну Востока» и наиболее яркое воплощение обрел в «Игре в бисер». В преддверии публикации Гессе написал о своей повести: «Тема – подчинить духовное одиночество человека в наше время, его беды, его личную жизнь и поведение надличному целому, идее и общности. Тема *Паломничества в страну Востока* – страстное желание служения, поиски общности, освобождение от неплодотворной одинокой виртуозности художника» [47, с. 180]. В единстве и служении рождался новый образ фаустовского сознания как образ «нравственно осознавшего себя духа, только который и может стать созидателем жизни» [27, с. 31].

Выведенный в романе «Игра в бисер» образ нового фаустовского сознания, направленного на служение миру, осознаваемое как потребность в единстве с ним, свидетельствует, по замечанию М. Германа, о создании в творчестве Г. Гессе «новой культурной вселенной и новой структуры художественного мышле-

ния» [48, с. 174], в которой наметились две тенденции дальнейшего развития литературного процесса. Первая связана с зарождением в эстетике необарокко принципов постмодернизма. С одной стороны, можно согласиться с мнением исследователей о том, что в «Игре в бисер» Гессе, по существу, предлагает постмодернистскую модель культуры, основанную на «игре текстами», где «творчество понимается не как демиургический акт художника-мыслителя-творца, а как изящная игра эстета» [49, с. 5]. С другой, – можно сказать, что Гессе же, акцентируя внимание на «смиренном бесплодии» касталийцев, указывает на бесперспективность, «бесплодность» такой модели. Однако, несомненно, тенденции постмодерна в романе просматриваются: помимо принципа «игры текстами», в романе присутствуют элементы некоей игры с читателем, и это становится явным, если предположить, что в образе Касталии угадывается пародия на Швейцарию, где во время создания романа жил писатель: параллели обнаруживаются в обособленном положении Швейцарии, которая, как и Касталия, представляет остров мирной жизни с устоявшимся укладом, политическим нейтралитетом, изолированный от войн и кровопролитий внешнего мира; как и Касталия, Швейцария является хранилищем мировых богатств, только не духовных, а материальных; как и Касталия, Швейцария является символом стабильности, мира и порядка и т. п. Такой подтекст, на наш взгляд, провоцирует несколько ироническое восприятие текста, которое, однако, перекрывается глубиной философского осмысления проблем современной культуры.

Другой тенденцией можно назвать актуализацию в западноевропейской литературе лирико-философской прозы, в которой ощущается переход от городского сознания к планетарному, знаменующий идею всеобщего единства людей и мира, – путь, по которому пошли А. де Сент-Экзюпери («Планета людей», «Маленький принц»), Р. Гари («Корни неба», «Брат Океан») и др. В романе Гессе лиризм, явленный в проникновенном, подчас эмоциональном тоне повествования, широком употреблении развернутых тропов, характерен для создания живописных образов пейзажа, а также играет важную роль в раскрытии чувственного мира и психологии персонажей.

## Глава 7

### УТОПИЧЕСКИ-ФАУСТОВСКИЙ СИНТЕЗ

Отметим, что 1920–1930-е гг. стали периодом «расцвета» антиутопий. Популярность этого жанра в литературе объяснялась тем, что к этому времени фаустовские проекты преобразования мира уже были реализованы (октябрьская революция в России и создание СССР, революция в Германии, следствием которой стало создание Веймарской республики и позднее – приход к власти фашизма и уже явная в 1930-е гг. угроза Второй мировой войны). Утопия становилась реальностью, и эта реальность была пугающей. В определенном смысле антиутопия этого периода не столько представляла неутешительный футурологический прогноз, сколько отражала уже наступившую реальность, ситуацию «здесь» и «сейчас». Говоря об особенностях жанра антиутопии XX в., В. Маканин отмечал: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность» [1]. «К началу 1930-х гг., – отмечает В. Гудкова, – идея Великой утопии обретает конкретику чертежа» [2, с. 13]. Конкретику обрело и понимание того, что преобразование мира влечет за собой преобразование, изменение человеческой природы, что оказалось гораздо страшнее. Преобразенное пространство диктовало человеку свою волю, и это неизбежно вызывало конфликт «природного» и «цивилизационного», человеческого и фаустовского, осмысленного как противоборство дионисийского и аполлонического.

#### **7.1. Аполлоническое / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Евгения Замятина «Мы»**

В романе Е. Замятина «Мы» (1921) конфликт аполлонического / дионисийского, в рамках которого происходит осмысление фаустовской темы, развивается на трех уровнях. Первый –

*психологический* – вскрывает проблему самоидентификации фаустовского сознания, воплощенного в образах главных героев романа Д-503 и I-330. Д-330 – талантливый ученый-математик, строитель космического корабля «Интеграл» – носитель коллективного фаустовского сознания, усилиями которого в свое время было построено «Единое государство» разума, и которое, уже однажды преобразив мир, жаждет преображения иных цивилизаций: *«Тысячу лет тому назад ваши героические предки покорили власти Единого Государства весь земной шар. Вам предстоит еще более славный подвиг: благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми»* [3, с. 3]. Это «благодетельное иго разума» представляет аполлоническое начало в его ницшеанской трактовке как «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога» [4, с. 451], гений государственности.

I-330 – революционерка, образ которой наследует черты романтического героя-бунтаря, ее цель – борьба за свободу против «царства разума», превратившегося в выхолощенный безликий мир уравниловки, заключенный в стены стеклянного города, где каждая минута жизни горожан строго регламентирована государством и Благодетелем: *«Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем <...> выходим на прогулку <...> отходим ко сну»* (10). Единым Государством контролируется даже интимная жизнь человека, получающего вместо любви суррогат – счастье по розовым талонам. В этом смысле мечта I-330 – новое преображение уже преображенного мира путем соединения «Единого государства» и «Мира за зеленой стеной» – воплощения стихийности природных сил, мира, наполненного яркими красками, дурманящими запахами. В нем живут веселые, жизнерадостные «дикие» люди, которым по душе свободное, не скованное никакими регламентациями, природное существование.

Под воздействием любви к I-330 Д-503, в начале романа беззаветно преданный идеологии Благодетеля, испытывает мучительное раздвоение, пытаясь отождествить себя то со сторонни-

ками Единого Государства, то с представителями «дикого» природного мира и действующей в нем революционной организацией «Мефи». Благодаря общению с I-330 Д-503 пересматривает свои философские и идеологические взгляды, что, по мнению Т. Давыдовой, «свидетельствует о сложной эволюции Д-503, который превращается из машиноподобного «нумера» в трагического героя, сознательно отказывающегося от аполлонической, энтропийной стихии во имя обретения индивидуальности, любви и свободы» [5, с. 138], возвращаясь, тем самым, к дионисийским истокам. В то же время во внутренних колебаниях, душевных сомнениях Д-503 просматриваются черты «русского Фауста», которые обозначаются исследователями как «гамлетизм» с присущими ему неуверенностью, двойственностью, рефлексией [6, с. 139].

В отличие от раздвоенности Д-503, которая имеет «приобретенный» характер, дуализм образа I-330 воплощен авторской заданностью. Он имеет синтетичную природу и наследует одновременно черты образов Фауста и Мефистофеля, осмысленных Е. Замятиным в русле модернистских традиций. С одной стороны, в образе I-330 находит свое воплощение фаустовская идея революционных устремлений человечества, бунта против всякого застоя, даже того, что несет в себе «блаженный покой»: *«Революции бесконечны <...> Только разности – разности – температур, только тепловые контрасты – только в них жизнь. А если всюду, по всей Вселенной, одинаково теплые – или одинаково прохладные тела <...> Их надо столкнуть – чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы – столкнем»* (116). С другой стороны, – эта же идея у Замятина подпитывается демоническим началом: революционная организация носит название «Мефи», и в ее устремленности к бесконечному бунтарству слышны отголоски самохарактеристики гетевского Мефистофеля («Мы с жилкой творческой, мы род могучий, / Безумцы, бунтари...» [7, с. 372]), которого Господь направляет расшевелить человека от спячки и лени. В этой связи В. Чаликова справедливо отмечает, что «Замятин брезглив к расхожему, пошлому демонизму. Дьявольское в его текстах имеет статус научной категории: это неэвклидовое, энергетическое начало, необходимое для общей гармонии и контролируемое высшим началом» [8, с. 182]. Но в мире романа «Мы» Бог мертв, и некому направлять и контролировать демоническое начало: «Сатана там правит свой бал – за стенами стеклянной клетки – полно-

кровно и неудержимо, но Того, кто позволяет ему это, мы не находим; в сознании героя мелькает иногда бессильная тень свергнутого, отмененного и ненужного Бога древних. В нем нет той нежной авторской ностальгии, которая высвечивает другие образы старого мира <...> Это аналог деспота Благодетеля, его архаичный прототип» [8, с. 183]. Вместо него божественную функцию спасения человечества берет на себя дьявольское начало, традирующее романтический образ Сатаны, как злой силы, творящей добро. Об этом свидетельствует характеристика, данная Мефистофелю самим Замятиным: «Мефистофель – величайший в мире скептик и одновременно – величайший романтик и идеалист. Всеми своими дьявольскими ядами он разрушает всякое достижение, всякое сегодня <...> потому, что он втайне верит в силу человека стать божественно-совершенным» [цит. по: 5, с. 140]. Этой характеристике вполне соответствует образ I-330, которая ради спасения человечества готова разрушить все до основания и уничтожить несогласных. Здесь важно подчеркнуть, что в интерпретации Замятина мефистофелевское начало являет аналог дионисийского. В этой связи исследователями отмечено, что синтетичный образ I-330 «ассоциируется с Дионисом в исключаяющих друг друга интерпретациях Ф. Ницше и В.И. Иванова. Первый из них связывал этого языческого бога с Антихристом, а по мнению второго, дионисийская религия предшествовала христианству. У замятинской героини есть черты «одичалого демона» в античном смысле (Ницше) и Мефистофеля» [5, с. 139]. Искушая Д-503 запретными удовольствиями дионисийского «Мира за зеленой стеной», I-330 добивается от него согласия на участие в революции. Но, в отличие от Д-503, который не видит смысла в слепом бунте, в своем порыве к свободе идет до конца, принимая ее трагические последствия – мученическую смерть.

Второй уровень развития конфликта аполлонического / дионисийского можно условно обозначить как *пространственный*, являющий столкновение и противоборство двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной как вечной оппозиции цивилизации и природы. Цивилизация Единого Государства, являющаяся в романе образ аполлонического начала, воплощена в образе стеклянного города – сотворенного человеком искусственного пространства, из которого напрочь вытеснена живая природа («Человек перестал быть диким животным только

тогда, когда он построил первую стену» (63). В. Чаликова отмечает, что «Единое Государство новый образ жизни упаковывает в сохранившуюся в памяти однолинейную городскую форму. Под деспотическим игом спрессовывается и эта форма – возникает монстр» [8, с. 191]. Город в романе Замятина представлен как упорядоченный стерильный мир, из которого навсегда изгнаны страдания, отчаяние, болезни и «безумие мысли», а вместе с ними – и любовь, радость, веселье – т. е. все, что имеет отношение к хаотично-иррациональной сфере человеческих чувств и эмоций, которые остались за зеленой стеной и больше не препятствуют строгой регламентации бытия, образно воплощенной в «квадратной гармонии» городского пространства: «Очищенный от низшего мира город <...> Непреложные прямые улицы, брызжащее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратная гармония серо-голубых шеренг. И так: будто не целые поколения, а я – именно я – победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и я как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин...» (98, 4-5). В этом пространстве рационально регламентирована и самая сущность личности, подавившей в себе человеческое начало и превратившейся в растворившийся в едином целом «номер»: «Видишь себя частью огромного, мощного, единого», где ««МЫ» – от Бога, а «Я» – от дьявола» (83). В этом смысле город в романе, по мнению Ч. Коллинза, представляет собой «модель сознания, угнетенного почти абсолютной властью рационального» [8, с. 185]. Однако на этой же странице рядом с описанием стеклянного города – контрастное описание города прошедших столетий, представляющегося Д-503 нелепым анахронизмом: «Мне вдруг вспомнилась картина в музее: их, тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчаея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц <...> И ведь, говорят, это на самом деле было – это могло быть. Мне показалось это так неправдоподобно, так нелепо, что я не выдержал и расхохотался вдруг» (5). Образ старого города – тоже когда-то оплота цивилизации – вдруг оказывается сродни буйному, дикому миру природы, просматриваемому сквозь стеклянные стены города новой цивилизации:

Желтые – с красными кирпичными прыщами – стены следили за мной сквозь темные квадратные очки окон, следили, как я открывал певучие двери сараев, как я заглядывал в углы, тупики, закоулки. Ка-



литка в заборе и пустырь – памятник Великой Двухсотлетней Войны: из земли – голые каменные ребра, желтые оскаленные челюсти стен, древняя печь с вертикалью трубы – навеки окаменевший корабль среди каменных желтых и красных кирпичных всплесков <...> И деревья, как свечки, – в самое небо; как на корявых лапах присевшие к земле пауки; как немые зеленые фонтаны <...> И все это карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек, а я прикован, я не могу ни шагу – потому что под ногами не плоскость – понимаете, не плоскость, – а что-то отвратительно-мягкое, податливое, живое, зеленое, упрутое (83, 102).

Образ «зеленого мира» в романе явлен как воплощение дионисийской стихии, как гармоничное единение человека и природы.

Отметим, что в своей трактовке аполлонического / дионисийского Е. Замятин отходит от ницшеанского канона, согласно которому аполлоническое отождествлено с индивидуальным началом, а дионисийское представлено началом, разрушающим аполлонический принцип индивидуации. Согласно Замятину, индивидуальность аполлонического есть индивидуальность коллективная, т. е. индивидуальность МЫ, которой противостоит индивидуальность Я представителей «зеленого мира», остро прочувствованная Д-503 в момент дионисийского экстаза: *«Это было необычайно странное, пьяное: я чувствовал себя над всеми, я был я, отдельное, мир, я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей»* (104). В этом смысле конфликт аполлонического / дионисийского как столкновение двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной – представляет собой столкновение коллективного и индивидуального, единого и единичного, природного и городского сознания и, в конечной своей сути конфликт человеческого и фаустовского начал, которые в романе Замятина антагонистически разведены в два чужих друг другу мира. Единственный способ их объединить – путем революции разрушить зеленую стену, на что направлены устремления I-330 и членов организации «Мефи»: *«пришел день, когда мы разрушим эту Стену – все стены – чтобы зеленый ветер из конца в конец – по всей земле»* (103).

В осмыслении в романе конфликта аполлонического / дионисийского усматривается мысль Замятина об ограниченности, несостоятельности обоих начал, существующих в отдельном друг от друга проявлении («Аполлоническое начало – отмечает Т. Давыдова – дает лишь подобие счастья – благополучие, ди-

онисийское – свободу, чреватую трагедией» [5, с. 138]), и в то же время – об их несоединимости в художественном пространстве романа: революция терпит поражение. Но в ее образе – мечта писателя о свободном гармоничном человеке, в котором рациональное и эмоциональное органично дополняют друг друга: «Кто они? («Лесные» люди) Половина, какую мы потеряли, Н и О – а чтобы получилось H<sub>2</sub>O – ручьи, моря, водопады, волны, бури – нужно, чтобы половины соединились...» (109). В этом смысле в романе «Мы» черты антиутопии отступают, уступая место утопии, образуя «диалог жанров», на который указывает В. Чаликова [8, с. 168].

Отметим, что в романе Е. Замятина конфликт аполлонического / дионисийского как противопоставление миров цивилизации и природы может иметь и более широкую трактовку, которая найдет свое продолжение в написанных позднее пьесе «Атилла» и романе «Бич Божий». В конфликте романа «Мы» исследователи усматривают проекцию на противостояние двух культур – Запада и Востока. Ссылаясь на критические статьи Е. Замятина и его предполагаемое предисловие к роману, Ф. Винокуров отмечает, что, по замыслу Замятина, в романе «Мы» зарождается тема «борьбы свежих «варварских» народностей – против дошедшей до предела своего развития, построенной на рабстве, состарившейся, вырождающейся римской цивилизации» [9]. В предисловии к роману «Мы» и позднее в заметках о работе над новым историческим произведением (1928 г.) Замятин подчеркивал тенденцию интенсивного развития культуры Востока, которая в недалеком будущем опрокинет окостеневшую западную цивилизацию: «Мы живем в грозные дни. Еще катится, затихая, эхо по далям и ширям России, сухой и знойный ветер дует с востока на запад, там, на западе, нависают тучи все чужней – и скоро грохнут на головы вниз, буйно хлынут воды, смоят старые дома и государства»; «Запад и Восток. Западная культура, поднявшаяся до таких вершин, где она уже попадает в безвоздушное пространство, и новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока, через наши скифские степи...» [9]. В этих записях Замятина исследователи справедливо усматривают художественно-эстетическое воплощение мысли Шпенглера об интенсивном развитии восточно-сибирской культуры, за которой философ видит будущее, а также продолжающих идеи Шпенглера воззрений А. Блока и Н. Бердяева, изложенных в ра-

ботах «Крушение гуманизма» и «Воля к жизни и воля к культуре» [10, с. 99]. И хотя исследователи акцентируют эти положения в основном в связи с историческими произведениями Е. Замятина «Атилла» и «Бич Божий» (что справедливо, ибо именно в этих произведениях они нашли наиболее яркое и глубокое осмысление), представляется все же, что мысль о противостоянии культур Запада и Востока была намечена Замятиным уже в романе «Мы». И в этом смысле, помимо своего антиутопического содержания, произведение Замятина приобретает черты романа-аллегии.

В мечте о гармоничной свободной человеческой личности обозначен выход на третий – *философский* – уровень реализации конфликта аполлонического / дионисийского, осмысленного Замятиным с позиции теории энтропии – равномерного распределения тепловой энергии. Исследователями неоднократно отмечалось, что Замятин был знаком и с оригинальной теорией энтропии Ю.Р. Майера и с ее культурологической трактовкой в книге О. Шпенглера «Закате Европы», с которой писатель успел познакомиться еще до того, как она была переведена на русский язык [5, с. 129]. Отталкиваясь от мысли Шпенглера о том, что апокалипсис западной культуры обусловлен угасанием творческой духовной энергии, Замятин в статье «О литературе, революции и энтропии» приравнивает революцию к космическим законам: «Закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный <...>, такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (эн-

---

\* Так, А. Блок отмечал, что «Варварская масса <...> в конце концов затопила своим же потоком <...> цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли»; во времена, когда «цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность <...> бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» / Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Художественная литература, 1960-1963. – Т. 6. – С. 93-115. – С. 98, 99, 111; в статье Н. Бердяева обосновывается мысль о силе русской варварской стихии, по которой тоскует цивилизация Запада, и которая обеспечивает русскому сознанию способность «понять кризис культуры и трагедию исторической судьбы более остро и углубленно, чем более благополучным людям Запада. В душе русского народа, быть может, сохранилась большая способность обнаруживать волю к чуду религиозного преображения жизни» / Бердяев Н. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – С. 162-174. – С. 174.

тропии)», утверждая при этом, что «догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве – это энтропия мысли» [цит. по: 5, с. 131]. Так, в философии Замятина энтропия становится синонимом застоя, стагнации и, как следствие, деградации и смерти, спасением от которой может являться только вечная активность энергии. В этой связи коллизия аполлонического / дионисийского в романе «Мы» проецируется на противопоставление энтропийного и энергийного начал. Отсюда осмысленная в романе идея вечной, бесконечной революции как энергии, взрывающей энтропию, выводящей Вселенную из состояния длительного покоя. Следует отметить, однако, что прославление Замятиным идеи вечной революции имеет ряд оговорок. Во-первых, речь идет о революции в ее романтическом понимании как свободного бунта. Обоснованная Замятиным вечность и бесконечность революции делает ее привлекательной прежде всего как бесцельный перманентный космический процесс – залог непрерывного развития человечества, ибо достижение всякой цели есть энтропийная стагнация. В этом смысле, по словам самого же Замятина, революция является формой отражения «огромного фантастического размаха духа нашей эпохи, разрушившего быт, чтобы поставить вопросы бытия» [9]. Во-вторых, понятие бесконечной революции – и это существенно – не подразумевает ее окончательной победы, а, следовательно, и последствий. Несмотря на свою бесконечность – это процесс здесь и сейчас. В этом смысле замятинский образ революции, лишенной проекции в будущее, написан с большой осторожностью. И дело не только в том, что Замятин, как верно отмечает В. Чаликова, «мыслил не “эрами”, а “моментами”» [8, с. 161], но и в том, что у писателя было четкое понимание того, что благие намерения революции чреваты насилием и кровопролитием: фраза «Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор» [5, с. 141] была озвучена Замятиным за несколько лет до написания романа «Мы».

Философская трактовка автором темы бесконечной революции как залога непрерывного развития человечества делала привлекательной фаустовскую идею, которая осмысливалась в русле романтических традиций как мечта о преображении мира. Это позволило Замятину обозначить проблематику своего романа как фаустовскую, подразумевая под ней целый комплекс идей – бесконечной революции, протеста против ме-

ханизации человека, борьбы против любых форм консерватизма и т. д. [5, с. 131]. Однако вопреки мнению самого писателя, современные исследователи склонны рассматривать роман «Мы» как произведение «антифаустовское», усматривая в нем протест не столько против конкретной политической системы, сколько против порабощения человека индустриальной цивилизацией [8, с. 173-174], что справедливо, поскольку, согласно художественной логике романа, Единое Государство было в свое время создано в результате последней и окончательной всемирной революции, т. е. в результате победы фаустовского духа, и представляло уже как событие, хотя и вынесенное за рамки сюжета, но положенное в основу коллизии романа. Кроме того, исследователями отмечалась острая полемика Замятина с философией эволюции Гете [5]. Думается, что в данном случае, несмотря на кажущиеся разночтения, трудно оспорить как правоту автора, – в недавнем прошлом революционера, т. е. человека, причастного к происходившим в России переменам, – так и правоту современных исследователей, обладающих «избыточным видением» и способных к более объективной оценке культурно-исторической ситуации первой половины XX века – века осуществления утопий.

На наш взгляд, полемика по поводу того, против чего конкретно протестовал Замятин в своем произведении – против тоталитарной системы, складывающейся в России, или против пагубного влияния на человека крайних форм цивилизации, – не суть важно. Представляется, что внимание заслуживает прежде всего размышления писателя о сущности революционной идеи, а конкретнее – о недопустимости окончания революции, поскольку рабство политическое (социальное) и рабство индустриальное суть результаты революционной борьбы за свободу. Достигнутая свобода оборачивается рабством в той или иной его форме, и в этом – источник бесконечности, перманентности революций. Проблема в том, что, лелея мечты о преобразении мира (создании совершенного мира) люди упускают из внимания то, что их осуществление влечет за собой преобразование человека. В совершенном мире должны жить совершенные люди. Всякая революция в ходе пересоздания мира устанавливает новые законы, ценности, правила для всех, но не все могут или хотят им соответствовать. Потому, чтобы достичь полного соответствия, нужно изменить не только мир, но и саму человеческую

природу, предварительно разрушив ее до основания. Процесс этого разрушения ярко представлен в романе Замятина – комфортно чувствовать себя в Едином Государстве могут не люди, а «нумера» с атрофированными чувствами и «вырезанной фантазией», но даже среди них находятся способные к бунту, что свидетельствует о невозможности изменения природы человека. Литература изобилует проектами совершенного мира, но при этом вопрос о «модели» совершенного человека остается открытым. В результате возникает несоответствие: образ совершенного миропорядка накладывается на человека «архаичного», «не дотягивающего» до высоких требований прекрасного будущего. И, таким образом, конфликт фаустовского и человеческого остается неразрешимым вследствие неумолимой непримиримости сторон. Единственный способ избежать конфликта – вернуться к одному из основных принципов романтического мироощущения: недостижимости идеала. Утопия должна оставаться утопией.

## **7.2. Конфликт аполлонического / дионисийского как модус реализации фаустовской темы в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир»**

Мысль о том, что утопия должна оставаться утопией, звучит в романе Олдоса Хаксли «О дивный, новый мир» («Brave New World», 1932). Предпослав роману в качестве эпиграфа известное изречение Н. Бердяева об угрозе осуществления утопии: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос: как избежать их окончательного осуществления...» [11, с. 614], Хаксли в своем романе приходит к выводу о несостоятельности самой идеи утопии, опровергая, тем самым, и веру Е. Замятина в идею вечной революции, и надежду на формирование гармоничной человеческой личности, уравновесившей полюса аполлонического и дионисийского.

В современном литературоведении стала традиционной точка зрения о том, что «О дивный новый мир» Хаксли генетически связан с романом Замятина «Мы», который оказал огром-

ное влияние на английского писателя [12; 13; 14; 15; 16 и др.]. Так, В. Чаликова отмечает, что «щепетильный момент в проблеме влияния Замятина на английскую утопию связан <...> с Хаксли <...>, который почему-то отрицал факт своего знакомства с книгой Замятина, подтвержденный многими свидетельствами» [12, с. 156]. Подчеркивая близость пафоса и стиля романов Замятина и Хаксли, исследовательница выделяет в поэтике произведений ряд сходных черт, указывающих, по ее мнению, на определенное идеологическое родство: «Так же, как читатель Замятина, читатель Хаксли с первых страниц оказывается среди событий и персонажей совершенно незнакомого мира: экспозиции практически нет. Сюжет Хаксли, как и Замятина, строится на столкновении тейлористско-фордистской, духовно мертвой, чувственно пресной цивилизации с дикой и яркой природой «дикарей». Государство в обоих романах – орган, отпускающий подданным принудительное счастье, основа которого – стабильность. Оба возникли в результате последней и окончательной всемирной революции» [12, с. 156]. Нельзя не согласиться и с В. Чаликовой, и с другими исследователями в том, что некая идентичность замыслов Замятина и Хаксли имеет место, тем более, что взятые в качестве эпиграфа слова Н. Бердяева сразу намекают на «русский след» английской антиутопии. И все же представляется, что сходство это слишком явное, слишком лежит на поверхности, чтобы быть столь однозначным. Думается, что за внешним сходством (образов, сюжетных ходов, полярности структурной организации и т. п.) просматривается диалог двух философских систем – западноевропейской и восточной, – в рамках которого концепция Хаксли предстает пессимистической инверсией относительно оптимистической философии Замятина (мы полагаем, что можно говорить об оптимизме Замятина, поскольку в его романе сохранена вера в бесконечную революцию и мечта о гармоничной личности). Речь идет о ситуации, в которой, по выражению Р. Гальцевой, «встреча двух мировоззренческих систем, выявившая уклон каждого, оказалась встречей двух способов философского самоупряднения» [17, с. 193]. Отмечая генетическое различие западноевропейского и русского философского мышления, Р. Гальцева, по сути, определяет разницу западной и восточной антиутопической традиций: «На утопическое дерзание автономного (западноевропейского – А.С.) разума, задумавшего решать «быть или

не быть» бытию, здесь отвечает благодушная, мечтательная расположенность (разума русского – А.С.) «пребывать» в бытийной истине, не отвечающая потребности в сознательном ее уяснении» [17, с. 193]. Так, относительно благодушная мечтательность Е. Замятина подвергается дискуссионному переосмыслению в тотальном разочаровании и безысходности О. Хаксли.

Думается, что в романе «О дивный новый мир» Хаксли продолжает развивать идею Замятина о гармоничном обществе и гармоничной личности, представив в образе Мирового Государства попытку воплощения мечты русского писателя. Конфликт аполлонического / дионисийского в романе Хаксли парадоксально обостряется именно в результате попытки гармоничного объединения двух начал. Тем самым в «Дивном новом мире», как в кривом зеркале, отражаются замятинская мечта о гармонии и идея вечной революции.

В традиционной литературоведческой трактовке образ Мирового Государства предстает как воплощение доведенной до гротеска идеи цивилизации, поработившей человека, уродующей его внутренний мир. На первый план выводится образ государственной системы, совершающей «насилие над телами, умами и душами» [18, с. 23]. И, на первый взгляд, с этим сложно спорить: в самом деле, в образе мирового государства явлен мир цивилизации, в котором перевернуто представление о традиционных ценностях (например, слова «отец», «мать», «семья», «брак» являются неприличными, даже ругательными, и, напротив, приветствуются беспорядочные половые связи как признак здорового организма). Традиционные ценности, упорядочивавшие прежде духовную жизнь человека, ныне заменены правилами и законами главнoуправителей: христианский Бог давно умер и заменен на бога цивилизации – автомагната Генри Форда, чье изобретение – автомобильный конвейер – пародируется в образе конвейера человеческой жизни, «выпускающего» возвращенных в пробирках функциональных членов общества, заранее поделенных на касты: альфа, бета, гамма..., каждая из которых призвана выполнять в Мировом Государстве определенную роль. Идея Мирового Государства предстает воплощением тотального превосходства аполлонического начала, явленного в образе строго упорядоченного мира, в котором осуществляется контроль не только над природой, но и над человеческой жизнью. Символом этого упорядоченного мира предстает город –



огражденное пространство, где ограда понимается как «the geometrical symbol of triumphant human purpose» [19, с. 99] («геометрический символ победной воли человека» [20, с. 602]). Аполлоническое начало акцентируется и в художественной номенологии, явленной в системе «говорящих» имен, которая формируется по принципу узнаваемости. В этой связи В. Чаликова, сравнивая систему персонажей в романах Хаксли и Замятина, справедливо отмечает: «Если персонажи «Мы» – «нумера», то ономастикон «Прекрасного нового мира» – это словарь политиков и идеологов XIX–XX вв.: анархисты, коммунисты, фабианские социалисты, американские президенты, фашисты, популисты...» [12, с. 156], добавим к этому – писатели, ученые, философы, создатели бизнес-империй. С одной стороны, ономастикон Хаксли можно воспринимать как элемент пародии на существующие политические и общественные системы. Но с другой, – если отвлечься от «политической» трактовки романа, – можно обратить внимание и на то, что, при всей своей неоднозначности, прототипы персонажей «Дивного нового мира» – яркие индивидуальности, сильные личности, в противовес «нумерованной» безликости замятинских героев. В этом Хаксли традирует ницшеанский образ «градозиздущего Аполлона» как гения принципа индивидуации и одновременно трансформирует его же идею «сверхчеловека» как воплощения индивидуальности коллектива, реализованной в лозунге Мирового Государства «Общность, одинаковость, стабильность».

Актуализация аполлонической идеи подчеркивается и композицией романа – образ нового миропорядка представлен в самом начале произведения, где речь идет о «производстве» человеческой жизни и специфике ее бытия в Мировом Государстве. Сущность нового «аполлонического» мира, его искусственность, продуцирующая мысль об опасности цивилизации, получает наиболее яркое отражение в контрастных противопоставлениях, представляющих структуру третьей главы, где выстроенные по монтажному принципу эпизоды, повествующие о жизни в новом мире, прерываются эпизодами экскурса в прошлое, о котором как о великой опасности рассказывает Его фордейшество Мустафа Монд в соответствии с ведущим идеологическим принципом Мирового Государства – «History is bunk» (33) [*История – сплошная чушь*] (551):

Home, home – a few small rooms, stiflingly over-inhabited by a man <...> No air, no space; an understerilized prison; darkness, disease, and smells <...>

Lenina got out of the bath, towed herself dry, took hold of a long flexible tube <...> A blast of warmed air dusted her with the finest talcum powder. Eight different scents and eau-de-Cologne were laid on in little taps over the wash-basin <...>

And home was as squalid psychically as physically. Psychically, it was a rabbit hole, a midden, hot with the frictions of tightly packed life, reeking with emotion <...>

– Who are you going out with to-night?

– Nobody.

Lenina raised her eyebrows in astonishment (36).

*[Родной, родимый дом – в комнатенках его, как сельди в бочке, обитатели <...> Духота, теснота; настоящая тюрьма, притом антисанитарная; темень, болезни, вонь <...>*

*Ленайна вышла из ванны, обтерлась насухо, взялась за длинный свисающий со стены шланг...<...> Струя подогретого воздуха обдула ее тончайшей тальковой пудрой. Восемь особых краников предусмотрено было над раковиной – восемь разных одеколонов и духов <...>*

*А в духовном смысле родимый дом был так же мерзок и грязен, как в физическом. Психологически это была мусорная яма, кроличья нора, жарко нагретая взаимным трением спершихся в ней жизни, смердящая душевными переживаниями <...>*

*– С кем развлекаешься сегодня вечером?*

*– Ни с кем.*

*Ленайна удивленно подняла брови (553)].*

Так, на одной странице представлены два мира как две навсегда разделенные цивилизацией культурных традиции. И, на первый взгляд, налицо отмеченное исследователями сходство образов, сюжетных линий, момент двоемирия. Однако по ходу повествования в описании нового «аполлонического» мира просматривается иная его ипостась, связанная с развитием дионисийского начала. Строго определенная функциональность каждой касты, гипнопедическое воспитание, высокий уровень развития технической цивилизации в Мировом Государстве сочетаются с планомерной культивацией дионисийской энергии. В романе актуализируются образы «цветозапаховой» музыки – синтетического искусства, призванного воздействовать на органы чувств – зрения, обоняния, слуха; «ощущальных» фильмов, вызывающих эффект осязания; мотивы любви исключительно как физиологического удовольствия с обязательной частой

сменой партнеров и обязательных спортивных игр на природе и т. п. Думается, все это по своей сути представляет собой формирование телесного мироощущения, опыта телесного бытия, имеющего дионисийские корни.

Дионисийская тема получает свое развитие в образах музыки и танца (парного и группового). В сцене танцевального вечера в новооткрытом кабаре, где четыреста пар, подчиненные музыке, двигаются в единый такт в состоянии наваянного «сомой» блаженства угадывается сходство с дионисийской оргией, в которой эффект опьянения вином – неотъемлемым атрибутом дионисийского действия – заменен дурманом наркотической таблетки. Нарастание и кульминация всеобщего экстаза метафорически передается через нарастание и снижение музыкального звука, смену регистра и тональности, отражающих эмоциональное состояние танцующих:

The saxophones wailed like melodious cats under the moon, moaned in the alto and tenor registers as though the little death were upon them. Rich with a wealth of harmonics, their tremulous chorus mounted towards a climax, louder and ever louder – until at last, with a wave of his hand, the conductor let loose the final shattering note of ether-music and blew the sixteen merely human blowers clean out of existence. Thunder in A flat major. And then, in all but silence, in all but darkness, there followed a gradual deturgescence, a *diminuendo* sliding gradually, through quarter tones, down, down to a faintly whispered dominant chord that lingered on (while the five-four rhythms still pulsed below) charging the darkened seconds with an intense expectancy. And at last expectancy was fulfilled. There was a sudden explosive sunrise... (72).

[Как мелодичные коты под луной, взывали сексофоны, стонали в альтовом и теноровом регистрах, точно в смертной муке любви. Изобилуя обертонами, их вибрирующий хор рос, возносился к кульминации, звучал все громче, громче, и наконец по взмаху руки дирижера грянула финальная сверхчеловеческая, неземная нота, отбросив в небытие шестнадцать дудящих людийшек, грянул гром в ля-бемоль мажоре. Затем, почти в бездыханности, почти в темноте, последовало плавное спадание, диминуэндо – медленное, четвертями тона, нисхождение в доминантовый аккорд, нескончаемо и тихо шепчущий поверх биения ритма (в размере 5/4) и наполняющий секунды напряженным ожиданием. И вот томление разрешилось, взорвалось, брызнуло солнечным восходом... (581)].

На некий мотив священнодействия в этой сцене указывает и место: новое кабаре открыто в Вестминстерском аббатстве. В едином музыкально-танцевальном порыве герои романа дости-

гают того состояния, которое А. Лосев в определении сущности дионисийского обозначил как «блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, восторг опьянения. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых субъективное исчезает до полного самозабвения» [21].

Однако кульминационной точкой развития дионисийской темы в романе Хакли является представленная в пятой главе сцена «сходки единения», где церемония «фордослужения», включающая ритмические движения в такт тамтамов, возгласы («Пей-гу-ляй-гу») и песнопения, приобретает черты первобытного ритуала, исполняя который герои романа забываются в общем экстазе:

Round they went, a circular procession of dancers, each with hands on the hips of the dancer preceding, round and round, shouting in unison, stamping to the rhythm of the music with their feet, beating it, beating it out with hands on the buttocks in front; twelve pairs of hands beating as one; as one, twelve buttocks slabbily resounding. Twelve as one, twelve as one. «I hear Him, I hear Him coming». The music quickened; faster beat the feet, faster, faster fell the rhythmic hands. And all at once a great synthetic bass boomed out the words which announced the approaching atonement and final consummation of solidarity, the coming of the Twelve-in-One, the incarnation of the Greater Being. «Orgy-porgy», it sang, while the tom-toms continued to beat their feverish tattoo <...>

– Orgy-porgy, – the dancers caught up the liturgical refrain, – Orgy-porgy, Ford and fun, kiss the girls <...> In their blood-coloured and foetal darkness the dancers continued for a while to circulate, to beat and beat out the indefatigable rhythm. «Orgyporgy» <...>

– Wasn't it wonderful? – said Fifi Bradlaugh. «Wasn't it simply wonderful?» She looked at Bernard with an expression of rapture, but of rapture in which there was no trace of agitation or excitement – for to be excited is still to be unsatisfied. Hers was the calm ecstasy of achieved consummation, the peace, not of mere vacant satiety and nothingness, but of balanced life, of energies at rest and in equilibrium. A rich and living peace (79-80).

*[Хороводом пошли они по кругу, каждый положив руки на бедра идущему перед ним, каждый восклицая и притопывая в такт музыке, отбивая, отбивая этот такт на ягодицах впереди идущего; закружили, закружили хороводом, хлопая гулко и все как один – двенадцать пар ладоней по двенад-*

*цати плотным задам. Двенадцать как один, двенадцать как один. «Я слышу, слышу, он (бог-Форд – А.С.) идет». Темп музыки ускорился; быстрее затопали ноги, быстрее, быстрее забили ритм ладони. И тут мощный синтетический бас зарокотал, возвещая наступление единения, финальное слияние Двенадцати в Одно, в осуществленный, воплощенный Высший Организм. «Пей-гу-ляй-гу», – запел бас под ярые удары тамтамов <...>*

*– Пей-гу-ляй-гу, ве-се-лись, – подхватили пляшущие литургический запев, – друг-по-друга е-ди-нись <...> В своем бутылочном, кровавого цвета марке плясуны двигались вкруговую, отбивая, отбивая неустанно такт. «Ве-се-лись...»*

*– Как дивно было! – сказала Фифи Брэлоо, обращаясь к Бернаруду. Восторг ее был тихим экстазом осуществленного слияния, покоем не пустоты, не серой сытости, а гармонии, жизненных энергий, приведенных в равновесие. Покой обогащенной, обновленной жизни (587-588)].*

В прививаемом жителям Мирового Государства первобытном опыте осуществляется сублимация духовных порывов в телесное бытие, представляющая некую пародию на образ природного человека. В трактовке Хаксли единение аполлонического и дионисийского начал не являет долгожданной гармонии: в Мировом Государстве дионисийское контролируется аполлоническим и «используется» для его усиления («You can't have a lasting civilization without plenty of pleasant vices» (229) [«Прочная цивилизация немыслима без множества услаждающих пороков» (695)]). Возникает классическая ситуация «аполлонического зацветания дионисийского экстаза и музыки. Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из себя аполлоническое оформление» (Лосев). Образность, о которой говорит А. Лосев, в романе Хаксли передается яркой метафорой «flowers and electric shocks – were compromisingly linked» (20) [«связь цветов с электрошоком» (542)], развенчивающей мечту о гармонии природы и цивилизации и подчеркивающей невозможность гармоничного единения аполлонического и дионисийского начал.

Идея противопоставления аполлонического / дионисийского в «Дивном новом мире» реализуется на двух уровнях – пространственном и индивидуально-личностном, где акцентируются противоречия двух начал и одновременно их условность.

Пространственный уровень включает в себя мотив противопоставления города и деревни, представляющий модификацию конфликта фаустовского и человеческого и вскрывающий его условность. Исследователи отмечают, что роман Хаксли выстав-

ляет на суд читателя две культуры жизнестроительства – «цивилизированную», урбанистическую и «естественную», природную [22, с. 59].

Образ футуристического Лондона – столицы Европы, – являющий оплот цивилизации, воплощение аполлонического начала, внешне представляет собой гармоничное, упорядоченное пространство – город, органично вписанный в природный ландшафт, не пострадавший от преобразовательной деятельности человека. Представленные в романе зарисовки городского пейзажа выдержаны в лирико-поэтическом стиле и сочетают в себе описание активной деятельности людей и мудрый покой природы:

They were flying over the six kilometre zone of park-land that separated Central London from its first ring of satellite suburbs. The green was maggoty with fore-shortened life. Forests of Centrifugal Bumblepuppy towers gleamed between the trees. Near Shepherd's Bush two thousand Beta-Minus mixed doubles were playing Riemann-surface tennis. A double row of Escalator Fives Courts lined the main road from Notting Hill to Willesden. In the Ealing stadium a Delta gymnastic display and community sing was in progress <...> The buildings of the Hounslow Feely Studio covered seven and a half hectares. Near them a black and khaki army of labourers was busy revitrifying the surface of the Great West Road <...> At Brentford the Television Corporation's factory was like a small town (58-59).

The forest of Burnham Beeches stretched like a great pool of darkness towards the bright shore of the western sky. Crimson at the horizon, the last of the sunset faded, through orange, upwards into yellow and a pale watery green. Northwards, beyond and above the trees, the Internal and External Secretions factory glared with a fierce electric brilliance from every window of its twenty stories. Beneath them lay the buildings of the Golf Club – the huge Lower Caste barracks and, on the other side of a dividing wall, the smaller houses reserved for Alpha and Beta members <...> From under the glass vault a lighted train shot out into the open (68).

*[Они пролетали над шестикилометровой парковой зоной, отделяющей Лондон-центр от первого кольца пригородов-спутников. Зелень кишела копошающимися куцыми фигурками. Между деревьями густо мелькали, поблескивали башенки центробежной лапты. В районе Шепардс-Буш две тысячи бета-минусовых смешанных пар играли в теннис на римановых поверхностях. Не пустовали и корты для эскалаторного хэндбола, с обеих сторон окаймляющие дорогу от Ноттинг-Хилла до Уилсдена. На Илингском стадионе дельты проводили гимнастический парад и праздник песнословия <...> В Хаунслоу на семи с половиной гектарах раскинулась ощущальная киностудия. А неподалеку армия рабочих в хаки и черном обновляла сте-*

кловидное покрытие Большой западной магистрали <...> Целым городком встала навстречу фабрика Телекорпорации в Бретфорде (571-572).

Как налитая мраком заводь, простирался внизу лес от Бернам-Бичез к ярким западным небесным берегам. На горизонте там рдела последняя малиновая полоса заката, а выше небо тускнело, от оранжевых через желтые переходя к водянистым бледно-зеленым тонам. Правей, к северу электрически сияла над деревьями фарнам-ройалская фабрика, свирепо сверкала всеми окнами своих двадцати этажей. Прямо под ногами виднелись строения Гольф-клуба – обширные, казарменного вида постройки для низших каст и за разделяющей стеной дома поменьше, для альф и для бет <...> Из-под стеклянного свода вынесся на темную равнину освещенный поезд (578)].

Сквозь панорамный образ нового Лондона, как палимпсест, просвечивает прежний город, угадывающийся по сохранившейся целиком или частично топографии – Нотинг-Хилл, Вестминстерское Аббатство, район Шепердс-Буш, округ Хаунслоу, пригороды Брентфорд и Сток-Поджес, улица Флит-Стрит, Черинг-Тийский (в прошлом Черинг-Кросский) вокзал и т. д. Историческая топография Лондона в романе представляет единственную связь нового города с прошлым, как бы соединяя два мира и два его состояния – новый, в котором «каждый счастлив», и старый, в котором уделом человека были старость, нищета, страдания, болезни – все то, от чего смогла избавиться цивилизация, получив контроль над человеческой жизнью. Однако различие оказывается только внешним, мнимым. Цивилизация не изменила человеческую сущность. В новом Лондоне, где «каждый счастлив», сохраняются, казалось бы, пережитки прошлого – зависимость человека от мнения высшего света, стеснение и неприкаянность, которую чувствуют герои, тоска (несмотря на употребление таблеток сомы) и душевная пустота.

В развитии городской темы в романе отчетливо звучат два мотива, определяющих «взаимоотношения» с Лондоном главных героев – Бернарда, Гельмгольца и Ленаины. Первый – мотив отчуждения и одиночества, рождающий образ несчастного сознания, – реализуется в описаниях психологических состояний персонажей, возникающих в процессе «допущения города до себя и себя до города»:

Bernard was as miserably isolated now as he had been when the service began—more isolated by reason of his unreplenished emptiness <...> Separate and unatoned, while the others were being fused into the Greater Being; much more alone, indeed, more hopelessly himself than he had ever

been in his life before. He had emerged from that crimson twilight into the common electric glare with a self-consciousness intensified to the pitch of agony (81).

Lenina alone said nothing. Pale, her blue eyes clouded with an unwonted melancholy, she sat in a corner, cut off from those who surrounded her by an emotion which they did not share (164).

*[Бернард был сейчас все так же тоскливо отъединен от прочих, как и в начале сходки, еще даже горше обособлен, ибо опустошен. Оторван и далек в то время, когда другие растворялись в Высшем Организме; одинок, как еще никогда в жизни, и безнадежней прежнего замурован в себе. Из вишневого сумрака в мир обычных электрических огней Бернард вышел с чувством отчужденности, обратившимся в настоящую муку. Он был до крайности несчастен (588).*

*Ленайна молчала. Она сидела в углу бледная, синие глаза ее туманились непривычной грустью, и эта грусть отгородила, обособила ее от окружающих (650)].*

Своего кульминационного звучания мотив одиночества и внутренней пустоты достигает в «крамольном» стихотворении Гельмгольца, разрушающем иллюзию всеобщего счастья и единства и являющем образ города как абсурдного пространства:

So absurd an essence,  
That something, which is not,  
Nevertheless should populate  
Empty night more solidly  
Than that with which we copulate,  
Why should it seem so squalidly? (172)

*Со мной разговор затевает,  
Все громче свое запекает  
Химера? абсурд? пустота? –  
И ею ночь городская  
Гуще, плотней занята,  
Чем всеми теми многими,  
С кем спариваемся мы.  
И кажемся мы убогими  
Жителями тьмы (655).*

С мотивом отчуждения в романе типологически связан мотив тоски по свободе, являющий образ города как пространства, ограничивающего устремления человеческого духа, подавляющего индивидуальность: «But wouldn't you like to be free to be



happy in some other way, Lenina? In your own way, for example; not in everybody else's way» (86) [*«Разве не манит тебя другая свобода – свобода быть счастливой как-то по-иному? Как-то, скажем, по-своему, а не на общий образец?»* (Бернард) (592)]; «Did you ever feel, as though you had something inside you that was only waiting for you to give it a chance to come out? Some sort of extra power that you aren't using – you know, like all the water that goes down the falls instead of through the turbines?» (65) [*«Приходилось ли тебе ощущать, будто у тебя внутри что-то такое есть и просится на волю, хочет проявиться? Будто некая особенная сила пропадает в тебе попусту – вроде как река стекает вхолостую, а могла бы вертеть турбины»* (Гельмгольц) (576-577)]. Воплощение мечты о совершенной форме мира – город – предстает пространством, в котором человеческий дух не может существовать, где существование возможно лишь в том случае, когда *бытие* подменяется *забытьем*, вызванным постоянным воздействием наркотика.

Отчужденность городского сознания усугубляется тем, что в новом мире связь с природным сознанием разорвана окончательно. В Мировом Государстве остался лишь один очаг деревенской культуры, являющий воплощение природного первобытного сознания – индейская резервация, насчитывающая несколько деревень и поселков и расположенная за «гордой оградой», отделяющей ее от нового мира. Городское и природное сознание, таким образом, отдалились на противоположные, разделенные стеной непонимания и неприятия полюса культуры. Индейская резервация превратилась в место для экстремальных туристических прогулок, которые совершались в эти края жителями «Заоградного мира». Но подобные посещения вызывали лишь взаимную неприязнь.

Однако непримиримость и противопоставление двух миров и двух типов сознания в романе оказываются достаточно условными. Индейская деревня как воплощение природного, плоть от плоти земли, сознания весьма далека от совершенства. Город героями романа воспринимается как чужое пространство, но и природа не является матерью. Как отмечает И. Головачева, в утопии Хаксли «экзотическая природа при всей ее пышности и красоте предстает враждебной или в лучшем случае безразличной к человеку» [22, с. 61], как и город. В описании Мальпа-

иса акцентируется грязь, вонь, валяющиеся повсюду трупы животных, пьянство индейцев, жестокость и бессмысленность обрядов. Природная естественность, казалось бы, противопоставленная искусственной цивилизации, отталкивает своей безысходностью и являет, скорее, естественный распад коллективного родового сознания – в деревне жители испытывают такое же одиночество, как «новомиряне» в городе: «Alone, always alone» (129) [*«Всегда, всегда один и одинок»* (624)] – перманентное состояние Дикаря Джона в Мальпаисе, неоднократно акцентируемое автором.

Неприятие обоих типов культур – урбанистической и «естественной» деревенской побуждает Хакли к поиску иного типа пространства, где гармоничное «жизнестроительство» оказалось бы возможным. Таким пространством, по мысли писателя, является остров, образ которого намечен уже в «Дивном новом мире» и получает свое дальнейшее развитие в последней утопии Хакли «Остров» (1962). Но уже в 1954 г. в романе У. Голдинга «Повелитель мух» и эта мечта была развеяна.

Таким образом, на вопрос «что Хакли полагал предпочтительным в конструируемом утопическом мире – радикальную цивилизованность или радикальную естественность?» исследователи справедливо отвечают: «Ответ очевиден: ни то, ни другое» [22, с. 59]. Неприятие писателем обеих крайностей И. Головачева связывает с критикой Хакли выделенных им в эссе «Новый романтизм» (1931) двух видов романтической эстетики. Согласно Хакли, «первый преувеличивает значимость индивидуального и естественного. К представителям этого вида он причисляет не только классических романтиков, но и Руссо, которого справедливо считал ответственным за концепцию естественного человека. Второй тип романтизма Хакли называет «новым». Писатель критикует его за то, что он преувеличивает значение материального, технического и социального. К «новым романтикам» Хакли причисляет кубистов, супрематистов, и поэтов различных авангардистских направлений. Очевидно, что он полагает и тот и другой «романтизм» неудовлетворительными: оба искажают правду о человеке и человечестве» [22, с. 59].

Исследовательница права: видение Хакли «правды о человеке и человечестве» выходит далеко за рамки романтической эстетики. В попытке осмысления писателем «естественного» и

«искусственного» типов человека, олицетворяющих дионисийское и аполлоническое начала, видится мысль о несовершенстве человеческой природы как таковой, вследствие чего и идея синтеза двух этих полюсов, высказанная Е. Замятиным в романе «Мы», не является выходом из тупиковой ситуации.

Идея всеобщего человеческого несовершенства реализуется в романе на *индивидуально-личностном* уровне развития конфликта аполлонического / дионисийского, где представлены два мировоззренческих антипода – Мустафа Монд и Дикарь Джон, в осмыслении которых явлена демифологизация популярных в литературе первой половины XX в. двух человеческих типов – «цивилизованного» и «природного».

Иронический подтекст в характеристике образов Мустафы и Дикаря ощутим уже в том, что она выстраивается по принципу пародии на идею гармоничной человеческой личности: ни Мустафа, ни Дикарь не являются воплощением аполлонического или дионисийского начал в чистом виде.

Уже фамилия Мустафы – Монд – содержит намек на идею «гармонии»\*. Мустафа Монд в прошлом – талантливый ученый-физик, преступивший законы и ограничения, связанные с научной деятельностью в Мировом государстве: отверг «orthodox theory of cooking», «started doing a bit of cooking on my own. Unorthodox cooking, illicit cooking» (217) [*«правоверную теорию варки»* и стал «варить по-своему. По неправоверному, недозволенному рецепту» (687)]. В сцене его беседы с Дикарем впервые возникает мотив вечного познания, и, на первый взгляд, угадывается аллюзия на образ Фауста-ученого, преобразователя мира. Но это впечатление тут же опровергается автором: несостоявшийся Фауст-Монд отрекся от науки – первобытный инстинкт самосохранения, совершенно не свойственный легендарному персонажу, оказался сильнее и вытеснил, подавил фаустовские порывы Мустафы. В отличие от Фауста он оказывается не способным ни на бунт, ни на какие-либо жертвы и соглашается на предложенную ему должность в Совете Главноуправителей. И хотя «жерт-

---

\* Фамилия Мустафы указывает на Альфреда Монда – английского финансиста, создателя и главу крупной химической монополии Imperial Chemical Industries. Монд известен как автор теории «гармонии» классовых интересов рабочих и капиталистов, которая получила название «мондизм».

ва» предполагалась достаточно условная: Мустафе грозила не «умертвительная камера», а всего-навсего ссылка на остров, где он мог бы и дальше заниматься наукой и служить истине, Мустафа свободе научного поиска предпочел «власть под надзором».

Кроме того, Мустафа является единственным персонажем «Дивного нового мира», сохранившим связь с культурной традицией прошлого. Несмотря на внушаемую жителям Мирового Государства максимуму «История – сплошная чушь», Монд прекрасно ориентируется в сложных перипетиях историко-культурных процессов. Его образование выходит далеко за рамки установленных правил «дозировки» знаний, что, по законам нового мира, граничит с крамолой, подрывая, тем самым, «цивилизаторские» истоки сознания Главноуправителя: «There were those strange rumours of old forbidden books hidden in a safe in the Controller's study. Bibles, poetry – Ford knew what» (34) [*«Ходят ведь странные слухи о старых запрещенных книгах, спрятаанных у Монда в кабинете, в сейфе. Поэзия, библии всякие – фورد знает что»* (551)].

На деградацию аполлонического начала в образе Мустафы указывают и его приобретенные за время службы на посту Главноуправителя Западной Европы убеждения, реализовавшиеся в ряде принятых законов и правил: «It isn't only art that's incompatible with happiness; it's also science. Science is dangerous; we have to keep it most carefully chained and muzzled» (217) [*«Не одно лишь искусство несовместимо со счастьем, но и наука. Опасная вещь наука; приходится держать ее на крепкой цепи и в наморднике»* (686)]. Страх перед Шекспиром и неконтролируемым научным знанием символически указывает на страх перед самим Аполлоном – покровителем наук и искусств. В этом смысле говорить о том, что образ Мустафы Монда есть воплощение аполлонического начала, можно лишь с рядом оговорок.

Восприятие автором «природного» человеческого типа также не столь однозначно. Уже в описании наружности Дикаря Джона заявлен момент некоей неестественности, искусственности образа. Автор представляет его не как индейца, а как «молодого человека в одежде индейца», чья внешность являет прямую противоположность традиционно узнаваемому облику индейца, нечто вроде образа «индейца-наоборот»: «his plaited

hair was strawcoloured, his eyes a pale blue, and his skin a white skin, bronzed» (109) [*«косы его были цвета соломы, глаза голубые, и бронзово-загорелая кожа была кожей белого»* (609)]. В этой связи одежда индейца, скорее, напоминает попытку принять чужое обличие. Именно так Джона воспринимают обитатели индейской деревни – как чужака, рожденного женщиной из «Заоградного мира». Казалось бы, в силу обстоятельств своего происхождения – гены «цивилизованных» родителей, пробудившие в Дикаре страсть к учебе, и начала природной индейской культуры, впитанные с детства, – Дикарь Джон и должен был явить образ гармонично развитой личности, в характере которой аполлоническое / дионисийское нашли бы свое органичное единение и равновесие. Однако на самом деле мировоззрение Дикаря представляет собой не гармоничный синтез, а причудливый сплав индейских обычаев, религиозных верований и нравственных максим Шекспира: «Lying in bed, he would think of Heaven and London and Our Lady of Acoma and the rows and rows of babies in clean bottles and Jesus flying up and Linda flying up and the great Director of World Hatcheries and Awonawilona» (121) [*«Лежа в постели, он рисовал в воображении Небо и Лондон, Богородицу Акомскую и длинные ряды младенцев в чистеньких бутылках и как Христос возносится и Линда взлетает; воображал Всемирного начальника инкубаториев и великого Авонавилону»* (618)]. Из этого гротескного пассажа, представляющего пародию на замятинскую идею синтеза, по сути, проистекает авторская логика поведенческих характеристик Джона, в которых акцентируется чрезмерная чувствительность («Tears stood in the young man's eyes» (110) [*«На глазах его выступили слезы»* (610)]; «covering his face with his hands, sobbed uncontrollably» (198) [*«закрыв лицо руками, разрыдался»* (673)] и т. п.), частая смена настроений, склонность к самоистязанию («A young man standing outside the abandoned lighthouse stripped to the waist and hitting himself with a whip of knotted cords. His back was horizontally streaked with crimson, and from weal to weal ran thin trickles of blood» (239) [*«Стоит у маяка парень, обнажен до пояса и хлещет себя веревочным бичом. Спина у парня вся в багровых поперечных полосах, и струйками сочится кровь»* (703)]; «He flung himself against juniper, he embraced, not the smooth body of his desires, but an armful of green spikes» (243) [*«Он грудь кинулся на можжевельник, хватая в объятия не бар-*

хатное желанное тело, а охапку жестких игл» (705)] и т. п.), постоянное чувство неудовлетворенности и вины. И в этой связи свойственная Джону манера постоянно цитировать Шекспира, его попытки отстоять свою свободу, поведение праведника, способного на настоящее, глубокое чувство, – все это напоминает чужую одежду индейца, и чужое обличие, сквозь которое просматривается иная сущность персонажа – образ «истерика, мазохиста, страдающего от Эдипова комплекса» [22, с. 61], который в силу своей искусственности не может выступать чистым антиподом «цивилизаторскому» началу.

Пародийно-ироничный план осмысления образа Джона в романе Хакли свидетельствует о демифологизации традиционного в литературе образа благородного дикаря\* – воплощения деревенской простоты нравов, противопоставленной городской распушенности, а также воплощения врожденной добродетельности человека до его соприкосновения с цивилизацией. Здесь отметим, что в романе Хакли процесс соприкосновения Дикаря с цивилизацией метафорически трактуется не столько как отравление, сколько как самоотравление: «I ate civilization. It poisoned me <...> I ate my own wickedness» (233) [*«Я вкусил цивилизации и отравился ею <...> я вкусил своей собственной скверны»* (698)]. В этой самохарактеристике Дикаря усматривается критическое отношение Хакли к идее синтеза аполлонического / дионисийского, связанное с неприятием в качестве идеала ни «естественного», природного, ни цивилизованного человеческого типа. Более того, по мысли писателя, синтез этот опасен, поскольку именно он приводит к порабощению человека цивилизацией, – свобода необходима человеку, прежде всего, для удовлетворения своих собственных желаний и инстинктов: «But industrial civilization is only possible when there's no self-denial. Self-indulgence up to the very limits» (228) [*«Индустриальная цивилизация возможна лишь тогда, когда люди не отрекаются от своих желаний, а, напротив, потворствуют им в самой высшей степени»* (695)]. В этой связи и образ вечной революции как борьбы за свободу предстает, скорее, как поза самолюбования, как «грандиозный эффект», как игра, у которой не может быть серьезных

---

\* Эта тенденция, по всей видимости, восходит к Вольтеру, который критически относился к концепции «естественного человека» Руссо.

последствий. Такое восприятие бунтарства, свойственное Бернаруду Марксу, иронически оценивается автором:

For Bernard left the room with a swagger, exulting, as he banged the door behind him, in the thought that he stood alone, embattled against the order of things; elated by the intoxicating consciousness of his individual significance and importance. Even the thought of persecution left him undismayed, was rather tonic than depressing. He felt strong enough to meet and overcome affliction, strong enough to face even Iceland. And this confidence was the greater for his not for a moment really believing that he would be called upon to face anything at all <...> Heroic was the account he gave that evening of his interview with the D.H.C. (93).

*[Бернард вышел гордо, хлопнув дверью, ликующ от мысли, что он один геройски противостоит всему порядку вещей; его окрыляло, пьянило сознание своей особой важности и значимости. Даже мысль о гонениях не угнетала, а скорей бодрила. Он чувствовал в себе довольно сил, чтобы бороться с бедствиями и преодолевать их, даже Исландия его не пугала. И тем увереннее был он в своих силах, что ни на секунду не верил в серьезность опасности <...> Вечером он поведал Гельмгольцу о стычке с Директором, и отвагою дышала его повесть (597)].*

Эта же мысль, содержащая выпад против романтической концепции бунтарства, которое предстает слишком эстетизированным, звучит в конце романа:

Actual happiness always looks pretty squalid in comparison with the over-compensations for misery. And, of course, stability isn't nearly so spectacular as instability. And being contented has none of the glamour of a good fight against misfortune, none of the picturesqueness of a struggle with temptation, or a fatal overthrow by passion or doubt. Happiness is never grand (213).

*[В натуральном виде счастье всегда выглядит убого рядом с цветистыми прикрасами несчастья. И, разумеется, стабильность куда менее колоритна, чем нестабильность. А удовлетворенность совершенно лишена романтики сражений со злым роком, нет здесь красочной борьбы с соблазном, нет ореола гибельных сомнений и страстей. Счастье лишено грандиозных эффектов (683)].*

Таким образом, желанная гармония не может быть достигнута ни путем гармоничного единения, ни путем революции. В этом смысле представляется, что в антиутопии Хаксли содержится не столько критика конкретного социально-политического режима (пародия на демократический строй США, как отмеча-

ют исследователи), – в романе сквозит разочарование в самой человеческой природе, исковерканной вследствие множества исторических и духовных экспериментов. В тотальном разочаровании Хаксли усматривается пессимизм Джойса, пришедшего к отрицанию человеческой культуры как таковой. Как отмечают исследователи, в романе «Улисс», по замыслу Джойса, три главных героя олицетворяют различные начала человеческого существования: Леопольд Блум – «всякий и каждый», воплощение первобытного инстинкта; его жена Мерион Твиди – пародия на образ вечной женственности, воплощение инстинкта деторождения, выродившегося в доминирование плотского начала и неприкрытую откровенность сексуальных влечений; Стивен Дедал – воплощение ущербного интеллекта [23, с. 272-273]. Эти же три начала человеческого существования просматриваются и в романе Хаксли, где Джон (наиболее распространенное английское имя, может содержать намек на джойсовского «всякого и каждого») являет воплощение первобытного инстинкта; Бернард Маркс – воплощение интеллекта – так же, как и Стивен Дедал, замкнут в своем недовольстве миром и скептицизме. Некая ущербность психики Дедала проецируется Хаксли на физическую ущербность Маркса – в его портрете неоднократно подчеркивается низкий рост, непривлекательная внешность, контрастирующая с красотой его друга Гельмгольца, в психологической характеристике выделяются худшие стороны образованного интеллигента: мстительность, зависть, мелочность, трусость, склонность к интригам, хвастовству и т. п. Наконец, Ленайна Краун – воплощение сексуального инстинкта – так же, как и Мерион Твиди, озабочена исключительно своими связями. Подобно замыслу Джойса, герои «Дивного нового мира» представляют тройное «Я» одного героя в сочетании инстинктивного, рационального и чувственного начал, и в глазах автора не являются образцом ни в своем единстве, ни по отдельности, воплощая, по сути, джойсовскую идею деградации человеческой души.

В этой ситуации сама постановка вопроса о поисках совершенного миропорядка и человеческого идеала становится бесперспективной, что и приводит исследователей творчества Хаксли к мысли о том, что «Дивный новый мир» представляет собой философскую книгу о несостоятельности самой идеи утопии [18, с. 19].



### 7.3. Деградация дионисийского в драме Л. Лунца «Город правды» и романе Г. Уэллса «Люди как боги»

Отраженный в модернистской литературе конфликт аполлонического / дионисийского представляет собой переосмысление характерной для романтической эстетики идеи разрыва идеала и реальности, в процессе которого происходит не только гиперболизация негатива в образе реальной действительности, отраженная в антиутопической модели, но и десакрализация самого идеала. Попытка подчинения разуму инстинктивной природы человека ведет к нарушению гармонии аполлонического / дионисийского, провоцируя бунт первобытно-природного начала против цивилизации. Ситуация «столкновения утопической модели с «дионисийской» сущностью человеческой натуры» [24, с. 27] составляет идейную основу драмы Л. Лунца «Город Правды» (1924) и романа Г. Уэллса «Люди как боги» («Men like Gods», 1923).

В драме Л. Лунца противостояние природного и цивилизационного начал принимает форму кровавой расправы, которую инстинкт осуществляет над разумом. Заключение в образе Города Правды совершенная форма миропорядка восходит к давней человеческой мечте о земле обетованной, куда Комиссар ведет своих солдат, измученных революцией, гражданской войной, наконец, далеким пленом, откуда солдаты возвращаются через пустыню. Образ пустыни символичен: рассказ Комиссара о существующем в мире Городе Правды вызывает в сознании солдат образ неясного миража, каким предстает вожаемый идеальный град: *«Дома – правда и по правде люди живут. И все равны. Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше тебя. Мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране. Потому все люди равны»* [25, с. 169]. Однако встреча с Городом не приносит ожидаемого счастья и успокоения – Город оказывается весьма далеким от мечты. «Земля обетованная» представляет собой выхолощенный мир, лишенный чувств, эмоций, любви, да и вообще каких-либо проявлений человеческого. Жизнь в этом мире строго упорядочена, и обезличена – в Городе Правды все равны, но, если под порядком подразумевать гармонию, то это гармония кладбища: жители Города *«молчат, работают и молчат,*

*едят и молчат»* (183). Е. Тихомирова отмечает, что антиутопия Лунца «создана экспансией слова “равенство”: даже настроение у горожан всегда ровное, они не знают ни гнева, ни радости, не умеют смеяться. “Равенство” превратилось в Сверхслово, подчиняющее все сферы жизни, стало Правилom, Законом – и уродует жизнь» [26, с. 217]. Идея равенства, по мысли исследовательницы, обуславливает уникальность созданного Лунцем антиутопического мира, состоящую в том, что этот мир «не убивает героев, но сам гибнет, он страшен – и слаб» [26, с. 217].

В этот упорядоченно-равный мир врываются солдаты, одержимые поиском идеала. В отличие от горожан-«правдинцев» это – обычные люди, со своими страхами, заблуждениями, страданиями и мечтами. Они – воплощение природного, дионисийского, стихийного, представляющего разительный контраст с тихими и безликими жителями Города, выстроенный на антитезе «пришельцы – горожане». Далекая от идеала «счастливая жизнь» вызывает отторжение: «*Я не хочу такого счастья, такого равенства. Я хочу жизни!*» (183). Неприязнь является взаимной: между горожанами и солдатами – стена непонимания, в глазах цивилизованных горожан солдаты даже людьми не являются: «*Беспокойные и громкие. Говорят много и суетливо <...> Работают нервно. Один день все, другой – ничего. С работы убегают, спят не вовремя, едят не вовремя <...> Нет порядка и закона. Это не люди*» (179-180). Важно отметить, что в своем принципе обрисовки образов персонажей Лунц наследует замятинскую модель – персонажи пьесы (как солдаты, так и горожане) лишены имен. Вместо «номеров» Замятина – указание на возраст, род деятельности, внешние данные или черты характера: мальчик-горожанин, Комиссар, Доктор, Юноша, Девушка, Толстый, Угрюмый и т. п. Подчеркнутая безликость персонажей указывает на отсутствие индивидуальности и актуализацию в драме образа коллективного героя, на что обращают внимание исследователи [27]. Важным становится образ не персонажа, а толпы, что акцентирует противостояние в пьесе двух стихий, движущееся к кровавой развязке. Разочарование солдат в идеале, нежелание подчиняться тотальному порядку царства разума, приводит к бунту: солдаты убивают всех горожан и покидают утопающий в крови Город Правды в поисках нового идеала.

Развязка пьесы замыкает цикл, заключающий этапы поиска абсолютного идеала: мечта – поиск – обретение – разочарова-

ние – уничтожение – снова поиск. Цикличность эта бесконечна и бесперспективна. В ее осмыслении автором угадывается близкая Хаксли мысль о несостоятельности самого идеала, опасности его достижения, ибо поиск идеала, как правило, базируется на разрушении гармонии. Бунт дионисийского активизирует его разрушительное, варварское начало.

Идея соотнесения идеального мира с миром реальным, «земным» содержится и в романе Г. Уэллса «Люди как боги». В отличие от антиутопий Е. Замятина, О. Хаксли и Л. Лунца, произведение Г. Уэллса можно отнести к жанру утопии. В романе создан образ совершенного мира, – цивилизации, выстроенной на началах красоты и гармонии, общества, где каждый счастлив без иронии, и где устранены противоречия между человеком и человеческим, где смысл человеческой жизни в том, чтобы «одновременно учиться и творить» [28]. Однако иллюзорность этого мира задана в самом начале произведения – Утопия это общество внеземной цивилизации, находящееся далеко за пределами планеты Земля. В цивилизованном сознании жителей Утопии земляне предстают воплощением варварского, первобытного начала: «All societies were based on the limitation by laws and taboos and treaties of the primordial fierce combativeness of the ancestral man-ape» [29] («Основой всякого общественного строя было обуздание с помощью законов, моральных запретов и договоров той первобытной воинственности, которую человек унаследовал от своего обезьяноподобного предка» [28, с. 59]). И в этом смысле противопоставление аполлонического / дионисийского реализуется на уровне противопоставления реального мира землян и инопланетной цивилизации, олицетворяющего конфликт инстинкта и разума:

These Utopians were very gentle-mannered and gracious people indeed, but just for a moment the hand of power had seemed to hover over the Earthling party. Sunlight and beauty were all about the visitors, nevertheless they were strangers and quite helpless strangers in an unknown world. The Utopian faces were kindly and their eyes curious and in a manner friendly, but much more observant than friendly. It was as if they looked across some impassable gulf of difference [29].

*[Эти утопийцы были очень любезны, их манеры были удивительно мягки, но на мгновение над землянами словно нависла властная рука. Вокруг них сияла залитая солнечным светом красота, но тем не менее они были чужестранцами – и беззащитными чужестранцами – в неведомом мире.]*

*Лица утопийцев казались добрыми, их взгляды – любопытными и в какой-то мере дружелюбными, однако гораздо более наблюдающими, чем дружелюбными. Словно смотревшие находились на другой стороне непреодолимой пропасти различия (73)].*

Жизнь на Земле представлялась утопийцам сущим «бедствием эпохи варварства» (129).

Несмотря на то, что в образе Утопии реализована модель совершенного общества, соответствующего идеалу, проблема, которую поднимает Уэллс в романе, та же, что и в произведениях Замятина, Хаксли и Лунца: жизнь в совершенном мире требует совершенствования, т. е. изменения человеческой природы. Земляне, случайно попавшие в Утопию, не могут ужиться в совершенном обществе – им непонятен и неприемлем образ жизни утопийцев, столкновение с ним порождает ряд комических эпизодов: попытки отца Эмертона прикрыть фартучками наготу молодых утопийцев; постыдная неудача, которой заканчиваются похождения ловеласа-Пенка и т. п. Однако постепенно комические недоразумения перерастают в откровенную вражду, вызванную общим неприятием утопийской гармонии и вылившуюся в вооруженный бунт, целью которого стал захват Утопии и установление в ней своих порядков:

All the use these Earthlings had had for Utopia was to turn it back as speedily as possible to the aggressions, subjugations, cruelties and disorders of the Age of Confusion to which they belonged. Serpentine and Cedar, the man of scientific power and the man of healing, they had sought to make hostages to disorder, and failing that they had killed or sought to kill them [29].

*[Зрелище достижений Утопии вызвало у землян одно-единственное желание: вернуть ее как можно скорее вспять – к насилию, завоеваниям, жестокостям Века Хаоса, в котором жили они сами. Серпентина и Кедр, ученого и врача, они хотели превратить в заложников, чтобы утвердить свое право разрушать, а когда это им не удалось, они убили их или пытались убить (179)].*

Здесь обращают на себя внимание эпизоды нападений на жителей Утопии, где акцентируется ряд поведенческих характеристик землян, основу которых составляет подчеркнутое звериное начало, первобытная жестокость: нападают с «животной агрессивностью»; «With a wild cry M. Dupont closed in on Cedar» [29] [«Мосье Дюпон с диким воплем подскочил к Кедру» (165)]; «They

clung to Cedar as hounds will cling to a boar» [28] [«Все они вцепились в Кедра, как собаки в кабана» (165)]; «Ridley's eye red and fierce among his white bandages» [29] [«Глаза Ридли горели яростным огнем» (170)] и т. п. Бунт был подавлен, землян вернули на свою планету, и два мира продолжили свое существование в полной изоляции и непримиримости. Однако важным в развязке романа представляется не поражение варваров-землян, а сама возможность жестокого бунта стихийного донисийского человеческого начала против наступления цивилизации, влекущего за собой насилие над человеческим естеством, лишение человека его человеческого начала. В этом насилии – неизбежном попутчике фаустовских преобразований – крах любой утопии: «Общество настолько совершенно, – отмечает А. Зверев, – что человеку не обязательно быть добрым, ибо он уже не несет ответственности за что бы то ни было. За решение многих трудных проблем своего прежнего существования он платит высокую цену, отказываясь от важной части того, что всегда считалось признаком истинно человеческим» [30, с. 43].

В этом смысле и созданный Г. Уэллсом образ совершенно гармоничного общества не столь однозначен. Описанная в романе история создания Утопии свидетельствует о том, что в основе идеального государства лежит насилие (несмотря на разницу в сущности миропорядка, образ которого создан в произведениях Замятина, Хаксли, Лунца, путь к созданию совершенного мира оказывается одним и тем же как для Единого Государства, Мирового Государства, Города Правды, так и для Утопии): «Прежде чем в Утопии утвердилось научное государство, во имя его утверждения погибло более миллиона человек» (Уэллс). Утопия Уэллса предстает как результат преобразовательных процессов, движимых фаустовским стремлением к власти над природой и миром:

Utopia says, «Do not leave things at all. Take hold». But these Earthlings still lack the habit of looking at reality – undraped. <...> This man with the glass lens before his left eye struggles to believe that there is a wise old Mother Nature behind the appearances of things, keeping a Balance. It was fantastic to hear about his Balance of Nature. <...> This last man who spoke so impressively, thinks that this old Beldame Nature is a limitless source of will and energy if only we submit to her freaks and cruelties and imitate her most savage moods, if only we sufficiently thrust and kill and rob and ravish one another.... <...> These Earthlings do not yet dare to see what our

Mother Nature is. At the back of their minds is still the desire to abandon themselves to her. They do not see that except for our eyes and wills, she is purposeless and blind. She is not awful, she is horrible. She takes no heed to our standards, nor to any standards of excellence. She made us by accident; all her children are bastards – undesired; she will cherish or expose them, pet or starve or torment without rhyme or reason. She does not heed, she does not care. She will lift us up to power and intelligence, or debase us to the mean feebleness of the rabbit or the slimy white filthiness of a thousand of her parasitic inventions <...> There is endless evil» [29].

*[Утопия говорит: «Не предоставляйте мир самому себе. Подчиняйте его». Но эти земляне все еще не умеют видеть действительность такой, какова она есть <...> Вон тот человек с оптической линзой в левом глазу изо всех сил внушает себе, что за внешним миром таится мудрая Мать Природа, сохраняющая его в равновесии. Что может быть нелепее его Равновесия Природы? <...> А тот, кто говорил последним, и говорил с таким жаром, считает, что эта же самая Старуха Природа становится неисчерпаемым источником воли и энергии, стоит нам только подчиниться ее капризам и жестокостям, стоит нам начать подражать самым диким ее выходкам и угнетать, убивать, обворовывать и насиловать друг друга... <...> Эти земляне боятся увидеть, какова на самом деле наша Мать Природа. В глубине их душ еще живет желание отдаться на ее милость. Они не понимают, что она слепа и лишена воли, если отнять у нее наши глаза и нашу целеустремленность. Она не исполнена грозного величия, она отвратительна. Она не признает наших понятий о совершенстве – да и вообще никаких наших понятий. Она сотворила нас случайно. Все ее дети – незаконнорожденные, которых она не хотела и не ждала. Она лелеет их или бросает без ухода, ласкает, морит голодом или мучает без всякого смысла или причины. Она ничего не замечает. Ей все равно. Она может вознести нас на вершины разума и силы или унижить до жалкой слабости кролика или белой слизистой мерзости десятков тысяч изобретенных ею паразитов <...> Она исполнена безграничного зла (86)].*

В этом отрывке, являющем монолог жителя Утопии, проскальзывают реминисценции мотивов «Фауста» Гете и Ленау, в которых критика пантеистической философии Гете перекликается с мотивом богооставленности и равнодушия природы в поэме Ленау. Здесь отметим, что в этих реминисценциях явлен обозначенный М. Бахтиным феномен «культурно-исторической «телепатии», при которой происходит «передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и/или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта» [31, с. 323]. Содержащийся в начале монолога призыв к подчинению мира знаменует разрыв с роман-

тической фаустовской традицией – образ Фауста-ученого, стремящегося проникнуть в тайны природы, уступает место образу Фауста-демиурга – преобразователя мира, романтика фаустовской мечты сменяется прагматикой фаустовской идеологии.

Художественно-эстетические параллели в осмыслении проблем фаустовской культуры русской и западноевропейской литературой свидетельствуют об одностадиальности их развития, обусловленной общими проблемами и тревогами: мир, преобразенный революцией (Россия) и мир, преобразенный цивилизацией (Европа), становятся одинаково опасными.

В размышлениях о совершенстве цивилизации, составляющих идейную основу произведений Е. Замятина, О. Хаксли, Л. Лунца и Г. Уэллса, содержится вывод о несостоятельности преобразовательных устремлений, разрушающих гармонию аполлонического / дионисийского начал. Разочарование в цивилизаторской деятельности человека, планомерно ведущей к самоуничтожению, порождает в литературе тенденцию поиска новых ориентиров для человеческого сознания, чем и было обусловлено пристальное внимание писателей к категории дионисийского и ее модификациям.

«Прорыв» к дионисийскому, совершенный в литературе 1920–1930-х гг., принимал различные формы художественно-эстетической реализации: рассмотренные выше мотивы бунта дионисийского против тотального контроля разума; поиск нового пространства, альтернативного городу и деревне (образ острова у Хаксли); ресентимент аполлонического, его деградация («Город» В. Пидмогильного); актуализация образа природного, естественного человека в экзистенциалистской философии (Камю) и психологической литературе (Лоуренс); наконец, определение периода 1920-х гг. как «Века джаза», карнавальным характер которого подчеркивал Ф.С. Фицджеральд, назвав его «самой дорогостоящей оргией в истории» [32], да и сама джазовая музыка, столь популярная в эту эпоху, несла в себе некий момент «первобытности».

Интерес к дионисийским мотивам и образам свидетельствовал о том, что в литературе 1920–1930-х гг. происходил поиск новых форм выражения традиций патриархально-родовой крестьянской культуры, исчезающей под натиском городской цивилизации. В то же время актуализация дионисийских мотивов являла одну из форм отражения конфликтных отношений

человека и города – следствия наступления на человека урбанистической цивилизации – и, как результат, крушения связанных с образом города человеческих иллюзий. Подобные процессы происходили и в урбанистической эстетике, о чем свидетельствует широкая популярность дезурбанистических градостроительных концепций Ф.Л. Райта, И. Леонидова и др.

В дионисийском начале, таким образом, выделась «предложенная» модернистской эстетикой некая культурная форма, представляющая «замену» традиционным ценностям крестьянской культуры (патриархально-родового сознания). Однако жизнеспособность этой формы, на наш взгляд, была сомнительной, поскольку трактовка дионисийского модернистской литературой восходила не к традициям патриархально-родовой культуры (возвращение к ней было уже невозможно, поскольку крестьянская культура была вытеснена городской не только как форма жизни, но и как форма сознания), она восходила к умозрительной философской концепции Ницше и шла, таким образом, не от природных корней, истоков, а от рассудка, представляя собой «вращенную», искусственную ценность. Эта искусственность (подобно искусственности образа Дикаря в романе Хаксли) и обусловила шаткость и нежизнеспособность новой формы, разочарование в которой ощутимо уже в произведениях Е. Замятина, О. Хаксли, Л. Лунца и Г. Уэллса. Демифологизация как аполлонического, так и дионисийского, создала тупиковую ситуацию, в которой вновь происходило крушение нравственных и эстетических ориентиров, что породило в литературе настроения пессимизма и восприятие мира как абсурда. По сути, это была вторая (со времен рубежа веков) мощная волна разочарования, следовавшая в результате осмысления преобразовательных процессов, начало которым было положено переходной эпохой. И если разочарование в традиционных культурных императивах минувших эпох стало на рубеже XIX–XX вв. толчком к *созиданию* новых ценностей – как культурных, отразивших жажду обновления мира, так и эстетических, отразивших жажду обновления искусства, то разочарование, наступившее к концу 1930-х гг., стало следствием восприятия обновленного мира. Минувшие почти сорок лет ознаменовались стремительным наступлением урбанистической цивилизации, Первой мировой войной, революциями в России и Германии, трагедией потерянного поколения, приходом к власти Гитле-



ра, установлением фашистских режимов в Испании и Италии и уже практически реализовавшейся угрозой Второй мировой войны. Созданные в противовес традиционным новые культурные ценности не смогли обуздать варварских порывов человечества, оказавшегося на грани уничтожения. В ситуации, когда ни цивилизаторское, ни природное начала человека не воспринимались в качестве идеала, обострилось состояние безысходности, вызванное тем, что ни культурные традиции и ценности прошлого, которые были отринуты, ни Бог, которого похоронили на рубеже веков, не имели никакого отношения к нависшему над человечеством кошмару. Ответственность лежала на самом человеке, провозгласившем себя Богом. Состояние безысходности было вызвано разочарованием в самом человеке, в человеческой природе. Как ни парадоксально, цивилизация, которой полагалось явить апогей аполлонической гармонии и порядка, в действительности явила самую хищническую, звериную сущность человеческой силы и человеческого гения, которая так ярко обозначилась в закатных отсветах фаустовской культуры.

## Заключение

До определенного момента книга Освальда Шпенглера «Закат Европы» не рассматривалась в соотносительности с развитием литературного процесса. И хотя концепты фаустовской культуры уже были воплощены в конкретных художественных образах, исследователями, однако, они воспринимались как частные моменты развития литературного процесса, как собственно ее (литературы) эстетическая особенность – проблематика, обусловленная запросами времени или автономный путь развития искусства. Никто ранее не связывал «Закат Европы» с развитием литературы. Между тем, более пристальный взгляд на литературный процесс 1920–1930-х гг. свидетельствует о том, что именно шпенглеровская работа была практически первой в XX веке, где взаимосвязь и взаимовлияние философии и литературы совершенно очевидны. Если «Закат Европы» обусловил возможность художественного воплощения, быть может, самых дерзких настроений и мыслей, то литература способствовала тому, чтобы увидеть продуцирующий смысл фаустовской культуры. Образы «заката», «закатности» прочно вошли в сознание и определили смысл многих философских и эстетических работ, как, собственно, и содержательную направленность многих художественных произведений. Феномен фаустовской культуры, вместе с «Закатом Европы» во многом определивший мироощущение 1920–1930-х, особенность восприятия этого явления создали такой культурный фон, который стал своеобразным источником тех художественных преобразований, скрытых, подчас интуитивных, и потому не до конца осознанных современниками – в литературе (искусстве) во взаимосвязи с философией и культурой зарождались и развивались те тенденции, которые будут осмыслены гораздо позже, как и заново будет осмыслена книга Шпенглера.

Феномен фаустовской культуры в XX веке настолько сложен, многогранен и противоречив, насколько сложна и необозрима в своих проявлениях любая культурная эпоха. Это обуславливает заведомую невозможность полного, всеохватного ее исследования и, тем более, оценки. В этом смысле по разнообразию художественно-эстетических форм, активности творческого сознания литература 1920–1930-х гг. не является исключением. Не-

смотря на свою кратковременность и мимолетность в культурно-историческом масштабе, межвоенное литературное двадцатилетие, было столь многоликим и необыкновенно насыщенным знаковыми для всего XX в. социокультурными событиями, философскими идеями и художественными открытиями, что вряд ли какое-либо исследование может претендовать на абсолютную глубину и всесторонность разработок в этом направлении. Поэтому данная работа не претендует на окончательность выводов, точность оценок и беспорность высказанных предположений. Задача нашего исследования виделась в осмыслении особенностей развития литературного процесса 1920–1930-х гг. во взаимосвязи с философской концепцией Шпенглера и развитием самой фаустовской культуры, в выявлении степени взаимовлияния литературы, философии и культуры, определяющего уникальность этой эпохи.

Влияние литературы на оформление философской мысли Шпенглера было значительным и ощущалось уже в том, что она (литература) дала название целому пласту западноевропейской культуры, осмысленному Шпенглером сквозь призму философии бессмертного творения Гете, раскрыла ее смысловое содержание, наполнив эстетическим смыслом ее ключевые концепты. Литературный «след» обнаруживался и в том, что Шпенглер в своей работе широко использовал арсенал художественно-выразительных средств, создав не столько понятие фаустовской культуры, сколько ее эстетический образ. Поэтический стиль «Заката Европы», часто превалирующей над научным, придавал философской работе Шпенглера черты литературно-художественного произведения, утверждая «загадочную близость философии и поэзии» [1, с. 116] как методологию мышления XX века. То, что у Шпенглера имеет образный, незавершенный характер, получает глубину философского осмысления и завершения в литературе – именно на уровне художественного сознания обосновывается как феномен и фаустовская культура в целом, и ее качество («закатность»), формы ее проявления – фаустовская душа, фаустовское пространство, воля к власти и т. д.

В свою очередь в философской концепции Шпенглера были аккумулированы те положения, которые прочно заняли свое место в эстетике модернизма 1920–1930-х гг. Ключевые концепты фаустовской культуры были глубоко исследованы литературой на уровне универсалий художественного сознания. Имен-

но в контексте «Заката Европы» литературой был утвержден качественно новый тип героя – герой фаустовского типа в его преломлении к культуре XX века и рожденных ею модификациях (завоеватель, революционер, ученый, художник, артист, имморалист), осмысленный как неотделимый от единства культуры и представляющий собой активную позицию личности, выходящей за пределы своей судьбы.

Неразрывно связана с фаустовским типом личности иная ипостась фаустовской культуры – город, чей образ, сконцентрировавший в себе целый спектр проблем, связанных с состоянием человеческого сознания, стал не только одним из самых привлекательных для литературы, но составил основу эстетики модернизма. В литературе 1920–1930-х город был осмыслен как фаустовское пространство, организующее модель культуры и эстетики. Модернизм открывал новые возможности интерпретации городского пространства. В литературе образ города выходит за свои пределы, символизируется, что, с одной стороны, порождает тенденцию к внепространственной организации произведения (город как таковой), а с другой – обуславливает тенденцию к номинативной или вымышленной топографии. Художественные функции образа города расширяются, позволяя пространству как «персонифицироваться» и выступать в образе персонажа, тем самым, приобретая признаки самостоятельного сюжетного актанта, так и играть роль «магистрального» сюжета произведения. Именно сквозь призму города в модернистской литературе выстраивался целостный образ фаустовской культуры как культуры «закатной» и ее ключевых концептов, осмысленных в противоречии, противодействии фаустовского и человеческого начал: идея преобразования мира, создания совершенного миропорядка обернулась насилием над человеческой природой; стремление к вечному познанию, которое сочеталось с бурным развитием науки и техники, изменившим представление о времени и пространстве и о самих формах познания, откликнулось, в то же время, состоянием одиночества, пессимизма, богооставленности, восприятия мира как безысходно абсурдного. Данное Шпенглером новое обоснование идеи познания, научно-технического прогресса дало толчок к осмыслению литературой цены и ценности деяний фаустовского духа.

Безусловно, мы можем говорить о том, что «Закат Европы» оказал определенное влияние на литературный процесс, и

о том, что это влияние было взаимным. И все же следует подчеркнуть, что, откликаясь на философские послы времени, литература, тем не менее, следовала своим курсом. Утвердив на заре формирования своей эстетики в качестве единственной и непреходящей ценности ценность человеческой личности и ее внутреннего мира, литература модернизма и в период своей «зрелости» не отклонилась от этой тенденции, более того, лишь укрепила ее в качестве эстетической константы. Следуя этому непреложному канону, литература проявила столь глубокий интерес к феномену фаустовской культуры только в связи с ее – культуры – отношением к человеку, осмысливая силу и последствия ее влияния на человеческое сознание. Именно с точки зрения влияния на человеческое сознание и определяется литературой содержательный смысл фаустовской культуры. Отсюда – конфликтность, противоречивость последней акцентированы в литературе как ее основные качества. Именно литература ярче всего отразила разрыв между развитием культуры и научно-технического прогресса и человеческим сознанием и, по сути, исключительно в этом свете ею осмыслены все концепты фаустовской культуры, которые обрели статус универсалий художественного сознания постольку, поскольку заключали в себе явления враждебного человеку мира, непостижимого, абсурдного. Возможно, поэтому закат фаустовской культуры столь ярко отразился именно в литературе. Думается, ценность диалога фаустовской культуры и литературы видится в столь эффектным, экспрессивном преломлении общего к частному, личностному: Шпенглер создает целостный образ судьбы фаустовской культуры в огромном, тысячелетнем историческом контексте, литература интерпретирует этот образ в его сиюминутном, «здесь и сейчас» проявлении к судьбе человеческой, индивидуальной. В этом, как представляется, кроется объяснение и тому, что этот диалог получился столь глубоким и плодотворным, и тому, что никогда более в XX веке литература не достигала такой силы и пронзительности в выражении идей и такой изысканности в эстетике.

Важным представляется и тот момент, что в этом философско-культурно-литературном диалоге литература заняла весьма активную позицию. Ее неповторимый расцвет в 1920–1930-е гг., отраженный в богатстве эстетических форм, изяществе и стройности системы поэтологических средств, всео-

хватности проблематики свидетельствовал о том, что литература, по сути, опровергла тезис Шпенглера об окостенении культуры и вырождении духа в интеллект. Напротив, явив блистательный синтез духа и интеллекта, она наметила основные пути развития литературного процесса последующих десятилетий, стала подлинным мерилем духовности человека, возродившейся после кризисного безвременья рубежа веков и, тем самым, подтвердила мысль Шпенглера о том, что в «закате» – начало нового возрождения.

Взаимодействие литературы и философии – явление не новое, скорее, традиционное. Исследователи усматривают его истоки еще в Античности. На разных этапах развития литературы и философии их взаимодействие было достаточно активным (рационализм и литература классицизма, философская проза Вольтера и Руссо в эпоху Просвещения, философские истоки немецкой романтической литературы, позитивизм и литература натурализма и. т. д.). В XX веке это взаимодействие переросло в некую целостность, не позволяющую отделить одно от другого. Значительную роль в этом тесном сближении сыграл «Закат Европы» Освальда Шпенглера, не раз апеллировавшего в своей книге к литературно-философскому синтезу произведений Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Причина столь органичного слияния литературы и философии в XX в. видится не только в том, что в это время «писатель дышал философской атмосферой эпохи и не мог быть от нее удален» [2, с. 9], но отчасти и в том, что в самой сложившейся культурной ситуации остро стоял вопрос уже не о месте человека в мире, а о том, быть или не быть человеку в мире. И наиболее актуально он звучал в контексте фаустовской культуры, по сути, и породившей в XX веке феномен философствующего писателя, ибо там, где научное понятие уже не справлялось, возникала потребность в более экспрессивном воздействии, свойственном художественному образу, пресуществляющему искусство художественной словесности в самый способ существования истины.

Синтез литературы и философии 1920–1930-х гг. дал посыл к тому, что на последующих этапах своего развития литература стала колыбелью философских идей как идей общечеловеческого значения, чему также в немалой степени способствовал фактор одностадиальности развития западноевропейской, американской и русской литератур, размывающей территориаль-

ные и национальные границы и выводящей культурные коллизии на глобальный уровень, ибо при сохранении национальных особенностей, проблемы и противоречия культуры уже носили всеобщий характер. Диалог литературы и фаустовской культуры, укоренивший синтез философской концепции Шпенглера и художественно-эстетической концепции словесности, определил ту особенность развития литературы в XX в., при которой «художественная деятельность представляла наравне с научной самостоятельный модус философствования», а ее продукты включались в поле зрения философии [2, с. 11]. В этой ситуации литература уже не интерпретировала созданные ранее «чужие» философские учения, она в собственных произведениях рождала такие идеи, которые впоследствии разворачивались философией до уровня научных концепций. Ярким примером тому служит литература экзистенциализма. В XX веке это был первый после Шпенглера значительный опыт литературно-философского синтеза, когда литература словно повиновалась известному призыву юного Альбера Камю «если хочешь стать философом – пиши романы»: в 1938 г. выходит в свет роман Ж.-П. Сартра «Тошнота», в котором выкристаллизовываются атеистически-экзистенциальные воззрения писателя, получившие пятью годами позже развернутое философское обоснование в научном трактате «Бытие и ничто» (1943 г.). Литература экзистенциализма в определенном смысле укрепила традицию философско-литературной целостности, созданию которой в значительной степени способствовал тесный и плодотворный диалог литературы 1920-1930-х со шпенглеровской концепцией фаустовской культуры. Эта целостность предопределила дальнейшую направленность развития литературы в XX–XXI вв.

Эволюция фаустовской культуры от эпохи Возрождения до XX века подтвердила шпенглеровский тезис о цикличности развития культур. И ее закат в 1920–1930-х не явился знаменем гибели. Утратив свою актуальность в последующие сороковые, фаустовская тема начинает активно возрождаться в литературе постмодернизма, представляющей все новые и новые модификации фаустовского сюжета и фаустовского типа героя («Агасфер» С. Гейма, «Салон профессора Мефистофеля» К. Кофты, «Серебряный замок» Дж. Майерса, «Третий Фауст» М. Пети, «Фауст потрясенный» Г. Штейнберга, «Священная книга оборотня» В. Пелевина, «Альтист Данилов» В. Орлова и др.).

К концу XX в. воспроизведенный в литературе образ фаустовской культуры становится объектом постмодернистской игры, исключающей трагический накал страстей и иронически снижающей величие Фауста. Но, тем не менее, эта иронически-пародийно-игровая модификация есть свидетельство того, что феномен фаустианства продолжает жить в культурном сознании уже XXI века, словно, ожидая того часа, когда вечный образ снова станет знамением времени.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### К введению

1. Манделъштам О. Четвертая проза // Манделъштам О. Шум времени. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 384 с. – С. 131-148.

2. Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с. – С. 5-122.

3. Балла О. Историческая судьба «Заката Европы» Освальда Шпенглера. Биография одного мифа // Балла О. Примечания к ненаписанному. Статьи, эссе. – Т. 1. – USA: Franc-Tireur, 2010. – 323 с. – С. 29-64.

4. Tucholsky K. Gesammelte Werke. – Bd. 9 (1931). – Reinbeck: Rowohlt, 1975. – 331 s.

5. Lucacz G. Von Nietzsche zu Hitler. – Frankfurt a. M.: Hoechst, 1966. – 320 s.

6. Gruendel G. Jahre der Ueberwindung umfassende Abrechnung mit dem «Untergangs» – Magier-Aufgabe der deutschen Intellektuellen-Weltgeschichtliche Sinndeutung des Nationalsozialismus. Ein offenes Wort an alle Geistigen. – Breslau: W.G. Korn Verlag, 1934. – 146 s.

7. Mann T. Ueber die Lehre Spenglers // Altes und Neues. – Frankfurt a. M.: Peter Lang GmbH, 1976. – S. 134-142.

8. Broch H. Briefe – erster Band (1913-1928) – Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk, Kommentierte Werkausgabe. – Bd. 13/1. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. – 509 s.

9. Adorno T. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. – 344 s.

10. Schroeter M. Der Streit um Spengler. Kritik seiner Kritiker. – Muenchen: C.H. Beck'sche verlagbuchhandlung, Oskar Beck, 1922. – 185 s.

11. Аверинцев С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. – М.: Наука, 1991. – С. 183-203.

12. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 3-56.

13. Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая Школа, 2001. – С. 40-69.

14. Герман М.Ю. В поисках Парижа, или Вечное возвращение. – СПб.: «Искусство – СПб», 2005. – 421 с.

## К главе 1

1. Фрай Н. «Закат Европы» Освальда Шпенглера / Пер. с английского Е.С. Шварц // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Polit/Article/fray\\_zak.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Article/fray_zak.php). – Последнее обращение 17.03.2013 г.
2. Балла О.Ф. Историческая судьба «Заката Европы» Освальда Шпенглера // Балла О.Ф. Примечания к ненаписанному. Статьи, эссе: В 3-х т. – USA: Franc-Tireur, 2010. – Т. 1. – 323 с. – С. 29-64.
3. Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с. – С. 5-122.
4. Аверинцев С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. – М.: Наука, 1991. – С. 183-203.
5. Немеров Е.Н. Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера. – Дис. ... канд. филос. наук. – Курск, 2006. – 201 с.
6. Освальд Шпенглер и Закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с.
7. Браудо Е.М. Освальд Шпенглер и «Крушение западной культуры» // Парфенон. – Сб. 1. – СПб., 1922. – 112 с.
8. Вышеславцев Б. Закат Европы (об Освальде Шпенглере) // Феникс: сборник художественно-литературный, научный и философский. – Кн.1. – М.: Костры, 1922. – С. 114-121.
9. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. – М.: Изд-во А.Г. Миронова, 1922. – 156 с.
10. Бобров С. Контуженный разум («Закат Европы») // Красная новь. – 1922. – № 2. – С. 231-241; Грасис К. Вехисты о Шпенглере // Красная новь. – 1922. – № 2. – С. 202-211; Ваганян В. Наши российские шпенглеристы // Под знаменем марксизма. – 1922. – № 1/2. – С. 28-32; Базаров В. Освальд Шпенглер и его критики // Красная новь. – 1922. – № 2 (6). – С. 212-230.
11. A Dictionary of Cultural and Critical Theory / Ed. M. Payne. – Oxford: Oxford University Press, 1966. – 872 p.; Storey J. Cultural Studies and the Theory of Popular Culture. Theories and Methods. – Edinburgh: University of Sunderland, 1966. – 266 p.; См. также: Бондаренко М.А. Концепт «игра» в культурологическом дискурсе XX в.: проблемы изучения и актуальные тенденции. – Автореферат... канд. Культурологии. – М., 2002. – 22 с.
12. Шишкофф Г. Философский словарь / под ред. Георги Шишкоффа. – Изд-е 22. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
13. Тавризиян Г.М. О. Шпенглер, Й. Хейзинга: две концепции кризиса культуры. – М.: Искусство, 1988. – 272 с.

14. Kocktanek A.M. Oswald Spengler jr. seiner Zeit. – München: Verlag C.H. Beck, 1968. – 552 s.
15. Murjahn G. Romantik und Realismus in der Lehre Oswald Spenglers. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1968. – 273 s.
16. Fennelly J. F. Twilight of the Evening Lands: Oswald Spengler a Half Century Later. – New York: Brookdale Press, 1972. – 186 p.
17. Fischer K. History and Prophecy: Oswald Spengler and the Decline of the West. – Durham, N.C.: Moore Pub. Co., 1977. – 275 s.
18. Schischkoff G. Spengler und Toynbee // Spengler-Studien. Festgabe für M. Schröter zum 85 Geburtstag / Hrsg. Von A.M. Kocktanek. – München, 1965. – S. 59-76.
19. Eckermann Karin Erika. Oswald Spengler und die moderne Kulturkritik. – Bonn: Bouvier-Verlag, 1980. – 315 s.
20. «Spengler Heute». Sechs Essays mit einem Vorwort von Hermann Lübke / Hg. von H. Lubbe, A. Demandt. – München: C.H. Beck, 1980. – 197 s. – S. 1-24.
21. Demandt A. Spengler und die Spaetantike // Spengler heute. Hg. v. P.Ch.Ludz. Muenchen, 1980, S. 30.
22. Давыдов Ю.Н. О. Шпенглер и судьбы романтического миро-созерцания // Проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1971. – Вып. 2. – С. 118-154.
23. Borgosz J. Człowiek Faustyczny // Studia filozoficzne. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1989. № – 7-8. – S. 25-32.
24. Borgosz J. Faustyczne i ludyczne wizje rewolucji naukowo-technicznej // Humanitas. – Wrocław: Ossolineum, 1980. – № 4. – S. 19-37.
25. Schwab M. The Mirror of Technology // Discourse. Journal for theoretical studies in media and culture. – Berkeley: Press, 1987. – № 9. – P. 85-105.
26. Klemczak Stefan. «Mit Fausta» jako próba oswojenia nowoczesnego świata // Antropologia religii. Studia i szkice, pod red. Jana Drabiny. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. – 182 s. – S. 149-168.
27. Торубарова Т.В. Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры // Балтийские философские чтения. Проблема сравнительности и соизмеримости философских традиций. – СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2004. – Вып. 1. – 258 с. – С. 96-104.
28. Thinès G. L'esprit faustien selon Oswald Spengler // Faust ou la mélancolie du savoir. – Paris: Desjonquères, 2003. – 256 p. – P. 158-169.
29. Peter W. Goethes Faust an der Schwelle zum dritten Jahrtausend [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.anthroposophie.net/peter/goethesfaust.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.
30. Панарин А.С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации // Цивилизации и культуры. Научный альманах. – Вып. 3. – Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. – М.: Изд-во Ин-та востоковедения, 1996. – 415 с. – С. 29-55.

31. Беззубцев-Кондаков А.Е. «Фаустовская» цивилизация и ее финал // Полигнозис. – М.: ОАО «Институт микроэкономики», 2004. – № 4. – С. 14-34.

32. Richardson David B. The metamorphosis of faustian sensibility 1630-1800 // Comparative Civilizations Review. – Carlisle: Dickinson College, 1986. – № 15. – P. 62-87.

33. Грузман Г. Демократия демоса и демократия личности // Lib.ru / Современная литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.liter-lib.ru/g/gruzman\\_g/demokratiya.shtml](http://www.liter-lib.ru/g/gruzman_g/demokratiya.shtml). – Последнее обращение 17.03.2013 г.

34. Pierce W. The Faustian Spirit and Political Correctness // Free Speech. – 2000. – Volume VI. – № 9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.natvan.com/free-speech/fs009a.html>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.

35. Bai J.H., Lagunoff R. On the Faustian Dynamics of Policy and Political Power // Review of Economic Studies. – 2011. – № 78. – P. 17-48.

36. См.: Карулина Т.Б. Освальд Шпенглер и немецкая философия истории 20-30-х годов XX века: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.03 / МГУ. – М., 1993. – 193 с.; Павлюченкова Н.В. Типология культуры: Г.В.Ф. Гегель, О. Шпенглер: Сравнительно-исторический анализ: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Ростовский гос. ун-т. – Ростов-на-Дону, 1998. – 175 с.; Камкин А.К. Сравнительный анализ культурологических концепций Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера и их значение для современности: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 «Теория и история культуры» / МГУ. – М., 2004. – 157 с.; Немеров Е.Н. Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13. – Курск, 2006. – 201 с.; Лактионов А.А. Идея альтернативного общества в философии культуры: на примере О. Шпенглера и евразийства: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13. – Ростов-на-Дону, 2006. – 192 с.; Афанасьев В.В. Философия политики Освальда Шпенглера: диссертация ... доктора политических наук: 23.00.01. – [Место защиты: Ин-т философии РАН]. – М., 2007. – 336 с.; Прорешная О.В. Принцип системности в культурно-исторических концепциях Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – М., 2008. – 186 с.; Зимовец Л.Г. Кризис культуры в культурологических концепциях Н.А. Бердяева и О. Шпенглера: диссертация ... доктора философских наук: 24.00.01; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 277 с.

37. Ивашева В.В. Джеймс Джойс // История зарубежной литературы XX века (1917-1945) / Под. Ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1980. – 392 с. – С. 269-277.

38. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.
39. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. Образ и действительность / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.
40. Кругликов В.А. Образ человека культуры. – М.: Наука, 1988. – 152 с.
41. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.
42. Исупов К.Г. Другой // Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. / Под ред. С.Я. Левит. – Т. 1. – М.: РОССПЭН, 2007. – 1392 с. – С. 594-595.
43. Делакура Э. Из дневника // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / под ред. А. Губера, А. Федорова-Давыдова, И. Маца, В. Гращенкова. – Т. 4. Первая половина XIX века. – М.: Искусство, 1967. – 623 с. с илл. – С. 141-171.
44. Балашов Н.И. Примечания // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – С. 450-451.
45. Бодлер Ш. Романтический закат // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – 480 с. – С. 218.
46. Heidegger M. Sein und Zeit. – Tübingen: Max Niemejer Verlag, 1960. – 399 s.
47. Шпенглер О. Человек и техника // Культурология XX век. – М., 1995. – С. 454-492.
48. Шпенглер О. Пессимизм ли это? // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991: Культура и религия. – М.: Наука, 1991. – 227 с. – С. 166-182.
49. Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 54-69.
50. Философия XX века / под ред. В.И. Добрыниной, В.С. Грехнева, Г.М. Пономаревой и др. – М.: ЦИНО общества «Знание», 1997. – 288 с.
51. Герман М. Импрессионизм: Основоположники и последователи. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 520 с.
52. Гессе Г., цит. по: Чинаев В. Карл-Хайнц Штокхаузен – суперзвезда // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 12-14.
53. Михайлов А.В. Гете, Поэзия, «Фауст» // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 856 с. – С. 649-456.
54. Гаврюшин Н.Р., Лаут О. Шпенглер и «христианство Достоевского» // Общественные науки. – М., 1990. – № 2. – С. 207-213.
55. Мельник В.И. «Русская идея» и «Закат Европы». Г. Гессе о Достоевском // Россия в зеркале времени. – Ульяновск: Изд-во УлГТУ, 1996. – С. 64-69.

56. Pocaí S. Das deutsche und das russische Sonderbewußtsein: F. Nietzsches und F. Dostoevskijs Einfluß auf die Geschichtsphilosophie von O. Spengler und N. Berdjajev // Osteuropa. – Stuttgart, 2002. – Jg. 52, H. 12. – S. 1597-1607.

57. Тихомирова Е.В. А. Платонов и О. Шпенглер: мотив «конца мира» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Манделштам и другие в культуре XX века. – Воронеж: Логос, 1992. – 123 с. – С. 13-16.

58. Ерыкалова И.Е. Закат Европы в «Блаженстве» // Творчество Михаила Будгакова: Исследования. Материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1995. – Кн. 3. – 366 с. – С. 62-89.

59. Дырдин А.А. Андрей Платонов и «Закат Европы» Освальда Шпенглера: смысл истории // Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов. – Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 2000. – 290 с. – С. 78-88. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.hrono.ru/proza/platonov\\_a/dyrdin3.html](http://www.hrono.ru/proza/platonov_a/dyrdin3.html). – Последнее обращение 17.03.2013 г.

60. Бердникова И.В. Освальд Шпенглер и философия культуры ранних романов Ивлива Во // Гуманитарное знание. 2002. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2002. – Вып. 6. – С. 133-140.

61. Сугай Л.А. Андрей Белый против Освальда Шпенглера // Лит. обозрение. – М., 1995. – № 4/5. – С. 10-12.

62. Капленко О. Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі шпенглерівської концепції // Слово і час. – Київ, 2002. – № 8. – С. 79-83.

63. Thee Russian avant-garde XXXIX: Boris Pasternak. – Amsterdam: North-Holland, 1992. – 131 p. – (Russian literature; Vol.31, № 1).

64. Андреев Л.Г. От «Заката Европы» к «Концу истории» // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. – М.: ЭКОН, 2000. – 256 с. – С. 240-255.

65. Тростников М.В. Поэтология. – М.: Грааль, 1997. – 192 с.

66. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая Школа, 2001. – С. 292-334.

67. Волощук С.В. Чарівна флейта модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.

68. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Сборник статей / под ред. Владимира Марковича и Вольфа Шмида. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 296 с. – С. 13-23.

69. Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. – Минск: Харвест, 1999. – С. 1172-1222.

70. Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.

71. Бойко М.Н. XX век. «Вторая реальность» культуры и ее новые измерения (Фрейд – Шпенглер – Станиславский) // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Сборник научных статей. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 212-223.

72. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.

## К главе 2

1. Торубарова Т.В. Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры // Балтийские философские чтения. Проблема сравнимости и соизмеримости философских традиций. – СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2004. – Вып. 1. – 258 с. – С. 96-104.

2. Klemczak Stefan. «Mit Fausta» jako próba oswojenia nowoczesnego świata // Antropologia religii. Studia i szkice, pod red. Jana Drabiny. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. – 182 s. – S. 149-168.

3. Панарин А.С. Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации // Цивилизации и культуры. Научный альманах. – Вып. 3. – Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. – М.: Изд-во Ин-та востоковедения, 1996. – 415 с. – С. 29-55.

4. Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // В кн.: Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В.М.Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с. – С. 257-362.

5. Симакова О. Фауст-тема как эстетико-философский феномен // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство. – Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В.Собинова, 2006. – 230 с. – С. 184-190.

6. Борисевич И.В. Легенда о докторе Фаусте (теоретико-литературные аспекты) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Вип. 18. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – 336 с. – С. 225-231.

7. Бутромеев В.П. Легенда о Фаусте // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.free-time.ru/razdels/!anzikl/g\\_6.html](http://www.free-time.ru/razdels/!anzikl/g_6.html). – Последнее обращение 17.03.2013 г.

8. Сайко Э.В. Будущее как фактор развития: новый уровень или новый цикл на исторической вертикали развития социума // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 82-115.

9. Жирмунский В.М. Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с. – С. 3-40.
10. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с.
11. Кнабе Г.С. Строгость науки и безбрежность жизни // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры: Сборник статей. Кн. 1. – М.: РГГУ, 2002. – 360 с. – С. 7-29.
12. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
13. Кривцун О.А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
14. Хренов Н.А. Культурологический аспект художественного процесса XX в. // Современное искусствознание. Методологические проблемы. – М.: Наука, 1994. – 256 с. – С. 29-51.
15. Постоутенко К. распродажа «кабинета курьезов» (Образы экономической тотальности у Бальзака, Диккенса, Маркса и Честертона) // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58.
16. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства // Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – С. 390-404.
17. Мирандолла Пико дела. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса. – В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – 496 с. 112-122.
18. . Найдыш В.М. Концепции современного естествознания. – М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. – 622 с.
19. Панченко Д.В. Утопический город на исходе Ренессанса (Дони и Кампанелла) // Городская культура. Средневековье и начало Нового времени. Сб. научных трудов под ред. В.И.Рутенбурга. – Л., 1986. – 280 с. – С. 75-97.
20. Парфенов А.Т. Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения // Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – 267 с. – С. 163-170.
21. Нямыц А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. – 520 с.
22. Народная книга о Фаусте // В кн.: Легенда о докторе Фаусте / под ред. В.М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с. – С. 35-119.
23. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
24. Марло К. Трагическая история доктора Фауста / пер. с англ. Н.Н. Амосовой // В кн.: Легенда о докторе Фаусте / под ред. В.М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с. – С. 189-244. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
25. Marlowe Christopher. The Tragical History of Doctor Faustus. – Hazleton: Pennsylvania State University edition, 2012. – 75 p. Далее цитируем оригинальный текст произведения по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.



26. Мишеев Н.И. Русский Фауст: Опыт сравнительного выяснения основ художественного типа в произведениях Достоевского. – Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1906. – 144 с.

27. Kott Jan. *Plać Rozalindy*. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier. – Kraków: Wydaw. Literackie, 1992, s. 297.

28. Эмис К.У. О романтизме / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/14/208/1018645.html>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.

29. Мегрон Луи. Романтизм и нравы. – М.: Изд-во «Современные проблемы», 1914. – 468 с.

30. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – 232 с.

31. Порус В.Н. Рациональность. Наука. Культура. – М.: Изд-во Университета Российского академического образования, 2002. – 352 с.

32. Степанова Н.Н. Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 232-242.

33. Старобинский Ж. 1789 год: эмблематика разума // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. – В. 2.т. – Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 600 с. – С. 357-500.

34. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с. – С. 43-111.

35. См.: Тарушвили Л.И. Эстетика архитектурного ордера: от Витрувия до Катрмера де Кенси. – М.: Architectura, 1995. – 178 с.

36. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

37. Подольский Ю. Романтизм // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7282.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.

38. Большакова А.Ю. Теория архетипа на рубеже XX-XXI вв. // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13). – С. 37-48.

39. Klinger F. M. *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* // Klinger Friedrich Maximilian: Werke in zwei Bänden. – Band 2. – Berlin: Aufbau Verlag, 1970. – S. 12-213. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы

40. Клиндер Ф.-М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. / пер. с нем. Артура Лютера (1913 г.). – М.-Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1961. – 227 с. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

41. Гете И.-В. Фауст / пер. с нем. Б. Пастернака // Гете И.-В. Собр. Соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1975-1980. – Т. 2. – С. 7-440.
42. Goethe J. W. Faust. Eine Tragödie // Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. – Band 3. – Hamburg: Christian Wegener, 1948. – 775 s. – S. 9-365.
43. Гессе Г. Фауст и Заратустра. Доклад, сделанный в бременской местной группе Германского союза монистов 1 мая 1909 г. // Фауст и Заратустра: сборник статей немецких мыслителей начала XX века. – СПб.: Азбука, 2001. – 320 с. – С. 5-30.
44. Гете И.-В. Письмо к И.П.Эккерману от 6 июня 1831 г. / Аникст А. Комментарии к «Фаусту» // Гете И.-В. Собр. Соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1975-1980. – Т. 2. – С. 443-508.
45. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.
46. Слотердайк П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
47. Гейман Б.Я. Петербург в «Фаусте» Гете // Доклады и сообщения Филологического института Ленинградского университета. – Вып. 2. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1950. – С. 64-96.
48. Телетова Н.К. Урбанистическая тема у Гете и Пушкина («Фауст II» и «Медный всадник») // Временник Пушкинской комиссии: Сборник научных трудов. – Вып. 30. – СПб.: Наука, 2005. – 375 с. – С. 38-54.
49. Дебюзер Л. Некоторые координаты фаустовской проблематики в повестях «Котлован» и «Джан» // Андрей Платонов. Мир творчества: сборник статей в 2-х книгах. – Кн. 2. – М.: Современный писатель, 1994. – 430 с. – С. 320-329.
50. Ботникова А.Б. Переключка в веках: Гете и Платонов // Гете в русской культуре XX века: сборник научных работ. – М.: Наука, 2004. – 463 с. – С. 171-179.
51. Lenau Nikolaus. Faust. Ein Gedicht // Nikolaus Lenau: Sämtliche Werke und Briefe. – Band 1. – Leipzig und Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1970. – S. 515-634. Далее цитируем оригинальный текст поэмы по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
52. Ленау Н. Фауст / пер. с нем. А.В. Луначарского. – СПб.: Издание редакции журнала «Образование», 1906. – 242 с.; Ленау Н. Фауст: [Электронный ресурс]: аудиокнига / Марло К., Гете И.В., Клиггер Ф., Ленау Н. Фауст; читают: И. Литвинов, М. Поздняков, А. Ярмилко, А. Фролов. – М.: МедиаКнига, 2008. – Режим доступа: <http://nnm-club.ru/forum/viewtopic.php?t=191436>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.
53. Румянцева И.С. Эволюция романтического героя в поэмах Николауса Ленау «Фауст» и «Дон Жуан» // Автореферат дис. ...канд. филол. наук. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. – 26 с.
54. Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестник

Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004 – № 2. – С. 77-82.

55. Jasper Willi. Faust und die Deutschen. – Berlin: Powohlt, 1998. – 304 s.

56. Тургенев И.С. Фауст, трагедия, соч. Гете. Перевод первой и издание второй части М. Вронченко // Тургенев И.С. Сочинения в пятнадцати томах. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1960. – Т. 1. – С. 212-256 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/turgenew\\_i\\_s/text\\_0640.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0640.shtml). – Последнее обращение 17.03.2013 г.

57. Алексеев М.П. К «Сцене из Фауста» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1976. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. – С. 80-97.

58. Пушкин А.С. Наброски к замыслу о Фаусте // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1956-1958. – Т. 2. – С. 305-307.

59. Пушкин А.С. Сцена из Фауста // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1956-1958. – Т. 2. – С. 283-287.

60. Старосельская Н.Д. Русский Фауст // Вопросы философии. – 1983 – 9. – С. 92-101.

61. Новожилов Д.М. Фаустовский тип культуры // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. и составитель С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2. – 640 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt115.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.

62. Иванов В.И. Кризис индивидуализма // Иванов В.И. По звездам. Борозды и меж. – М.: Астрель, 2007. – 1137 с. – С. 81-90.

63. Горностаев П.П. Готовность личности к самореализации как психологическая проблема // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://users.iptelecom.net.ua/~p\\_gorn/publ01a.htm](http://users.iptelecom.net.ua/~p_gorn/publ01a.htm). – Последнее обращение 17.03.2013.

64. Степун Ф.А. Освальд Шпенглер и закат Европы // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 5-34.

65. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 54-69.

66. Букшпан Я.М. Непреодоленный рационализм // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 70-93.

67. Франк С.Л. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и закат Европы: сборник статей. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 34-54.

68. Borgosz J. Człowiek Faustyczny // *Studia filozoficzne*. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1989. № 7-8. – S. 25-32.
69. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.
70. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. Образ и действительность / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с.
71. Schwab M. The Mirror of Technology // *Discourse. Journal for theoretical studies in media and culture*. – Berkeley: Press, 1987. – № 9. – S. 85-105.
72. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. – М. – СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
73. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 447-572.
74. Ницше Ф. Воля к власти // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 587-919.
75. Шпенглер О. Человек и техника // *Культурология. XX век: Антология*. – М.: Юрист, 1995. – С. 454-496.
76. Шпенглер О. Пруссачество и социализм. – М.: Праксис, 2002. – 240с.
77. Булгаков С. Героизм и подвижничество // В поисках пути: Русская интеллигенция и судьбы России. – М.: Русская книга, 1992. – 384 с. – С. 43-83.
78. Эрн В.Ф. Время славянофильствует. Война, Германия, Европа и Россия / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/ernf001.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.
79. Якушева Г.В. Фауст по ту сторону добра и зла: к проблеме трансформации образа Фауста в литературе XX века // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник работ / под ред. Л.Г. Андреева. – М.: ЭКОН, 2000. – С. 198-207.
80. Шишкофф Г. Философский словарь / под ред. Георги Шишкоффа. – Изд-е 22. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
81. Fitzgerald F. Scott. My Lost City // Fitzgerald F. Scott. My Lost City: Personal Essays, 1920-1940. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 366 p. – P. 106-115.
82. Фицджеральд Ф.С. Мой невозвратный город / пер. с англ. А. Зверева // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. – М.: Правда, 1990. – 512 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/my\\_town.txt](http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/my_town.txt). – Последнее обращение 17.03.2013.
83. Aldington Richard. Death of a Hero. – London: Foreign Languages Publishing House, 1958. – 443 p.

84. Олдингтон Р. Смерть героя / Пер. с англ. Норы Галь // Олдингтон Р. Собр. Соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1988-1989. – Т. 1. – С. 27-380.

85. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2-х т. – Т.2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.

86. Дунаева А. «Фауст» Гете в постановке Макса Рейнхардта / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://academy.tart.spb.ru/Students/Creativity/4759.aspx?lang=ru>. – Последнее обращение 17.03.2013.

87. Макрушина И.В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. Межвузовский сборник научных статей. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – 698 с. – С. 306-308.

88. Ишимбаева Г.Г. «Фауст и город» Луначарского в контексте «веховской» проблематики // Гете в русской культуре XX века. – М.: Наука, 2004. – 463 с. – С. 88-102.

89. Губин В.Д. Хельмут Плеснер // Философия: энциклопедический словарь / Под. ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ariom.ru/wiki/Xel%27mutPlesner>. – Последнее обращение 17.03.2013.

90. Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. – 490 с. – С. 129-194.

91. Плеснер Х. Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию. М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с.

92. Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состоянию вещей к состоянию души / Пер. с фр. И.Меркуловой. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 336 с.

93. Стародубцева Л.В. Город как метафора урбанизируемого сознания // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1999. – 285 с. – С. 70-93.

94. Кант И. Критика способности суждения. Аналитика прекрасного // Кант И. Сочинения: В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с. – С. 161-529.

95. Ильенков Э.В. Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.

96. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

97. Андреев Л.Г. От «Заката Европы» к «Концу истории» // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. – М.: ЭКОН, 2000. – 256 с. – С. 240-255.

98. Баталов Э.Я. Два кануна // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 22-36.

99. Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 59-93.
100. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XVIII. – Вып. 664. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1984. – С. 30-45.
101. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб: Искусство – СПб, 2003. – 616 с.
102. Иорданский В.Б. Хаос и гармония. – М.: Наука, 1982. – 343 с.
103. Августин Блаженный. О Граде Божиим. – Минск: Харвест – М.: АСТ, 2000, 1296 с.
104. Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. – М.: Наука, 1996. – 286 с. – С. 39-48.
105. Уколова В.И. Город как парадигма средневековой культуры (к проблеме культурного пространства урбанизации) // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов. – М.: Наука, 1999. – 285 с. – С. 134-147.
106. Бессонова М.Н. О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 371-376.
107. Дуганов Р. Столп и утверждение нового искусства // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. – В 2-х т. – М.: Издательство РА, 1997. – Т. 1. – 390 с.
108. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
109. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 64 с.
110. Суворова О.С. Телесность // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я.Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с. – С. 661-666.
111. Гальмиш К., Бештель Д. Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в. // Тело в русской культуре. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с. – С. 347-360.
112. См.: Лакан Жак. Стадия зеркала как образующая функцию «Я» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://thanatos.oedipus.ru/biblioteka\\_psikhoanaliticheskoi\\_literatury/zhak\\_lakan\\_stadiya\\_zerkala\\_kak\\_obrazuyushchaya\\_funktsiyu](http://thanatos.oedipus.ru/biblioteka_psikhoanaliticheskoi_literatury/zhak_lakan_stadiya_zerkala_kak_obrazuyushchaya_funktsiyu). – Последнее обращение 17.03.2013.
113. Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература, 1978. – 604 с.

114. Неклюдов С. Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с. – С. 361-385.
115. См. Аствацатуров А. «Мыслящее тело» в поисках языка. Случай Генри Миллера // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/aa3.html>. – Последнее обращение 17.03.2013.
116. Миллер Г. Сексус. – СПб: Азбука, 2001. – 608 с.
117. Давыдов А.П. Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX в. // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 242-257.
118. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 1996 – 2007. – Т. 1. – М., 2003. – 970 с. – С. 69-264.
119. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
120. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
121. Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
122. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб.: Наука, Университетская книга, 1999. – 231 с.
123. Зиммель Георг. Флоренция. Венеция // Логос. – 2002. – № ¾. – С. 88-97.
124. Ландман Михаэль. Георг Зиммель: контуры его мышления // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 529-538.
125. Хабермас Юрген. Зиммель как диагност времени // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 539-549.
126. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. – В 2 т. – Пяти книгах. – Т. 2. – Кн. 4. – М.: Наука, 1990. – 743 с.
127. Анциферов Н.П. Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. – Ленинград: «Сеятель», 1926. – 151 с.
128. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – Петроград: Издательство «Брокгауз и Ефрон», 1922. – 258 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.belousenko.com/wr\\_Antsiferov.htm](http://www.belousenko.com/wr_Antsiferov.htm). Нумерация страниц дается по электронной версии. – Последнее обращение 17.03.2013.
129. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
130. Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука, 1988. – 540 с.

131. Михайлов А.В. Йохан Хейзинга в историографии культуры // Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука, 1988. – 540 с. – С. 412-459.
132. Пигалев А.И. Праздник // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я.Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с. – С. 271-272.
133. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
134. Паньков Н. М.М.Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // Вопросы литературы. – М., 1997. – № 5. – С. 87-122.
135. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
136. Парк Р.Э. Город как социальная лаборатория // Социологическая теория: история, современность, перспективы. – СПб: Владимир Даль, 2008. – 831 с. – С. 30-45.
137. Park R.E., Burgess E.W., Wirth L. The city: suggestions for the investigation of human behavior in the urban environment. – Chicago: University of Chicago Press, 1925. – 239 p.
138. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни // Вирт Л. Избранные работы по социологии. – М.: ИНИОН, 2005. – 244 с. – С. 93-118.
139. Парк Р.Э. Организация сообщества и романтический характер // Социологическая теория: история, современность, перспективы. – СПб: Владимир Даль, 2008. – 831 с. – С. 46-54.
140. Парк Р.Э. Сознание бродяги: рассуждения по поводу соотношения сознания и перемещения // Социологическая теория: история, современность, перспективы. – СПб: Владимир Даль, 2008. – 831 с. – С. 55-59.
141. См.: Вирт Л. Мировое сообщество, мировое общество и мировое правительство: попытка прояснения терминов // Вирт Л. Избранные работы по социологии. – М.: ИНИОН, 2005. – 244 с. – С. 79-92.
142. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры. Лицо города. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 352 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.glazychev.ru/books/mir\\_architecturey/glava\\_7/glava\\_07-08.htm](http://www.glazychev.ru/books/mir_architecturey/glava_7/glava_07-08.htm). – Последнее обращение 17.03.2013.
143. Ле Корбюзье Ш. Градостроительство // Ле Корбюзье Ш. Архитектура XX века. – М.: Прогресс, 1977. – 304 с.
144. Ле Корбюзье Ш. Лучезарный город // Ле Корбюзье Ш. Архитектура XX века. – М.: Прогресс, 1977. – 304 с.
145. Сант-Элиа А. Манифест футуристической архитектуры // Цит. по: Леденева Л.Г. Теория архитектурной композиции. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 80 с. / [Электронный ресурс]. – режим доступа: [http://www.tstu.ru/education/elib/pdf/2008/leden\\_t.pdf](http://www.tstu.ru/education/elib/pdf/2008/leden_t.pdf). – Последнее обращение 17.03.2013.



146. Принципы органической архитектуры Фрэнка Ллойда Райта / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.mensh.ru/principu\\_organicheskoi\\_arhitektury](http://www.mensh.ru/principu_organicheskoi_arhitektury). – Последнее обращение 17.03.2013.
147. Гозак А. Иван Леонидов – архитектор Города Солнца / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://utopia.ru/leonidov/index.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013.
148. Гапонов И. Архитектурный камертон / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kemfest.narod.ru/54.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013.
149. Леонидов А. Иван Леонидов. Город Солнца / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://atff.narod.ru/ТЕХТ1.htm>. – Последнее обращение 17.03.2013.
150. Леонидов И. Эскизы из архива семьи / Текст А.Гозака. – М.: Издательство А-Фонд, 2002. – 16 с.
151. Лопатин П.И. Город настоящего и будущего. – М.: «Новая Москва», 1925. – 107 с.

### К главе 3

1. Руднев В.П. Неомифологическое сознание // Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2009. – С. 265-267.
2. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: лекции по феноменологии мифа: Перевод с английского. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 280 с.
3. Зеленский А.Г. Динамика мифологизации в раннем творчестве Н.В.Гоголя: постмодернистская интерпретация // Автореф. дис... канд. филол. наук. – Днепропетровск, 2001. – 18 с.
4. Корнилова, Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма // Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 2002. – 36 с.
5. Тараненко Е.В. Миф: структура, типология, трансформация в культуре XX века. – Донецк: Норд-Пресс, 2003. – 88 с.
6. Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
7. Саевич И.Г. Символика небесных светил в лирике И. Анненского // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2002. – № 44. – С. 46-51.
8. Лосев А.Ф. Диалектика символа и его познавательное значение // Известия Академии наук СССР. Серия ЛЯ. – Т. XXXI. – Вып. 3. – М.: Наука, 1972. – С.235-238.
9. Тахо-Годи А.А. Солнце как символ в романе Шолохова «Тихий Дон» // Филологические науки. – 1977. – № 2. – С. 3-12.

10. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.

11. Долгополов Л.К. Максим Горький и проблема «детей Солнца» // Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л.: Советский писатель, 1985. – С. 57-90.

12. Дмитриев Н.П. Фольклорно-мифологическая основа образа солнца-дракона в лирике Ф. Сологуба // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2006. – С. 66-75.

13. Темная О.В. Святое око дня...: солярная символика в поэзии М.Волошина // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. – № 4. – Запорожье, 2004. – С. 144-148.

14. Аполлоновско-дионисийский // Философский энциклопедический словарь / под ред. Е.Ф. Губского, Г.В. Кораблевой, В.А. Лутченко. – М.: ИНФРА-М, 2004. – С. 26-27.

15. Иванов Вяч. Вс. Солярные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2 т. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1997. – Т. 2. – С. 461-462.

16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.

17. Кампанелла Томмазо. Город Солнца // Утопический роман XVI – XVII веков. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 143-190.

18. Петровский Ф. «Город Солнца» Кампанеллы. Примечания // Утопический роман XVI – XVII веков. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 462-479.

19. Панченко Д.В. Утопический город на исходе Ренессанса (Дони и Кампанелла) // Городская культура. Средневековье и начало Нового времени. Сб. научных трудов под ред. В.И. Рутенбурга. – Л.: Наука, 1986. – С. 75-97.

20. Шмелев И.С. Солнце мертвых // Шмелев И.С. Избранные сочинения. – В 2 т. – М.: Литература, 1999. – Т.1. – С. 447-611. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

21. Андрушко Чеслав. Образ времени: «Солнце мертвых» И. Шмелева и «Гольд год» Б. Пильняка // Художественный мир И.С. Шмелева и традиции славянских литератур. XII Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник материалов международной научной конференции 11 – 15 сентября 2003 г. – Симферополь: Антиква, 2004. – С. 90-97.

22. Горюнова Р.М. Жанровая специфика эпопеи И.С.Шмелева «Солнце мертвых» // Филологические науки. – 1991. – № 4. – С. 25-32.

23. Camus A. L'étranger. Roman. – Paris: Les Éditions Gallimard, 1942. – 172 p. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

24. Камю А. Посторонний / Пер. с фр. Норы Галь // Камю А. Избранное. – М.: Правда, 1990. – С. 37-110. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

25. Москвина Р.Р. «Метод абсурда» Камю как феномен неклассического философствования // Вопросы философии. – 1974. – № 10. – С. 137-143.

26. Маньковская Н.Б. Проблема «человек и природа» в философии Альбера Камю // Вестник Московского университета. Серия VIII. Философия. – 1976. – № 4. – С. 84-89.

27. Камю А. Обзор современной словесности. – Париж: Victor, 1961. – 151 с.

28. Тростников М.В. Поэтический незнакомец и прозаический посторонний // Тростников М.В. Поэтология. – М.: Грааль, 1997. – С. 68-81.

29. Великовский С. После «смерти бога» (О «Постороннем» Альбера Камю) // Новый мир. – 1969. № – 9. – С. 215-232.

30. Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Алетейя, 1999. – 377 с.

31. Семенова С. Метафизика искусства А. Камю // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. – М.: Искусство, 1975. – С. 86-126.

32. См.: Скуратовский В.Л. На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) // Маяковский и современность. Сб. статей. – М.: Наука, 1985. – С. 178-191; Петросов К.Г. Творчество В.В. Маяковского (о русской поэтической традиции и новаторстве). – М.: Высшая школа, 1985. – 150 с.

33. См.: Полехина М.М. Маяковский и уроки западноевропейской философии. Концепция поэта-творца // Полехина М.М. Художественные искания в русской поэзии первой трети XX века. М. Цветаева и В. Маяковский. Художественная космогония. – М.: «Прометей», 2002. – 305 с. – С. 172-210; Климов П.А. Маяковский и Ницше // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М.: Наука, 2004. – С. 70-78.

34. См.: Коваленко А.Г. Парадокс веры и безверия (о некоторых чертах художественного пространства и времени В.В. Маяковского) // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М.: Наука, 2004. – С. 12-24; Юрасова Н.Г. Соотношение архаического, христианского и карнавалного хронотопов в художественном мире Маяковского // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М.: Наука, 2004. – С. 159-163.

35. Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 830 с.

36. См.: Петросов К.Г. Указ соч.; Сухих И.Н. Утопия Маяковского // Маяковский и современность. – СПб.: Наука, 1995. – 450 с. – С. 20-32; Га-

лаева М.В. Концепция «дома» у Маяковского и Ахматовой // Маяковский в современном мире. Сб. статей и материалов. – М.: Наука, 2004. – С. 43-53 и др.

37. Гаина В. Поэт города В.В. Маяковский на даче / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pushkino-2009.livejournal.com/18947.html>. Последнее обращение 17.03.2013 г.

38. Хоуард Э. Сады-города будущего. – СПб.: Тип. Товарищество «Общественная польза», 1911. – 176 с.

39. О знакомстве В. Маяковского с И.П. Хреновым – одним из руководителей Новокузнецкой стройки см.: Чельшев Б. История одного стихотворения Владимира Маяковского // Сибирские огни. – 1967. – № 7. – С. 176-178; Кушникова М. Остались в памяти края. Страницы литературно-краеведческого поиска / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://kuzbasshistory.narod.ru/book/Pam\\_Kr/06\\_1.htm](http://kuzbasshistory.narod.ru/book/Pam_Kr/06_1.htm). Последнее обращение 17.03.2013 г.

40. Соколов Б.В. «Рабочий город-сад» // Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: «Локид-Миф», 1996. – 592 с.

41. Скуратовский В.Л. На гребне великих традиций (О некоторых чертах новаторства Маяковского) // Маяковский и современность. Сб. статей. – М.: Наука, 1985.

42. Маяковский В.В. Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка // Маяковский В.В. Собр. Соч.: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 608-611. – С. 610. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

43. Бердяев Н. Судьба России. – М.: Мысль, 1990. – 208 с.

44. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. – М.: Независимая газета, 1991. – 190 с.

45. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М.: «Согласие», ОАО Типография «Новости», 1998. – 356 с.

46. Линч К. Образ города. – М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.

47. Басин Е. С.М.Эйзенштейн о психологических механизмах воздействия искусства // Художники социалистической культуры. Эстетические концепции. – М.: Наука, 1981. – 368 с. – С. 167-199.

48. Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. – Т. 6. – С. 93-115.

49. Гирко Л.В. Культура как «образ мира» в философии немецкого просвещения // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. – М.: Наука, 1991. – 232 с. – С. 35-46.

50. Шпенглер О. Пессимизм ли это? // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. 1991. – М.: Наука, 1991. – 232 с. – С. 166-182.

51. Машенко С. Філософські обрії Олександра Довженка. – Чернігів: Чернігівські береги, 2004. – 175 с.
52. Лесик В.В. Естетичний аналіз кіноповістей Олександра Довженка // Українська мова і література в школі. – 1984. – № 9. – С. 9-14.
53. Святовец В. Форми деталізації у творчості Олександра Довженка // Дивослово. – 2004. – № 9. – С. 60-63.
54. Пасіниченко Г. Сад як образ гармонізації світу в творчості О.Довженка // Проблеми сучасного літературознавства. – Випуск 5. – Одеса: Маяк, 1999. – С. 176-180.
55. Садуль Ж. Начало творчества Пудовкина и Довженко. Фильмы 1926-1930-х гг. // Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 6 т. – М.: Искусство, 1958-1963. – Т. 5. – М.: Искусство, 1962. – 486 с.
56. Плачинда С.П. Олександр Петрович Довженко // Українська літературна енциклопедія / під ред. І.О. Дзевєрина: у 5 т. – К.: Українська радянська енциклопедія, 1990. – Т. 2. – С. 81-83.
57. Шарварок О. Гангрена уяви, або ще дещо про внутрішній розбрат Олександра Довженка // Київ. – 2002. – № 9. – С. 153-166.
58. Довженко Александр. Собр. Соч.: В 4-х т. – М.: Художественная литература, 1968. – Т. 3. – 438 с.
59. Сазонова Л. Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному бароко // Українське літературне бароко. – К.: Либідь, 1987. С. 68-85.
60. Довженко О. Мічурін // Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання. – К.: Либідь, 1986. – 651 с. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию указанием в скобках номера страницы.
61. Онищенко О.І. Міфотворчість і художня спадщина О.Довженка // Етика, естетика і теорія культури. – Вип. 37: «Культура і творча активність людини». – К.: Либідь, 1992. – С. 85-92.
62. Езерская Б. Трагедия художника / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/dovzhenko/>. – Последнее обращение 17.03.2013 г.
63. Иванова Н.І. Довженко і Гончар: типологія мотиву донкіхотства // Олень Гончар і шістдесятництво: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Олесь Гончара. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1998. – С. 71-76.
64. Булгаков М. Собачье сердце // Булгаков М.А. Собр. Соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1992. – Т. 2. – 751 с. – С. 119-210.
65. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
66. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник. 1986. – М.: Наука, 1986. – С. 255-275.
67. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2 т. – М.: Мысль, 1998. – Т. 1. Гештальт и действительность. – 662 с.

68. Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 311-312.

69. Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2003. – 616 с. – С. 119-262.

70. Топоров В.Н. О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2003. – 616 с. – С. 488-518.

71. Шевцов С.В. Эдип Софокла и Человек пещеры Платона: два пути постижения бытия // Научно-культурологический журнал. – № 8 (206). – 2010 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2627&level1=main&level2=articles>. Последнее обращение 17.03.2013 г.

72. Болотова Т.И. Функции философского текста в романах М.Алданова (Платон, Декарт) // Дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2007. – 210 с.

73. Алданов М.А. Пещера // Алданов М.А. Собр. Соч.: в 6-ти томах. – М.: Издательство «Правда», 1991. – Т. 4. – 574 с. – С. 5-410. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

74. Декарт Р. Размышления о первой философии // Декарт Р. Сочинения: В 2-х т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1994. – 640 с. – С. 3-72.

75. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

## К главе 4

1. См.: Старцев А.И. Джон Дос Пассос. – М.: Художественная литература, 1934. – 152 с.; Миллер-Будницкая Р. Творческий путь Д. Дос Пассоса // Литературная учеба. – 1932. – № 9-10. – С. 76-88; Сельдер Ф. От бунтарства к пролетарской революции. О творчестве Джона Дос Пассоса // Резец. – 1032. – № 7. – С. 111-118 и др.

2. См.: История американской литературы: В 2 т. / Под ред. Н.И. Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – Т. 2. – 319 с.; Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература [Текст]: Сб. статей / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1970. – 551 с и др.

3. Зверев А.М. Американский роман 20-30-х годов. – М.: Художественная литература, 1982. – 257 с.

4. Гиленсон Б.А. История литературы США. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.

5. Салманова Е.М. Джон Дос Пассос и Россия // Дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 1997. – 185 с.
6. Несмелова О.О. О литературоведческих приоритетах. Джон Дос Пассос // Американские исследования: Ежегодник. – Минск: Изд-во БГУ, 2001. – С. 122-128.
7. Леоновець А.С. Експериментальна проза Д. Дос Пассоса та її рецепція у літературній критиці 30-х років ХХ століття // Науковий вісник Ізмаїльського педагогічного інституту. – Вип. 10. – Ізмаїл: Ізмаїльський держ. гум. ун-т, 2001. – С. 156-160.
8. См.: Wagner L.W. Dos Passos: Artist As American. – Austin: University of Texas Press, 1979. – 244 p.; John Rohr Kemper. John Dos Passos. A Reference Guide. – Boston: Hall, 1980. – 300 p.; Carr W.S. Dos Passos. A Life. – N.-Y.: Doubleday, 1984. – 624 p.; Geismar M. Writers in Crisis. The American Novel between Two Wars. – Boston: Houghton Mifflin, Co: Cambridge. The Riverside Press 1942. – 299 p. и др.
9. Гиленсон Б.А. Джон Дос Пассос: эволюция политической философии // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.amstud.msu.ru/full\\_text/texts/conf1995/gilenson33.htm](http://www.amstud.msu.ru/full_text/texts/conf1995/gilenson33.htm). – Последнее обращение 18.03.2013.
10. См.: Маньковская Н.Б. Модернизм – постмодернизм – постпостмодернизм // Двадцатый век и пути европейской культуры. – М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – С. 207-222; Климов В.В. Выбраться в лабиринт // Человек. – М., 1993. – Вып. 6. – С. 56-73; Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифология. – М.: РГГУ, 2002. – 250 с.; Романова Н.Л. Минотавр и лабиринты Я. Проекция мотива одиночества в литературе // Актуальные проблемы германистики и романистики. – Смоленск: Принт-Экспресс, 2006. – Вып. 10. – Ч. 2. – С. 162-168 и др.
11. Куклев В. Лабиринт // Иллюстрированная энциклопедия символов / Сост. А.Егазаров. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 723 с.
12. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
13. Scully V. The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture. – New-York: Praeger, 1969. – 271 p.
14. Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 337 с.
15. Разинов Ю.А. Город-лабиринт // *Mixtura verborum* 2009: боли нашего времени: ежегодник. Юбилейный выпуск. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2009. – 148 с. – С. 120-129.
16. Цит. по: Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины ХХ в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 239 с. – С. 119-148.
17. Краснова О.Б. Кубизм // Искусство ХХ века. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 352 с.

18. Сергей Эйзенштейн. За кадром // Метафорические чтения: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://metaphor.nsu.ru/readings.htm>. – Последнее обращение 18.03.2013.
19. Иванов Вяч.Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 239 с. – С. 119-148.
20. Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-образительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
21. См.: Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 240 с.
22. Dos Passos J. Manhattan Transfer. – London: Penguin Books Ltd, 2000. – 368 p. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
23. Дос Пассос Д. Манхэттен / Пер. с англ. В. Стенича. – М.: Издательство имани Сабашниковых, 1992. – 384 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
24. Салманова Е. Романы Джона Дос Пассоса // Дос Пассос Дж. Собрание сочинений: В 3 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2001. – Т. 1. – 752 с. – С. 5-20.
25. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Кн.1. СПб., 1919. С.225-245.
26. Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 311-312. Керн Г. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации // Керн Герман. Лабиринты мира / Пер. с англ. А. Рудаковой, Л.Шведовой. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 432 с. – С. 7-33.
28. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. – 2002. – № 3-4. – С. 25-38.
29. Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 239 с. – С. 14-22.
30. Эйзенштейн С. Монтаж. – М.: Музей кино, 1997. – 590 с.
31. Цивьян Ю.Г. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 239 с. – С. 78-98.
32. Гужова И.В. Праздник как феномен культуры в контексте целостного подхода. Автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Томск: Изд-во ТГУ, 2006. – 18 с.
33. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.
34. Анастасьев Н. Творчество Эрнеста Хемингуэя. – М.: Просвещение, 1981. – 112 с.



35. Асанова Н.А. Образ Парижа в романе Э.Хемингуэя «Фиеста» // Зарубежная литература. Проблемы метода. Межнациональный фактор в литературном процессе. – Вып. 3. – Л.: Изд-во Ленинградского Университета, 1989. – 204 с. – С. 175-182.

36. Hemingway E. The Sun Also Rises. – N.-Y.: Reed Business Information, Inc., 2005. – 136 p. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

37. Хемингуэй Э. Фиеста (И восходит солнце) / Пер. с англ. В. Топер, И. Кашкина // Хемингуэй Э. Собр. Соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1968. – Т. 1. – 719 с. – С. 495-704. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

38. Даль В.И. Толковый словарь русского языка // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=32282>. – Последнее обращение 18.03.2013.

39. Зверев А.М. Под испанской звездой // Зверев А.М. Американский роман 20-30-х годов. – М.: Художественная литература, 1982. – 256 с. – С. 205-231.

40. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

41. Петрушкин А.И. Концепция мира и человека в романах О. Хаксли «Шутовской хоровод» и Э. Хемингуэя «И восходит солнце» // Поэтика реализма. – Куйбышев: Изд-во Куйбышевского государственного университета, 1982. – 159 с. – С. 91-111.

42. Виппер Б. Клод Моне // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – М.: Наука, 1972. – С. 20-29.

43. Каверин В.А. Перед зеркалом // Каверин В.А. Пурпурный палимпсест. – М.: Аграф, 1997. – 574 с. – С. 171-434. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

44. Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с. – С. 7-212.

45. Уайльд О. Упадок искусства лжи // Уайльд О. Собр. Соч.: В 3 т. – СПб: «Бионт», «Лисс», 1994. – Т. 2. – С. 247-286.

46. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М.: Гелеос, 2004. – 416 с.

47. Грузман Г. Демократия демоса и демократия личности (соображения и воображения) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lit.lib.ru/g/gruzman\\_g/demokratiya.shtml](http://lit.lib.ru/g/gruzman_g/demokratiya.shtml). – Последнее обращение 18.03.2013.

48. Губман Б.Л. Экзистенциальная культурфилософия // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я. Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с. – С. 1030-1033.

49. Woolf V. Mrs. Dalloway. – London: Wordsworth, 2003. – 146 p. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

50. Вулф В. Миссис Дэллоуэй / Пер. с англ. Е. Суриц // Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – 558 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

51. Галактионова О.В. Проблема самоубийства в романе В. Вулф «Миссис Деллоуэй» // Вестник Новгородского государственного университета. – № 25. – Новгород, 2003. – С. 46-51.

52. Гарин И.И. Вирджиния Вулф // Гарин И.И. Век Джойса. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 848 с.

53. Платонов А. Счастливая Москва // Платонов А. Котлован. – СПб: Азбука-классика, 2002. – С. 643-756. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

54. Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 320 с.

55. Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 2. – М.: Наследие, 1995. – С. 54-90.

56. Ристер В. (Rister, V.) Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. – 1988. – № XXIII.IV. – С. 133-146.

57. Пискунова А. Бикогитальность (двоемыслие) в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 3. – М.: Наследие, 1999. – С. 424-431.

58. Костов Хели. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». – Helsinki: Helsinki University Press, 2000. – 325 с.

59. Спиридонова И.А. «Узник»: образ Сарториуса // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 3. – М.: Наследие, 1999. – С. 303-311.

60. Заманская В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Магнитогорск, 1996. – 408 с.

61. Платонов А. Счастливая Москва. Некоторые фрагменты романа, сокращенные или заново переписанные Платоновым в процессе работы. // Новый мир. – 1991. – № 9. – С. 72, 73.

62. Злагина Е. Антигега суперинтеллектуализма и дезинтеллектуализма: Вирджиния Вулф и ее роман «Миссис Деллоуэй» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.virginiawoolf.ru/art10.html>. – Последнее обращение 18.03.2013.

63. Ярошенко Л.В. Парадоксы субъектной организации в романе-мифе А. Платонова «Счастливая Москва» // Современные методы анализа художественного произведения. – Гродно: ГрГУ, 2003. – С. 87-99.

64. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/5921>. – Последнее обращение 18.03.2013.

65. Тростников М.В. Поэтический незнакомец и прозаический посторонний // Тростников М.В. Поэтология. – М.: Грааль, 1997. – 192 с.
66. Дюдина О. Поэтика романов Гайто Газданова // Автореферат дис... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2000. – 21 с.
67. Джумайло О.А. Аркадия глазами безумца: об одном мотиве романа В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. Сборник научных трудов. – М.: МГО-ПУ, 2005. – С. 259-275.
68. Гачев Г.Д. Русский эрос. – М.: Интерпринт, 1994. – 297 с.
69. Энциклопедия символов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://symbols.ru/articles/derevo.html>. – Последнее обращение 18.03.2013.
70. Миронова Л.Н. Опыт нумерологической колористики, или число и цвет. Чило семь (септернер) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.mironovacolor.org/articles/article\\_05/](http://www.mironovacolor.org/articles/article_05/). – Последнее обращение 18.03.2013.
71. Брэдбери М. Вирджиния Вулф / Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 255-271.
72. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука. – 1987. – С. 121-132.
73. Суворова О.С. Телесность // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я. Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с. – С. 661-666.

## К главе 5

1. Кравцов Н.А. Рихард Вагнер как политический мыслитель // Правоведение. – 2002. – № 2 (247). – С. 208-217.
2. См.: Кондаков И., Корж Ю. Рихард Вагнер в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. – 1996. – № 1. – С. 159-170; Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. – М.: Радикс, 1993. – С. 117-137.
3. Жеребин А. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5-23.
4. Чутунова Е.Е. Категория «лирического героя» и ее концептуализация в письмах А.Блока к жене // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rgali.ru/showObject.do?object=210843670>. – Последнее обращение: 18.03.2013 г.
5. Феномен артистизма в современном искусстве. Научное издание / отв. редактор О.А. Кривцун. – М.: «Индрик», 2008. – 520 с.
6. См.: Кантор В.К. Расцвет и падение эпохи артистизма // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: в 2-х частях. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. 2. – С. 300-327; Кантор В.К. Ар-

тистическая эпоха и ее последствия // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 124-165.

7. Жеребин А. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5-23.

8. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 107-141.

9. Кривцун О.А. Артистизм как соблазн. Императивы и антиномии творчества // Кривцун О.А. Творческое сознание художника. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с. – С. 142-181.

10. Бабій О.П. Й.В.Гете в художній свідомості та творчості Ріхарда Вагнера / Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харків: ТОВ «Рейтинг», 2008. – 24 с.

11. Клиндер Ф.М.К. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. – М.-Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1961. – 227 с.

12. Арсланов В.Г. Артистизм как «состояние мира, которому открыта душа» // Феномен артистизма в современном искусстве. Научное издание / отв. редактор О.А. Кривцун. – М.: «Индрик», 2008. – 520 с. – С. 246-260.

13. Блок А. Роза и Крест (К постановке в Художественном театре) // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. – Т. 4. – С. 527-530.

14. Блок А. Роза и Крест // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. – Т. 4. – С. 168-246.

15. Блок А. Роза и Крест. Объяснительная записка для Художественного театра // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. – Т. 4. – С. 530-538.

16. Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. Соч.: В 8 т. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963. – Т. 6. – С. 93-115.

17. Маньковская Н.Б. Жест и жестикуальность как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. Научное издание / отв. редактор О.А. Кривцун. – М.: «Индрик», 2008. – 520 с. – С. 471-488.

18. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.-Л.: Academia, 1934. – 968 с.

19. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 142-261.

20. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 85-106.

21. Дурылин С. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. – М.: Мусaget, 1913. – 68 с. Цит. по: Жеребин А. Зачинатель и «завершители». Идея синтеза искусств и ее русские критики // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 5-23.

22. Klemczak Stefan. «Mit Fausta» jako próba oswojenia nowoczesnego świata // *Antropologia religii. Studia i szkice*, pod red. Jana Drabiny. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. – 182 s. – S. 149-168.

23. Кантор В.К. Артистическая эпоха и ее последствия // *Вопросы литературы*. – 1997. – № 2. – С. 124-165.

24. Бажанова Р.К. Феномен артистизма: Дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Казань, 2003. – 172 с.

25. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / Пер. с нем. М. Кореновой. – СПб.: Художественная литература, 1993. – 672 с. – С. 250-535.

26. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с. – С. 241-366.

27. Хейзинга Й. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с. – С. 5-240.

28. Манн К. На повороте. Жизнеописание. – М.: Радуга, 1991. – 558 с. – С. 346. Цит. по: Кантор В.К. Артистическая эпоха и ее последствия // *Вопросы литературы*. – 1997. – № 2. – С. 124-165.

29. Mann K. Mephisto. Roman einer Karriere. – SPb.: Каро, 2007. – 544 с. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

30. Манн К. Мефисто. История одной карьеры / Пер. с нем. К. Богатырева, Е. Суриц. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 304 с. Далее в тексте цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

31. Фрейденберг О.М. Паллиата // Фрейденберг О.М. Миф и театр. – М.: ГИТИС, 1988. – 132 с. – С. 36-73.

32. Вагнер Р. Об актерах и певцах // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 567-624.

33. Волошин М. О смысле танца // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 848 с. – С. 393-397 / Цит. по: Маньковская Н.Б. Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены // *Феномен артистизма в современном искусстве*. Научное издание / отв. редактор О.А. Кривцун. – М.: «Индрик», 2008. – С. 471-488. – С. 473-474.

34. Степун Ф. Природа актерской души // Степун Ф. Встречи и размышления. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 386 с. – С. 35-70. Цит. по: Кантор В.К. Артистическая эпоха и ее последствия // *Вопросы литературы*. – 1997. – № 2. – С. 124-165. – С. 144.

35. Baudelaire Charles. Hymne à la Beauté // Baudelaire Charles. Les Fleurs du Mal. – Paris: Maxi-Poche, 1995. – 281 p. – P. 161-162.

36. Хазанов Б. Клаус Манн // Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры. Русское издание. № – 2. – 2006 / [Электрон-

ний ресурс]. – Режим доступа: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/docs/Chasanov6.pdf>. – Последнее обращение 18.03.2013.

37. Ишимбаева Г.Г. Фаустовская традиция в романе К. Манна «Мелфистофель» // Поэтика русской и зарубежной литературы. Сборник статей. – Уфа: Издательство «Гилем», 1998. – С. 5-14.

38. Блюменкранц М.А. Месть Нимрода или самоубийство свободы // Блюменкранц М.А. В поисках имени и лица. – Киев-Харьков: Дух і літера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – 244 с. – С. 61– 98.

39. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

40. Монахова Н. Проза Валеріана Підмогильного: гендерний аспект // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Вип. VIII. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 199-216.

41. Лісовий П. Роман В.Підмогильного «Місто» // Культура і побут. – 1928. – 26 травня.

42. Якубовський Ф. Силуети українських письменників. – К.: ДВУ, 1928. – 230 с.

43. Савченко Я. Проблеми культурної революції і українська радянська література // Пролетарська правда. – 1928. – 20 червня.

44. См.: Самусь М. Рецензія на роман В.Підмогильного «Місто» // Робітничий журнал. – 1928. – № 6. – С. 10-12; Єфремов П. Про роман В.Підмогильного «Місто» // Плуг. – 1928. – № 9. – С. 65-71; Ніковський А. Молода пореволюційна проза // Життя й революція. – 1928. – № 10. – С. 105-119 и др.

45. См.: Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в «Місті» В. Підмогильного // Слово і час. – 2000. – № 5. – С. 62-66; Котик І. Ірраціональне / раціональне в характерах героїв Валер'яна Підмогильного // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 64-70; Павленко Н. Маргінальна особа в урбаністичному просторі (по сторінках роману В.Підмогильного «Місто») // Літературоведческий сборник. – Вып. 3. – Донецк: ДонНУ, 2000. – С. 153-159; Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє». Екзистенціальне прочитання «Міста» Підмогильного // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 56-63; Колп В. Проза Валер'яна Підмогильного (риси екзистенціалізму) // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 47-51 и др.

46. Наенко М.К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – К.: Просвіта, 2008. – 1064 с.

47. Кривцун О.А. Творческое сознание художника. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.

48. Підмогильний В. Місто. – К.: Молодь, 1989. – 445 с. / [Електронний ресурс]. – Режим доступа: [http://www.e-reading-lib.org/bookreader.php/1009004/Pidmogilniy\\_-\\_Misto.html#n\\_5](http://www.e-reading-lib.org/bookreader.php/1009004/Pidmogilniy_-_Misto.html#n_5). – Последнее обращение

17.03.2013. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

49. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 447-572.

50. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 64 с.

51. Малинкин А.Н. Ресентимент // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с.

52. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 287-434.

53. Шелер М. Ordo Amoris // Трактаты о любви. – М.: ИФ РАН, 1994. – 404 с. – С. 178-228.

54. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 436-446.

55. Словарь української мови / упоряд. Б. Грінченко. – В 4-х тт.. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1996. – 496 с.

56. См.: Бондаренко В. Рукописи не горят. Вступительная статья к роману В. Сержа «Дело Тулаева» // Урал. – 1989. – № 3. – С. 129-130; Волков В. Виктор Серж и его роман «Дело Тулаева» // Мировой социалистический Веб Сайт: <http://www.wsws.org/ru/2000/jul2000/serg-j16.shtml>; Роговин В.З. Мировая революция и мировая война. – М.: «Москва», 1998. – 416 с.; Бабинцев В., Лукьянин В. Свидетель защиты // Серж В. Полночь века; Дело Тулаева: Романы: [Пер. с фр.]. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во : Ассоц. урал. изд., 1991.

57. Бабинцев В.А. От переводчика. Предисловие к роману «Годы без пощады» // Урал. – 2002. – № 6 / <http://magazines.russ.ru/ural/2002/6/se.html>.

58. См.: Георги Андраш. Кем же был Виктор Серж? // Мировой социалистический Веб Сайт: <http://www.wsws.org/ru/2008/jun2008/serg-j05.shtml>; Weissman Susan. Victor Serge: The Course is Set on Hope. – London: Verso, 2001. – 364 p.; Гриман Ричард. Кто такой Виктор Серж? (И почему надо об этом спрашивать?) // Серж Виктор. Завоеванный город. – М.: НПЦ «Праксис», 2002. – 184 с. – С. 3-16.

59. Гриман Ричард. Кто такой Виктор Серж? (И почему надо об этом спрашивать?) // Серж Виктор. Завоеванный город. – М.: НПЦ «Праксис», 2002. – 184 с. – С. 3-16.

60. Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. // Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 912 с. – С. 522-563.

61. Кнабе Г.С. Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов. Чтения по истории и теории культуры. – М.: Изд-во РГГУ, 1996. – Вып. 15. – 40 с.
62. Серж В. Завоеванный город. – М.: НПЦ «Праксис», 2002. – 184 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
63. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. // Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 480 с. – С. 165-201.
64. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности. Пер. с фр. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
65. Революционный трибунал в эпоху Великой французской революции. Воспоминания современников и документы / Под ред. проф. Е.В. Тарле. Ч. 1 и 2. Петроград: Былое, 1918-1919. – Ч. 1. – 142 с.
66. Декрет ВЦИК от 18 марта 1920 года «О революционных трибуналах (Положение)» // «Известия ВЦИК», № 67 от 27.03.1920 г.
67. Кабанес О., Насс А. Революционный невроз. – Санкт-Петербург: Издательство Д.Ф. Коморского, 1906. – 75 с.
68. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Том 2. – М.: Терра-книжный клуб, 1998. – 1024 с.
69. Эко Умберто. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб: «Симпозиум», 2006. – 412 с.
70. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968-1973. – Т. 1. – 312 с.
71. Тюпа В.И., Тмарченко Н.Д., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2-х т. – Т.1. М.: Академия, 2004. – 512 с.

## К главе 6

1. Зверев А.М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПЦ «Интелвак», 2003. – 1600 стб. – Стб. 566-571.
2. Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 311-312.
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики: в 8 т. – Т. 7. Последние века. – Кн. 1. – М.: Искусство, 1988. – 411 с.
4. Weinberg F.M. The Cave: The Evolution of Metaphoric Field, from Homer to Ariosto. – New York: Lang, 1986. – 344 p.
5. Медкова Е. Пещера как модель вселенной // Искусство. – 2008. – № 7 (391). – С. 15-18 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200800709>. – Последнее обращение 18.03.2013 г.
6. Шевцов С.В. Эдип Софокла и Человек пещеры Платона: два пути постижения бытия // Научно-культурологический журнал. –



№ 8 (206). – 2010 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Envion/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2627&level1=main&level2=articles>. Последнее обращение 18.03.2013 г.

7. Платон. Государство. Книга VII. Миф о пещере // Платон. Сочинения в трех томах. – Т. 3. Книга 1. – М.: Мысль, 1971. – 687 с. – С. 514-541.

8. Барышникова Д. «Миф о пещере» Платона и его истолкование Хайдеггером / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kogni.papod.ru/antron.htm>. – Последнее обращение 18.03.2013 г.

9. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник. 1986. – М.: Наука, 1986. – С. 255-275.

10. Наиболее глубоко эта проблема исследована в работах И.В. Макрушиной. См.: Макрушина И.В. Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И.В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера») // Вестник Башкирского университета, 2000. – № 2-3. – С. 31-36; Макрушина, И.В. Гетевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» Марка Алданова // Ученые записки Стерлитамакского государственного педагогического института и Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. – Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ун-т, 2002. – Вып. 1. – 180 с. – С. 145-151; Макрушина, И.В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – Вып. 1. – 698 с. – С. 306-308; Макрушина, И.В. Свообразии художественного воплощения фаустовской темы в историософской прозе Марка Алданова: О литературных истоках образа Александра Брауна в трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // Актуальные проблемы изучения литературы на перекрестке эпох. Форма и содержание: категориальный синтез. Сборник научных статей. – Белгород: изд-во БелГУ, 2007. – 378 с. – С. 141-148.

11. Макрушина И.В. Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И.В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера») // Вестник Башкирского университета, 2000. – № 2-3. – С. 31-36.

12. Алданов М.А. Пещера // Алданов М.А. Собр. Соч.: в 6-ти томах. – М.: Издательство «Правда», 1991. – Т. 4. – 574 с. – С. 5-410. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

13. Алданов М. Бегство // Алданов М.А. Собр. Соч.: в 6-ти томах. – М.: Издательство «Правда», 1993. – Т. 3. – 544 с. – С. 256-543.

14. Макрушина, И.В. Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» //

Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – Вып. 1. – 698 с. – С. 306-308.

15. Болотова Т.И. Функции философского текста в романах М.Алданова (Платон, Декарт) // Дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2007. – 210 с.

16. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Учёные записки Тартуского университета. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1981. – Вып. 567. – С. 3-17.

17. Болотова Т.И. Символическая функция вставной новеллы «Девверу» в романе М.Алданова «Пещера» // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI века. Сборник научных трудов. – Вып. 2. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. – С. 80-87.

18. Хаксли О. Шутовской хоровод / пер. с англ. И. Романовича. – М.: Гослитиздат, 1936. – 328 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/208215/read>. Последнее обращение 18.03.2013 г.

19. Пахсарьян Н.Т. Барокко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.

20. Ковальчук О. Необарокові тенденції у прозі 70-х років // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 56-60.

21. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с. – С. 112-175.

22. Hesse H. Das Glasperlenspiel. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1971. – 608 s. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

23. Гессе Г. Игра в бисер / Пер. с нем. С.К. Апта. – М.: Правда, 1992. – 496 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

24. Якушева Г.В. «Фаустовский человек» Германа Гессе (роман «Степной волк») // А.С. Пушкин и Россия: язык – литература – культура – методика: XXV Пушкинские чтения 24-25 ноября 2005 г. – М.: Гос. ин-т русского языка им. А.С.Пушкина, 2006. – С. 125-132.

25. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и конец Европы. – М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – 95 с. – С. 61-94.

26. Дубнов А.П. «Падение Запада» и глобальные проблемы человечества. Общедоступное введение // Шпенглер О. Закат Европы. Книга 1. Образ и действительность. – Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. – 593 с. – С. 5-33.

27. Гутманис А.Э. Путь Германа Гессе к созданию концепции совершенной личности // Вестник Московского университета. – Серия 9. – Филология. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – № 6. – С. 27-31.

28. Буйдина И.Ф. Проблема преодоления кризиса духовной культуры в эстетической концепции Германа Гессе. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 26 с.
29. Акоюн Я. Философская концепция понятия служения в романе Г. Гессе «Игра в бисер» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Шестых Андреевских чтений. – М.: Экон-Информ, 2008. – 264 с. – С. 112-117.
30. Иванов В.В., Соколов М.Н. Лес // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2 т. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – 719 с. – С. 49-50.
31. Андрианов А.А. Интертекстуальный дискурс музыкальных гармоний у Гессе и Манна: полифония, контрасты и совпадения (на материале романов «Gasperlenspiel» и «Doktor Faustus» // Филологический вестник Ростовского гос. Университета. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2001. – № 1. – С. 9-13.
32. Аверинцев С. Культурология Йохана Хейзинги // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 169-174.
33. Рымарь Н.Т. Барокко поэтика // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. – С. 27-30.
34. Золотухина О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. – Гродно: ГрГУ, 2006. – 141 с.
35. Пастушенко Л.И. Барочно-классицистические тенденции в системе поэтики немецкой романной пасторали XVII века // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. – Серия «Simposium». – Выпуск 17. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 146 с. – С. 110-114.
36. Моруа А. Путешествие в страну эстетов. – Л.: Издательство «Прибой», 1929. – 64 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://readr.ru/andre-morua-puteshestvie-v-stranu-estetov.html>. – Последнее обращение 18.03.2013.
37. Гессе Г. Письма к друзьям / Публ., перевод Г.В. Барышниковой // Лит. учеба. – 1990. – № 3. – С. 177-189.
38. Зенкин К.В. Музыка // Культурология. Энциклопедия / под ред. С.Я. Левит. – В 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – 1392 с. – С. 1379-1382.
39. Адорно Т.В. Введение в социологию музыки // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 448 с. – С. 7-190.
40. Слотердаик П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
41. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://astrologos.su/astrologos\\_library/Losev/Losev1\\_MainFrame.htm](http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_MainFrame.htm). – Последнее обращение 18.03.2013.

42. Павлова Н.С. У всех пропастей на краю... Вступительная статья // Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Правда, 1992. – 496 с. – С. 5-18.
43. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 121-290.
44. Морозов А. «Затейливый Симплициссимус» и его литературная судьба // Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. – М.: Художественная литература, 1975. – 560 с. – С. 5-20.
45. Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 320с.
46. Снытко Н.И. Человек преданный // Тернистый путь красоты. Материалы международной научно-общественной конференции. – Минск: Изд-во «Международного центра Рерихов», 2007. – С. 63-66.
47. Гессе Г. Письма // Цит. по: Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 320с.
48. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.
49. Середкина Е.В. Три модели планетарной культуры в контексте романа Г.Гессе «Игра в бисер» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/seredkina/glasperlenspiel.html>. – Последнее обращение 18.03.2013.

## К главе 7

1. Маканин В. Комментарий к повести «Лаз» // Модель мира в современной русской антиутопии / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://epigrafiy.ru/xx/other/411-model-mira-v-sovremennoy-russkoy-antiutopii>. – Последнее обращение 18.03.2013.
2. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. – М.: НЛО, 2008. – 456 с.
3. Замятин Е. Мы // Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – 412 с. – С. 3-155. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 447-572.
5. Давыдова Т.Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» // Гете в русской культуре XX века. – М.: Наука, 2004. – 463 с. – С. 128-143.
6. Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения. 1991. – М.: Наука, 1991. – С. 165-192.
7. Гете И.-В. Фауст // Гете И.-В. Собр. Соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1975-1980. – Т. 2. – С. 7-440.

8. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – Т. 1. – С. 150-194.

9. Винокуров Ф. «Мы» и «Бич Божий» Е. Замятина: два варианта воплощения одной темы // Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – Toronto: University of Toronto, 2010. – № 34 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/vinokurov13.shtml>. – Последнее обращение 18.03.2013.

10. Давыдова Т.Т. Тема «заката Европы» в диалогии Е.И. Замятина об Атилле // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. – Вып. 3. – С. 94-104.

11. Бердяев Н. Демократия, социализм и теократия // Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Хранитель, 2007. – 668 с. – С. 605-627.

12. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – Т. 1. – С. 150-194.

13. Любимова А.Ф. Диалектика социального и общечеловеческого в романах О. Хаксли «О дивный новый мир» и Е. Замятина «Мы» // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX веков. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1990. – 144 с. – С. 107-113.

14. Баран Г.П. Художественное пространство и время в романах Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 1997. – Кн. 5. – С. 38-43.

15. Киреева Н.В. Принцип полярности как способ структурной организации романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX-XX веков. – Благовещенск: БГПУ, 1999. – Вып. 4. – С. 47-56; Киреева Н.В. К вопросу о типологической общности романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932): их связь с творчеством Ф.М. Достоевского и У. Шекспира // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 2000. – Кн. 9. – С. 97-105.

16. Дробышева И.В. Сюжетно-композиционные и образные варианты антиутопии у О. Хаксли и Е. Замятина // Проблемы типологии русской и зарубежной литературы. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – 266 с. – С. 86-97.

17. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. – М.: Наука, 1992. – 208 с.

18. Анджапаридзе Г.А. Печальный контрапункт светлого завтра... // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 5-27.

19. Huxley A. Brave New World. – N-Y.: HarperCollins US, 2005. – 268 p. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

20. Хаксли О. О дивный новый мир / Пер. с англ. О. Сороки, ред. Н. Галь // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 525-710. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

21. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/losef/01/3.html>. – Последнее обращение 18.03.2013.

22. Головачева И.В. Путь на Запад, путь на Восток: «иное» в утопиях Олдоса Хаксли // Известия Российского государственного педагогического университета. Серия Общественные и гуманитарные науки. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2008. – № 11 (62). – С. 58-64.

23. Ивашева В.В. Джеймс Джойс // История зарубежной литературы XX века (1917-1945) / Под ред. проф. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1980. – 392 с. – С. 269-277.

24. Тарасенко Ю.В. Драма-антиутопия в русской литературе начала XX в. // Вестник Томского государственного университета: Научный журнал. – Томск: Изд-во ТГУ, 2008. – № 3. – С. 26-30.

25. Лунц Л. Город Правды // Лунц Л. Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. – СПб.: Композитор, 1994. – 235 с. – С. 167-196. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

26. Тихомирова Е. Законы истории и законы текста // Новый мир. – 1995. – № 10. С. 216-218.

27. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX в. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. – 241 с.

28. Уэллс Г. Люди как боги / Пер. с англ. Л. Карнауховой // Уэллс Г. Люди как боги. Когда спящий проснется. – М.: Диамант, ПКФ «Печатное дело», 1995. – 495 с. – С. – 7-252.

29. Wells H.G. Men like Gods: A Novel. – New York: Macmillan Company, 1923. – 340 p. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200221.txt>. – Последнее обращение 18.03.2013.

30. Зверев А.М. Крушение утопии // Иностранная литература. – 1988. – № 11. – С. 40-43.

31. Бахтин М. Дополнения и изменения к «Достоевскому» // Бахтин М. Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 2002. –Т. 6. – 800 с. – С. 301-367.

32. Фицджеральд Ф.С. Отзвуки века джаза / Пер. А.Зверева // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. – М.: Правда, 1990. –

511 с. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz\\_age.txt](http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/jazz_age.txt). – Последнее обращение 18.03.2013.

### **К заключению**

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 116-146.

2. Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс // История философии, культура и мировоззрение. Сборник научных трудов к 60-летию профессора А.С. Колесникова. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 8-36.

Наукове видання  
**Степанова Ганна Аркадіївна**  
**ПОЕТОЛОГІЯ ФАУСТІВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**  
**«Присмерк Європи» Освальда Шпенглера**  
**і літературний процес 1920–1930 рр.**

Монографія

(російською мовою)

Комп'ютерна верстка О.М. Гришкіної  
Дизайн обкладинки:  
художник О.В. Богинська,  
комп'ютерна графіка В.В. Калініченко

---

Підписано до друку 4.04.2013. Формат 60×84/16.  
Ум. друк. арк. 28,83. Тираж 300 пр. Зам. № .

---

ТОВ «Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля».  
49000, м. Дніпропетровськ, вул. Набережна В.І. Леніна, 18.  
Тел. (056) 778-58-66, e-mail: rio@duer.edu  
Свідоцтво ДК № 4205 від 10.11.2011 р.

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».  
49052, м. Дніпропетровськ, вул. В. Ларіонова, 145.  
Тел. (056) 794-61-05, 04  
Свідоцтво ДК № 4121 від 27.07.2011 р.



**Степанова А.А.**

Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг.: монография / А.А. Степанова. – Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. – 496 с.

ISBN 978-966-434-260-2

Монография посвящена исследованию актуальной современной научной проблемы взаимодействия философии и художественной литературы. Впервые рассматриваются сущность и роль знаковой работы XX века – «Закат Европы» Освальда Шпенглера в становлении и развитии литературного процесса 1920–1930-х гг. Автор анализирует формы и способы художественно-эстетического преломления концептов фаустовской культуры (закатность, фаустовский тип личности, город, идея вечного познания и преобразования мира) в поэтологии произведений западноевропейской, американской, русской и украинской литератур. В монографии воссоздан образ фаустовской культуры и своеобразие ее бытования в культурном и художественном сознании разных эпох – от Возрождения до модернизма.

Издание рассчитано на филологов – научных работников, преподавателей литературы, аспирантов, студентов, и широкий круг читателей, интересующихся проблемами литературы XX века. В монографии представлены цитаты из литературных произведений-оригиналов в классических переводах, что дает возможность продемонстрировать стилистические тонкости художественных оригинальных текстов и их интерпретаций и может быть полезным для студентов романо-германского отделения и будущих переводчиков.

УДК 82.091+82.02«19»:130.2  
ББК 83.3(3)+87