

Судьба гуманизма в XX веке и поэзия Осипа Мандельштама: стихотворение «Ламарк» и идея регресса в ее применении к культуре

Н.А. Хренов

Государственный институт искусствознания

Министерства культуры РФ, Москва, Россия

*Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова, Москва, Россия*

Аннотация

В статье предпринята попытка осмыслить не столько поэтические и стилистические особенности творчества О.Э. Мандельштама, интересующие филологов, которые в значительной степени исследованы, сколько культурологические аспекты. Чтобы восполнить эту лауну, важно сопоставить, согласно авторской позиции, поэтические сочинения Мандельштама с его прозой, теорией, критикой и публицистикой. Высказывания поэта в этих жанрах, по мнению автора статьи, во многом помогают дать ответы на вопрос о его отношении к культуре. Хотя культурологический анализ поэзии Мандельштама еще не предпринимался, множество прихотливых и трудно разгадываемых ассоциаций в его поэзии можно уловить лишь при таком подходе, поскольку поэт часто прибегает к сопоставлению современной ему культуры с другими культурами, причем часто в игровом духе. В статье, в частности, исследуется вопрос об интересе поэта к философии и естественным наукам, что получает выражение и в его стихах, и в его оценках современных процессов. Теоретические работы проливают свет и на поэтические эксперименты Мандельштама. В основе изложенного в настоящей статье содержится попытка разгадать смысл, заключенный в его стихотворении «Ламарк». Данное обстоятельство продиктовало анализ особого интереса поэта к естественным наукам, идеям Ламарка и других исследователей. Такое обращение к естественным наукам позволило Мандельштаму обойти неразрешимость проблемы о судьбах культуры, если исходить из состояния социальных и гуманитарных наук, характерного для постреволюционного периода развития науки в России. Обосновано утверждение о том, что в этих науках проблематика культуры не обсуждалась, а если и обсуждалась, то как подчиненная идеологии сфера, обслуживающая установки большевизма. Вместе с тем мысли поэта созвучны концепции

О. Шпенглера. Наряду с интересом к Шпенглеру в представлении поэта приходит биологизм в видении культуры. Интересом к шпенглеровской морфологии объясняется и тяготение О. Мандельштама к естественным наукам. В заключение сделан вывод о том, что суждения поэта далеки от методологических споров, существующих в академической науке. Его интересует судьба европейской и, соответственно, русской культуры, особенно судьба гуманизма, ценности которого XX век ставит под вопрос.

Ключевые слова: культура, игра, регресс, гуманизм, синхронизм, византизм, линейность, естественные науки, Византия, Ассирия.

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова.

nihrenov@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Для цитирования: Хренов Н.А. Судьба гуманизма в XX веке и поэзия Осипа Мандельштама: стихотворение «Ламарк» и идея регресса в ее применении к культуре // Философские науки. 2021. Т. 64. № 2. С. 37–61.

DOI: 10.30727/0235-1188-2021-64-2-37-61

The Fate of Humanism in the 20th Century and the Poetry of Osip Mandelstam: The Poem *Lamarck* and the Idea of Regression in Its Application to Culture

N.A. Khrenov

*State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture
of the Russian Federation, Moscow, Russia;
Russian State University of Cinematography
named after S.A. Gerasimov, Moscow, Russia*

Abstract

The article focuses not so much the poetic and stylistic features of Osip Mandelstam's work, which are of interest to philologists (these have largely been researched), as its cultural aspects. To fill this gap, it is important to compare Mandelstam's lyric with his prose, theory, criticism, and journalism. We believe that the poet's statements in these genres provide many answers to the question of his attitude to culture. In general, a cultural anal-

ysis of Mandelstam's poetry has not yet been undertaken. Meanwhile, a lot of whimsical and rather obscure associations in his lyric can be understood only conducting cultural analysis since the poet often resorts to comparing his contemporary culture with other cultures, and often in a playful manner. In particular, we investigate the poet's interest in philosophy and natural sciences, which is expressed both in his poems and in his assessments of modern processes. The theoretical works also shed light on Mandelstam's poetic experiments. The article is based on an attempt to unravel the meaning contained in his poem *Lamarck*. This circumstance generated the analysis of the poet's special interest in natural sciences, in the ideas of Lamarck and other researchers. The references to natural sciences allowed Mandelstam to get around the insolubility of the problem of the fate of culture, if we proceed from the state of the social and humanitarian sciences, characteristic of the post-revolutionary period in the development of science in Russia. The statement is substantiated by the fact that these sciences did not discuss the problems of culture, and if they did, the discussion was subordinate to Bolshevist ideology. At the same time, the poet's thoughts are consonant with the concept of O. Spengler. Mandelstam also inclines to biologism in his vision of culture. The interest in Spengler's morphology also explains O. Mandelstam's attraction to the natural sciences. The article concludes that the poet's judgments lie outside the methodological disputes that exist in academic science. Mandelstam was more interested in the fate of European and, accordingly, Russian culture, especially the fate of humanism, whose values were challenged in the 20th century.

Keywords: culture, game, poetry, regression, humanism, synchronism, Byzantinism, linearity, natural sciences, Byzantium, Assyria

Nikolai A. Khrenov – D.Sc. in Philosophy, Chief Research Fellow, Department of Media Art Problems, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation; Professor of the Department of Aesthetics, History, and Theory of Culture, Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

nihrenov@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

For citation: Khrenov N.A. (2021) The Fate of Humanism in the 20th Century and the Poetry of Osip Mandelstam: The Poem *Lamarck* and the Idea of Regression in Its Application to Culture. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filozofskie nauki*. Vol. 64, no. 2, pp. 37–61. DOI: 10.30727/0235-1188-2021-64-2-37-61

Введение

В 1973 году в серии «Библиотека поэта» вышел в свет томик стихов О.Э. Мандельштама. Его творчество, по нашему мнению,

никого не оставляет равнодушным, в том числе и автора настоящей статьи, равно как и чтение самиздата, а также мемуаров И.Г. Эренбурга, который, пожалуй, первым начал произносить имена многими забытых, а новому поколению практически неизвестных поэтов и художников культурного ренессанса, возникшего в России в начале прошлого столетия. Это обстоятельство можно считать еще одним существенным штрихом к тому периоду, который позднее все будут называть «оттепелью».

В этом томике привлекло внимание стихотворение «Ламарк», написанное поэтом и впервые опубликованное в 1932 году в журнале «Новый мир». После прочтения остается впечатление чего-то неожиданного, загадочного, не до конца понятного. Между тем Д.Л. Быков утверждает, что стихотворение «Ламарк» является «одним из самых понятных стихов Мандельштама» [Быков 2018, 450]. Но согласиться с этим утверждением непросто. Человек, придерживающийся такой точки зрения, должен был бы пережить и оттепель, и перестройку, и переворот в сознании, связанный, например, с оценкой революции. То, что в 20–30-е годы прошлого века считалось непонятным и несовременным, во второй половине XX века оказалось злободневным. В ответ поэт возражал в форме стихотворения: «Пора вам знать, я тоже современник // Я человек эпохи Москвошвея» [Мандельштам 1991, 184]. Чтобы понять Мандельштама, нужно смотреть на его стихи из будущего, а одновременно и из далекого прошлого. У поэта выходило так, что времена, как у Бергсона, образуют единство, единый поток времени. Мандельштам – своего рода Шпенглер в поэзии. Когда Мандельштам в творчестве касается такой синхронии, то видит в этом не только особенность своей поэзии, но и универсальную закономерность поэзии вообще. Он характеризует ее следующим образом: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим» [Мандельштам 1991, 227].

Почему же исключительный синхронизм в его поэтической и осознаваемой философской форме ассоциируется у поэта с комнатой умирающего? Потому, вероятно, что речь идет не о поэзии в целом, а о переживаемой культурой в первые десятилетия XX века исключительной ситуации, т.е. переходной ситуации,

развертывающейся на уровне культуры. Бифуркационный вихрь сметает еще недавно казавшиеся сакральными традиции и вызывает к жизни самые прихотливые формы, стихии, в которых кто-то проницательно улавливает формы древнейшие и, казалось бы, забытые.

Интерпретация русской культуры

Поскольку в текстах поэт постоянно говорит о культуре и культурах, то справедливо возникают вопросы о том, как он понимал русскую культуру, чем она отличается от других культур и в каком моменте своего развития пребывает в первые десятилетия XX века. Ответ на данный вопрос у поэта навеян сочинениями П.Я. Чаадаева, которые он знал и о которых размышлял. Разве не прослеживается мысль Чаадаева в оценке Мандельштамом сложившейся ситуации? В частности, Мандельштам писал: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен» [Мандельштам 1991, 251]. Однако, почитая Чаадаева, который первым отважился поставить указанный вопрос, поэт имеет все-таки свое, самостоятельное мнение, не совпадающее с точкой зрения философа. Почему Акрополь? И почему стены? Стены относятся к наследию еще одного глубоко почитаемого им мыслителя – В.В. Розанова. Ранее в этой же статье под названием «О природе слова» поэт, обращаясь к сочинению Розанова «У церковных стен», полагал: «Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры» [Мандельштам 1991, 248].

В центре внимания – и русская культура, и ее т.н. стены, и ее Акрополь, без которого все так «рыхло, мягко и податливо». Только Акрополь обеспечивает культуре устойчивость и стабильность. Допустим, что это так. Однако возникает вопрос о том, как толковать понятие «Акрополь»? Можно предположить, что речь идет о местном архитектурном государственном символе, напоминающем образ Кремля. Однако, по Мандельштаму, подразумевается, что это – язык. Великий и могучий. Относительно языка возникает спор с Чаадаевым. Поэт отмечает: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть, что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от

истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности, было бы отпадение от языка» [Мандельштам 1991, 248].

Поэт убежден в том, что такое отпадение вполне возможно. Если представить, что два-три поколения отклонятся от своего языка, то это означало бы выход из истории, из культуры, а значит, то, что Шпенглер назвал «закатом». Но настолько ли хорошо обстоит дело в отношении русского Акрополя – языка? В данном случае не следует забывать и о том, что в переходную эпоху, как это наблюдается в искусстве и культуре в целом, возникает необходимость в новой поэтике. Происходит не восхождение, согласно гегелевской логике, а нисхождение в архаику. Если это отражено в русском живописном авангарде, то почему бы этот процесс не зафиксировать в поэзии? Новая логика восходит к Д. Вико. Но в анализируемой ситуации говорится о логике Ламарка – ретро-спекции к нижним, ранним уровням.

Такова разгадка поэтом тайны русской культуры, ее возможностей и ее ограничений, ее т. н. стен. Она содержится в языке, а именно – понимании свободы и стихии языка, в отсутствии в нем ограничений. Мандельштам пишет: «Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы» [Мандельштам 1991, 245]. Этот витализм сближает Мандельштама с «философией жизни». Если настолько много стихии и настолько мало ограничений, хотя, казалось бы, о какой стихии может идти речь относительно империи, какой всегда представляла Россия, даже в XX веке, то эту витальность следует постоянно укрощать, вводить в берега, ущемлять ее свободу, иначе она может быть разрушительной. Тем самым открывается суть подмеченного К.Н. Леонтьевым противоречия в русской культуре, способного демонстрировать «цветущую сложность» лишь при наличии жесткой государственности. Государственность – это и есть византизм по К. Леонтьеву.

У Мандельштама, несмотря на его симпатии к Леонтьеву, непонятому и не принятому в России XIX века, указанный выше византизм как укротитель музыкальной, т.е. дионисийской стихии, хаоса, часто возникающего в его стихах, тоже присутствует.

Разве византизм не служит способом укрощения и преодоления хаоса? Этот способ К. Леонтьев связывал с Византией, где русские взяли не только православие, но и форму государственности, империю в ее византийском виде. У Сталина она тоже предстала из глубины веков, словно демонстрируя известную теорию К. Юнга. Не отрицая необходимости в преодолении хаоса, Мандельштам все-таки связывает его не с Римом вторым, т.е. Византией, а с Римом первым. Поэтому в стихах Мандельштама и возникает Рим: «Топча по осени дубовые листья, // Что густо стелются пустынной тропинкой, // Я вспомню Цезаря прекрасные черты – // Сей профиль женственный с коварною горбинкой. // Здесь Капитолия и Форума вдали, // Средь увядания спокойного природы, // Я слышу Августа и на краю земли // Державным яблоком катящиеся годы. // Да будет в старости печаль моя светла: // Я в Риме родился, и он ко мне вернулся; // Мне осень добрая волчицею была // И – месяц Цезаря – мне август улыбнулся» [Мандельштам 1990, 74].

Для поэта и Петербург приобретает особую эстетическую значимость, в том числе и потому, что он – возникший и сохраняющийся остров этого же Рима и одновременно Европы, утвердившейся на его обломках и продолжающей его опыт. Нет у Мандельштама «третьего Рима». О его существовании поэт, конечно, знает, но он его пугает, поскольку в представлении Мандельштама это и есть византизм в прямом смысле. Драматизм у него относительно исчезновения имперского Петербурга нарастает лишь потому, что из славянской стихии во время революции исчезает и стабилизирующее, т.е. европейское начало. Это означает, что вместе с революцией в жизни появляется хаос. Его приходится преодолевать уже иначе и отнюдь не европейским способом.

Время, которое имеет в виду Мандельштам, – это время больших длительностей, время уже не государства, а культуры. Одинок ли Мандельштам в таком понимании времени, которое можно вычитать и из его теоретических статей, и из его стихов, в частности и «Ламарка»? Поэт не одинок, он разгадывает смысл общего поэтического и не только поэтического поветрия. Соответствующее настроение, отраженное в творчестве Мандельштама, на теоретическом языке выразил Х. Зедльмайр, понимая его как универсальное для искусства настроение. Суть последнего заключается в том, что в сознании человека, как и в культуре в целом, может происходить гипертрофия низших духовных форм за счет высших. Выдающийся искусствовед резюмирует: «Время,

равно как и искусство, пронизывает мощная тяга к бессознательному, к древнему и изначальному, к темному и глухому, к “низу”» [Зедльмайр 2008, 156]. Можно предположить, что Х. Зедльмайр будто пишет комментарий к стихотворению «Ламарк». Интерес искусства не только к низшим формам органической жизни, но и к неорганическому миру проявляется в расцвете наук о неживом – физики, химии, астрономии. Науки о духе, а также биология за ними не поспевают.

Сущность решающего заключения Х. Зедльмайра о современной культуре, которая в связи с этим утратила середину, свое духовное ядро, а с ним и образ человека, представленный в контексте гуманизма, сводится к следующему: «И точно также порыв к бессознательному, к доисторическому дает расцвет глубинной психологии, исследований первобытных народов, предыстории и ранней истории человека, истории жизни и земли, что сопровождается односторонними, но великими открытиями. Как в искусстве, так и в науке человека тянет к обнаружению мира, лежащего ниже всего живого, ниже человека, а внутри человека – ниже его дневной жизни. Стремление проникнуть в земные недра и глубины морей – побочный симптом подобного, куда более универсального, порыва» [Зедльмайр 2008, 157].

Возраст культуры

Мандельштам отмежевывается в своей теоретической рефлексии от социологизма и неизбежно пытается найти объяснение разворачивающимся сдвигам в сфере естественных наук. При этом он обращается к философии Шпенглера, с помощью которой пытается объяснить спуск по «подвижной лестнице» «фехтовальщика» Ламарка. Поэта пугает провозглашенная логика прогресса, сторонниками которой выступали утописты 20-х годов прошлого столетия, а также старение культуры, ее возраст. Преклонный же возраст в «биографии культуры» всегда выражает себя в возвращении вспять. Подобное настроение, передающее стремление к обнаружению всего живого, расположенного ниже, является признаком не только Мандельштама, но и других представителей авангарда.

В мемуарах другого новатора в искусстве XX века, С.М. Эйзенштейна, находим такое признание: «Интерес к пре-натальной стадии бытия у меня всегда был очень силен. Очень быстро этот интерес охватил и область до-видового бытия. Стали интересо-

вать стадии биологического развития, предшествующие стадии человека» [Эйзенштейн 1997, 48]. Отметим, что в стихотворении «Ламарк» Мандельштам высказывает именно эту идею. Мысль Эйзенштейна затем развернется в фундаментальных теоретических трудах мастера, правда, не всегда законченных. Например, этот спуск в досознательные фазы биологической эволюции представлен в его работе об У. Диснее. Процесс «оживотнивания», обратный процессу «очеловечивания», разделен им на три стадии. Первая – слияние человека и животного, вторая – единство человека и животного в тотеме. Третья стадия демонстрирует эмансипацию человека от животного. Связь с животным сохраняется лишь на уровне сравнения. Так, в качестве примера второй стадии Эйзенштейн приводит случай, связанный с одним из индейских племен Северной Бразилии. Индейцы племени бороро убеждены, что, будучи людьми, они одновременно являются и особым видом красных попугаев [Эйзенштейн 2002, 283]. Данный пример свидетельствует о постепенном отделении от слитного бытия человека и животного. В аспекте третьей стадии позволительно лишь сравнение человека с животным. В итоге С. Эйзенштейн приходит к выводу о том, что все слои человеческой психики – от высших до низших – продолжают сохраняться и в зависимости от ситуации активизируются. Он заключает: «Особенность нашей психологической структуры состоит в том, что живем мы всеми слоями одновременно – каждый управляет своим разделом деятельности от неконтролируемых сознанием “непроизвольных автоматизмов” до высших проявлений самосознания и воли. В зависимости от ситуации и необходимости мы действуем и любым из них в качестве “ведущего”. Идя в рукопашный бой, мы выключаем все, кроме инстинкта ненависти; творя гимны, погружаемся в стадию образно-чувственную; полемизируя, заставляем особенно интенсивно сверкать наивысшие слои высшей нервной деятельности» [Эйзенштейн 2002, 323].

Мысль Шпенглера о возрастах культуры поддерживает крупнейший биолог XX века К. Лоренц. Показывая, что человеческий дух и человеческая культура, как и все живые системы, подвержены расстройствам и болезням, Лоренц пишет: «Первым, кто осознал, что культуры всегда приходят в упадок и гибнут, когда достигают стадии высшего уровня развития, был Освальд Шпенглер. Как историк он полагал, что в разложении каждой высокой культуры, в том числе и нашей, повинны некая фатальная “логика

времени” и неотвратимый процесс старения. Но если посмотреть на упадок нашей культуры-сейчас гораздо более заметный – с точки зрения этолога и врача, то даже при невысоком уровне нынешних знаний можно увидеть ряд расстройств, имеющих явно патологический характер» [Лоренц 2008, 316].

Но, может быть, поддаваясь авторитету выдающегося биолога, мы преувеличиваем патологию и болезнь культуры в целом? Отвечая на этот вопрос, нам не обойтись без мнения историка культуры Й. Хейзинги, еще одного диагноста ситуации, возникающей в XX веке, которую пытается осознать и Мандельштам. Так, Хейзинга констатирует, что у каждой культуры одинакова судьба – угасание. Симптомы упадка культуры возникли уже в XX веке. Началось прогрессирующее духовное оскудение. Алчность, жажда власти и насилие демонстрируют болезнь культуры. Хейзинга считает, что западный мир не удовлетворен состоянием современной культуры. Суть его мнения состоит в следующем: «Мы все так хотели бы видеть ее излечившейся – от ущерба, нанесенного механизацией и технизацией жизни, от охватывающего ее со всех сторон страшного одичания» [Хейзинга 2010, 338].

Позиция Мандельштама по проблеме разрушения поэтики находит отражение в статье «Слово и культура»: «В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение – все это еще *decadence*... Совсем другое дело сознательное разрушение формы... Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух» [Мандельштам 1991, 225]. Очевиден тот факт, что разрушение имеет как позитивный, так и негативный смысл. Ради чего же происходит разрушение в эпоху смены эпистемы традиционного поэтического дискурса?

Полагаем, именно подход Ю. Кристевой к объяснению разрешения поэтики позволяет точнее осмыслить поэтический дар Мандельштама. В соответствии с ее логикой становится понятным, что успехи семиотики объясняют те знаковые практики, «которые официальная европейская культура долгое время утаивала и вытесняла, а общество, управляемое однозначными и линейными законами речи и обмена, объявляло иррациональными и опасными» [Кристева 2004, 68]. Утаиваемое и вытесняемое содержание культуры на рубеже XIX–XX веков потребовало возможности высказывания. Но на каком языке? На том, который еще не суще-

ствуется? Уместно напомнить о сближении поэта с безумцем, что позволил себе М. Фуко.

К такому заключению был очень близок в XIX веке русский романтик В. Одоевский. Подтверждение этому находим в его словах: «И что всего замечательнее, состояние гения, действительно, подобно состоянию сумасшедшего, по крайней мере, для окружающих; он также поражен одною своею мыслью, не хочет слышать о другой, везде и во всем он видит, все на свете готов принести в жертву. Мы называем человека сумасшедшим, когда видим, что он находит такие соотношения между предметами, которые нам кажутся невозможными; но всякое изобретение, всякая новая мысль, не есть ли усмотрение соотношений между предметами, не замечаемых другими или даже непонятных? Так нет ли нити, проходящей сквозь все действия души человека и соединяющей обыкновенный здравый смысл с расстройством понятий, замечаемых в сумасшедших? На этой лестнице не ближе ли находится восторженное состояние поэта, изобретателя, не ближе ли к тому, что называют безумием, нежели безумие к обыкновенной, животной глупости» [Одоевский 1836, 60].

Отечественный романтик XIX века лишь повторяет мысль Ф. Шлегеля, вождя романтизма, сближающего, как это сделает Фуко, творчество с безумием и со сновидением, о чем относительно Мандельштама писал и А.А. Блок. Рассматривая вопрос о соотношении «высших» и «низших» форм сознания (по сути, речь идет о теме стихотворения «Ламарк»), Шлегель писал: «В человеческом сознании встречаются и другие состояния, соответствующие благодаря своей форме некоторым функциям высшего сознания; это сновидение и безумие. Нигде и никогда в бодрствующем сознании воображение не отличается такой игрой и необузданностью, как в сновидении, ибо никогда нельзя в такой мере отвлечься от всякой цели, от всякого закона разума и ума. И безумие, иступление представляют собой сознание, полностью выходящее за свои пределы, когда, действительно, в человека, кажется, вошел чужой дух или демон властвует над ним и управляет им. Поэтому и провидцы часто называли свое вдохновение безумием или иступлением, разумеется, духовного, более высокого рода, и сравнивали игру фантазии со сновидением. Что может лучше, определеннее обозначить состояние игры, нежели сновидение, и что может живее и очевиднее представить эксцентрическое состояние, нежели безумие» [Шлегель 1983, 174].

Шлегель логично переходит от сновидения к игре. Игра – еще одна значимая для Мандельштама тема. Но говорить о поэтике Мандельштама, как и о языке, означает, что следует иметь в виду и феномен перевоплощаемости поэта, его протейского дара. Это и делает его истинным художником Серебряного века, т.е. века играющего. Неслучайно в стихотворении «Ламарк» содержится упоминание о Протее: «К кольцецам спущусь и к усоногим, // Прощуршав среди ящериц и змей, // По упругим сходням, по излогам // Сокращусь, исчезну, как Протей» [Мандельштам 1991, 225]. Но протеевская стихия противостоит апокалиптическому восприятию мира у Шпенглера. Эта стихия – стихия игры, перевоплощения, которое Н.Н. Евреинов, современник Мандельштама, сделал предметом внимания, ощутив ней какой-то очень существенный нерв эпохи. Однако игровая стихия Серебряного века связана с модой на теософию. В предреволюционной России многие были увлечены теософией, и не только А.А. Белый, В.В. Кандинский, В.Э. Мейерхольд. Идея театрализации культуры и личности, вероятнее всего, восходит к теософии. Ее формулу воспроизводит и Мандельштам: «Личности нет! “Я” – это преходящее состояние, у тебя много душ и много жизней! Что это: бред или конец христианства» [Мандельштам 1991, 157]. Конечно, не бред, а суть культуры, только культуры не христианской, а восточной.

Обратимся снова к мысли Мандельштама о разрушении художественной формы. Однако данная мысль обязывает поставить вопрос и о состоянии личности, а значит, и о личности художника. Развертывая свою идею о распаде личности как следствии знаменитой формулы «Бог умер» (а именно Бог придавал целостность и законченность земному двойнику – человеку), Х. Зедльмайр иллюстрирует ее с помощью метода П. Пикассо. Время декаданса в XX веке не ушло. Ж. Делез, например, видит влияние декаданса в фильмах Ф. Феллини. В качестве примера приведем позицию Х. Зедльмайра, который этот комплекс улавливал в П. Пикассо. Для выдающегося западного искусствоведа П. Пикассо – образец «протейского» человека, который ранее применялся при анализе С. Кьеркегора. Противопоставляя вариант Пикассо вариантам Леонардо и Гете, Х. Зедльмайр в варианте Пикассо выделяет такие признаки, как отсутствие середины (точки зрения), размытость границ (отсутствие меры) и недостаток непрерывности.

Доказывая, что Пикассо – «образцово-показательная фигура» нашего времени, он пишет: «Поэтому тип протейного человека –

одна из многих “онтологических” карикатур или суррогатов этого века, который предлагал суррогаты всего и вся, но прежде всего суррогаты духовной, а равно и телесной пищи» [Зедльмайр 2008, 423]. Столь негативное отношение к Пикассо, воспроизводящее, по сути, оценку, данную ранее Н.А. Бердяевым в его работе «Кризис искусства» (Х. Зедльмайр, как свидетельствует текст его книги, был знаком с идеями русского философа), объясняется стремлением сохранить представление, оформившееся в христианской культуре, отвергающей увлечение теософией. Нельзя не учитывать, что художники (Протеи) жертвуют самым важным и, по словам Х. Зедльмайра, «самым святым в человеке» – централизующей силой персональности и ее этического контекста [Зедльмайр 2008, 426]. Утрата же этой силы приходит наряду с интересом к Востоку, возникшим в России в эпоху Серебряного века.

Стоит отметить, что Мандельштам от теософии далек, поскольку слишком серьезно относится к науке. Скорее, речь идет о Востоке, в частности о буддизме. Мода не приходит сама по себе. Это – реакция на «закат» Запада. Восток всегда проявляет активность, когда в европейской культуре возникают сломы и распады, вследствие чего европейцы и испытывают страх (откуда вышли, туда можно и вернуться). По утверждению К. Ясперса, подобное явление восходит к античности. Поскольку много душ и много жизней, то воспет «человек играющий». Отсюда следует и теория театрализации жизни, а значит, игровая теория Евреинова как дань моде, настроениям Серебряного века, а одновременно и теория остранения В.Б. Шкловского. Последняя, по мысли исследователя русского символизма и футуризма М. Хансен-Лёве, предстает универсальным художественным приемом, имеет игровую природу, а следовательно, имеет отношение к художественным направлениям, возникшим в России в эпоху Серебряного века (в том числе акмеизму), которые несут на себе ее печать.

Улавливая в творчестве Пикассо протеическое начало, Х. Зедльмайр не оставляет без внимания профессию, в которой данное начало раскрывается во всей полноте, театральной, точнее, актерской, а следовательно, оказывается близким к идеям Н. Евреинова. Х. Зедльмайр пишет: «Существуют художнические профессии, для которых, по сути дела, требуются те же качества, которыми в высшей степени обладает Пикассо и которые они играючи воспроизводят. Таким качеством прежде всего являет-

ся способность к бесконечным превращениям. Это – профессия актера, режиссера, художника-декоратора, дирижера и историка искусства, насколько последний – как и те другие – принимает на себя функцию “интерпретатора”. Общим прототипом этого рода и исторически самым ранним типом является “лицедей-актер”» [Зедльмайр 2008, 426].

Имя Евреинова Мандельштам упоминает в своем очерке о пребывании в Сухуми. Перед приездом поэта в Грузию там побывал Евреинов. Интерес представляет вопрос о том, с какой целью он приезжал в страну. В.С. Соловьев путешествовал по миру в поисках гностических сект, Евреинов – в поисках древних обрядов и мистерий, из которых вышла античная трагедия. О происхождении последней он писал свои сочинения. Очевидным становится проявление нисхождения, описанного нами ранее в статье, как оборотной стороны восхождения, т.е. рождения культуры нового типа. Вспомним о том, что в Абхазии еще сохранялся древнейший культ козла, который, согласно концепции Евреинова, предшествовал трагедиям Эсхила и Софокла. Несложно представить, до какой степени это открытие обрадовало бы Эйзенштейна, увлекавшегося под воздействием культурно-исторической психологии Л.С. Выготского подобными находками. Оно понравилось бы и символисту Вяч. Иванову, автору исследования «Дионис и прадионисийство», грезившему о возрождении театра с помощью обращения к мистерии. После Евреинова этот протеический инстинкт игры перенял М.М. Бахтин, представив его в карнавальной упаковке.

Игровая стихия – признак атмосферы т.н. славянского Ренессанса начала XX века. Мода распространяется не только на театр, но и на жизнь, и, разумеется, на поэзию. Итак, приближаемся к наиболее значимым особенностям поэзии Мандельштама. Отметим, что протеевская стихия, проявляющаяся в калейдоскопе культурных ассоциаций, разыгралась именно в тот момент, когда имперский инстинкт массы способствовал возведению новой государственной машины, несмотря на первоначальный проект Ленина по ее разрушению, и упразднял всякую свободу, а значит, и игру. Представляется неслучайным замысел А.В. Луначарского о том, чтобы издавать журнал «Игра», который прекратил существование сразу после выхода первого номера.

В одной из своих статей Мандельштам легко разрешает проблему, связанную с оппозицией игрового и сакрального. Для

поэта религия игре не противостоит. Он имеет в виду прежде всего христианскую религию. По мысли поэта, христианская эстетика предоставляет искусству полную свободу: «Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен – что же остается? Радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества, которое позволяет нам блуждать по тропинкам мистерии с тем, чтобы мы как бы от себя напали на искупление, пережив катарсис, искупление в искусстве. Христианские художники – как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура, благодаря чудесной милости христианства, есть отпущение мира на свободу для игры, для духовного веселья, для свободного подражания Христу» [Мандельштам 1991, 315].

Откуда у Мандельштама такое прекраснотушие по отношению к христианству? Кажется, будто это написал не сам Мандельштам. Конечно, Христос проповедовал любовь. Но известно, что с христианством связана и инквизиция. Как показал Ф. Достоевский в «Легенде о великом инквизиторе», воскресший Христос, если это можно допустить, появившись на улице Севильи, оказывался уже чужим христианскому миру. Не это ли сегодня демонстрируют нетерпимые верующие в России? Недаром Мандельштам утверждал, что от византизма следует очиститься, но византизм без христианства не существует. Поэт не обладал религиозным энтузиазмом, да и лютеранство ему пришлось принять не по своей воле, а по необходимости. Это облегчало ему поступление в Санкт-Петербургский университет. Обратим внимание и на дату написания статьи, в которой высказана данная мысль. Речь идет о задуманной в 1915 году (когда умер Скрябин) статье «Пушкин и Сальери». В завершённом виде она появилась лишь в 1919 году или в 1920 годах. Время не способствовало прекраснотушию: Первая мировая война, и в воздухе было предчувствие революции, а значит, хаоса. Время, когда Вяч. Иванов пишет: «Вот почему то, что ныне мы называем гуманизмом, предопределяя им меру человеческого, должно умереть... И гуманизм умирает» [Иванов 1994, 106]. В этом контексте появляется возможность окончательной разгадки идеи, положенной в основу стихотворения «Ламарк».

Кризис гуманизма

Что означает для Мандельштама кризис гуманизма? В 1923 году в литературном приложении к берлинской газете «Накануне» опубликована статья поэта под названием «Гуманизм и современность», в которой он размышляет о двух типах «социальной архитектуры»: о первом, когда с человеком не считаются, и о втором, когда в центре внимания оказывается человек. Поэт пытается понять, какая из них отбрасывает тень на его современников. Новой архитектуры еще нет, но человек уже находится в растерянности и страхе перед неизвестным будущим. Хотелось бы, чтобы в современности был реализован второй вариант, т.е. традиция гуманизма, с которой связывала свои надежды интеллигенция в Серебряном веке. Поэт, кажется, в это еще верит. Но он говорит и об иной возможности, о реализации в будущем социальной архитектуры, что в мировой истории продемонстрировано на примере таких империй, как Ассирия и Вавилон.

В развернутом виде аналогичная мысль высказана поэтом в статье «Девятнадцатый век», опубликованной в 1922 году. В ней снова фигурирует Ассирия, а вместо Вавилона – Египет. Но мысль прежняя, о регрессе, а следовательно, о кризисе гуманизма, которая иносказательно прочитывается и в его стихотворении «Ламарк». В связи с этим понятными становятся содержание, идеи, заключенные в данном стихотворении, в название которого вынесено имя выдающегося натуралиста. Тем самым таинственность и многозначность стихотворения разгадана. В качестве основной позиционируется идея не восхождения, как надеялись модернисты XVIII века и как пытались представить реальность его современники, творцы романов и стихов, предпринятых в духе социалистического реализма, которым он знал цену, а нисхождения. Речь идет о синхронизме, но уже не в поэзии, а в движении истории, точнее, в движении культур, о котором он высказывается в статье о Данте и который определяет поэтический метод Мандельштама. Если ранее присутствуют лишь намеки на то, что Ассирия возможна, то констатация реальной Ассирии очевидна.

Комплекс XIX века, связанный в понимании поэта с перевоплощениями в другие эпохи, в XX веке нисходит, как в системе Ламарка, к варианту отдаленных деспотических социумов. Это – регрессивное перевоплощение, еврейновская театрализация, но уже в массовом, а следовательно, вульгарном проявлении. Неслучайно в первом сборнике стихов под названием «Камень»

одно из стихотворений 1915 года заканчивается строкой «Когда бы грек увидел наши игры...» [Мандельштам 1990, 76]. Что имел в виду автор, когда писал эти строки? Театрализация жизни в Серебряном веке наблюдалась, но данное явление было, скорее, элитарным. Игры в их массовых и вульгарных проявлениях начнутся позднее. В них будут принимать участие и государственные мужи, и обычные граждане. Об этом времени в романе «Факультет ненужных вещей» напишет Ю.О. Домбровский: «В эти самые годы особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы» [Домбровский 1988, 125]. Одновременно он говорит о том, что число заключенных превысило десять миллионов, что по северным лагерям пронесся ураган массовых расстрелов.

Не цитируя Евреинова и, возможно, не зная о нем, В.С. Гроссман показывает, что театральное начало пронизывало общественную, политическую и государственную жизнь. Он подробно писал об этом: «Мертвая свобода стала главным актером в гигантской инсценировке, в театральном представлении невиданного объема. Государство без свободы создало макет парламента, выборов, профессиональных Союзов, макет общества и общественной жизни. В государстве без свободы макеты правлений колхозов, правлений союзов писателей и художников, макеты президиумов райисполкомов и облисполкомов, макеты бюро и пленумов райкомов, обкомов и центральных комитетов национальных компартий обсуждали дела и выносили решения, которые были вынесены заранее совсем в другом месте. Далее Президиум Центрального комитета партии был театром» [Гроссман 1989, 102]. Автор теории театрализации, переливающейся за границы театра, предлагал свой прогноз: «Появится новый род режиссеров – режиссеров жизни. Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV. Их ждет еще новая оценка в истории – оценка театральнорежиссерская» [Евреинов 1912, 12]. Сегодня известно, кем из государственных деятелей XX века дополнен список Евреинова. А.В. Антонов-Овсеенко вспоминал: «Театр Иосифа Сталина – явление уникальное во времени и в пространстве. Спектакли шли непрерывно, сливаясь в единое, на три десятилетия, действие. Сценой ему служила вся страна – от Красной площади до Колымских лагерей» [Антонов-Овсеенко 1989, 90].

Но все это и Колыма, в том числе для Мандельштама, будет потом. Однако поэт-пророк это ощущал, сравнивая XIX век с XVIII веком. Он писал: «После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания – век романтизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, – девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию не постоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской» [Мандельштам 1991, 283].

Даже слишком не углубляясь в историю становится понятным, что достаточно и империи по-византийски. Подобная мысль паде-ния, точнее, нисхождения в Ассирию высказана и в поэтической форме: «Ветер нам утешенье принес, // И в лазури почувяли мы // Ассирийские крылья стрекоз, // Переборы коленчатой тьмы» [Мандельштам 1991, 101]. Слово подхватывая мысль Мандельштама, Б.А. Пильняк в «Повести непогашенной луны» обращает внимание на то, что реальность совсем не такая, какой кажется. Так, в театрах, представляя время, пространство и страны, греков, ассиров, русских и китайских рабочих, республиканцев Америки и СССР, актеры заставляли зрителей неистовствовать и рукоплескать [Пильняк 1987, 180]. Писатель еще не раз вернется к театральным страстям, когда в театрах показывают «все, что угодно, спутав время, пространство и страны, греков, такими, какими они никогда не были, ассиров, такими, какими они никогда не были» [Пильняк 1987, 111].

Неслучайно А.И. Солженицын, будто подражая поэтическому и культурологическому синхронизму Мандельштама, сопоставляет «подвиги» вождя с восточными деспотиями. В стремлении вождя строить великие каналы улавливается его стремление подражать не столько Петру I, сколько Востоку. Но такое подражание, реализуемое в Беломоро-Балтийском канале, писателя возмущает. Он убедителен в своей позиции: «Нет, несправедливо эту дичайшую стройку XX века, материковый канал, построенный от тачки и кайла, несправедливо было бы сравнивать с египетскими пирамидами; ведь пирамиды строились с привлечением современной им

техники. А у нас была техника – сорок веков назад» [Солженицын 1989, 114]. В XX веке Ассирия пришла в Россию вместе с новой империей, упакованной в терминологию учения о социализме. В общем, в том числе и в образе вождя, которому поэт посвятил стихотворение, стоящее ему жизни. Мандельштам понимал поэзию как способность говорить правду и отважился ее сказать всем, кто готов был выслушать. Запретов для него не существовало. Многое из того, чем он жил в последние годы, было сплошным вызовом, который в Средневековье могли себе позволить лишь юродивые. Этот архетип нес в себе и поэт.

Как представить то, что Мандельштам относит к Ассирии? Он это представил в образе вождя в стихотворении 1933 года: «Его толстые пальцы, как черви, жирны, // А слова как пудовые гири, верны. // Тараканьи смеются усища, // И сияют его голенища» [Мандельштам 1991, 202]. В отношении указанного стихотворения существует много мифов, придуманных, распространенных в среде интеллигенции и, видимо, не только в этой среде. Суть одного из них, самого главного сводится к следующему: вождь – палач и злодей, каких в истории поискать, казнивший поэта после прочтения его стихотворения. Способен ли был вождь терпеть подобное, учитывая, что поэт многим демонстративно читал стихотворение, не думая его скрывать? Вождь мог отправить в ссылку любого, кто посмел думать иначе.

На XX съезде партии Н.С. Хрущев сравнил вождя с божеством, но не для того, чтобы восславить, а чтобы развенчать. Если так, то в большей степени его образ напоминает языческого Кроноса, того, по словам Ф. Шеллинга, «кто не терпит никакого иного бога кроме себя, утверждает себя в единоличном обладании реальным бытием, которое он не желает делить ни с кем другим» [Шеллинг 2013, 228]. Однако разве его сопровождает только страх? Нет, срабатывает магия иного рода, массовый комплекс. Именно Шеллинг, полагаем, позволяет уяснить смысл этого комплекса. По его мнению, всепоглощающая воля к истреблению себе подобных не исчерпывает смысл такого мифологического героя. Его культ определяет страх массы, но не страх постоянного истребления. Речь идет о другом. Ф. Шеллинг пишет: «Этот страх возникает в особенности во времени великих общенародных бедствий, несущих угрозу существованию всего государства, когда вследствие тяжелого военного поражения или опустошительной эпидемии чумы распространяется панический ужас, карфаген-

ский народ больше всего боится возвращения прежних времен» [Шеллинг 2013, 252]. Вместе с тем Шеллинг подробно раскрывает свою мысль: «В самых древних обрядах, в наиболее древних выражениях поэтического искусства можно наблюдать, насколько твердо и уверенно человечество, однажды совершив выход из доисторического состояния, придерживается раз и навсегда завоеванного гражданско-исторического образа жизни, и насколько близким еще для него является воспоминание о прежнем состоянии и связанный с ним страх вновь потерять свое нынешнее бытие и попасть под власть собственного прошлого. И именно этот страх заставлял приносить жертву богу. Тем самым бога упрасивали оставаться Кроносом и не возвращаться к прошлому» [Шеллинг 2013, 253]. Возможно, приведенное суждение Ф. Шеллинга объясняет смысл отчаяния, охватившего население России в момент смерти Сталина, что получило отражение в документальном фильме С.В. Лозницы «Государственные похороны».

Удивление вызывает то, как архетипы древности продолжают срабатывать в более поздние эпохи. Сталин часто предстает на страницах истории в неоднозначном образе, образе вождя-злодея, палача. В то же время стихотворение Мандельштама ему понравилось, что может показаться странным. Оно не спровоцировало у вождя ненависть, как произошло в случае с А.П. Платоновым. Исследовавший данный вопрос Д.Л. Быков это обстоятельство обходит. Однако комментарии необходимы. Хотелось бы понять, почему у вождя такая неожиданная реакция? Скорее всего, потому, что в строках Мандельштама, полагаем, вождь уловил важную информацию и сделал вывод о том, что ему удалось подмять под себя целый народ, подчинить страну.

Ф. Шеллинг объяснил ситуацию следующим образом. Поэт, не ставя перед собой такой цели, продлил себе жизнь на несколько лет, и, возможно, ему, как Б.Л. Пастернаку, удалось бы сохранить ее навсегда, если бы поэт не продолжал вести себя демонстративно вызывающе. Но подобное поведение не свойственно средневековому юродивому и, разумеется, поэту. Его жизнь превращается в перманентный вызов. Он не солженицынский Иван Денисович, единственная цель которого – выжить в гулаговском бараке и тратить все свои силы, чтобы справляться с этим ежесекундно,

ежедневно. Мандельштам выше т.н. подачек со стороны вождя. Он лез на рожон, доживал короткий век так, как ему, поэту, диктовала судьба. Другим он не мог быть.

После революции теоретики игры и карнавала предстали еретиками. Можно предположить, что и Мандельштам в поэзии относится к таким еретикам, выступает в образе еретика в игровых поэтических формах. До определенного времени поэзия казалась изящной игрой, понятной лишь посвященным. Посвященных в эпоху Мандельштама оказалось не так много, и данный факт не мог не обращать на себя внимание, потому поэт невольно выдвигает свой вариант «рецептивной эстетики». Как только в ситуации крайнего напряжения он решает написать известное впоследствии стихотворение о вожде, игра прекращается. Даже Н.И. Бухарин, всегда помогавший гонимому поэту (например, в 1934 году, когда Мандельштама арестовали в первый раз, он много сделал, чтобы его ссылку в Чердынь Сталин заменил ссылкой в Воронеж), замолчал и перестал рисковать после того, как Г.Г. Ягода показал ему это стихотворение.

Ранее в стихах Мандельштама было много описанных выше протеической стихии, игры и карнавала. Проникновение в разные культуры этому не мешало, поскольку культура во многом существует в игровых формах, во всяком случае, не исключает их. И ее «закат» будет отодвигаться до тех пор, пока игровая стихия в ней сохраняется. В течение некоторого времени она ощущалась и в предреволюционную, и в революционную эпоху, когда имел место период становления, не принявший окончательных форм. Так было и в эпоху Петра I, когда средневековая Русь уходила в небытие, казалось, что все можно начинать с чистого листа. Ощущение этого момента передает один из любимых философов поэта – Розанов. Сопоставляя эпоху Николая I с эпохой Павла I и Александра I, Розанов отмечает особую игровую ментальность эпохи в российской империи, связанной с именами Павла I и Александра I. Свои ощущения Розанов описывает в следующем фрагменте: «Россия при них формировалась, но еще не сформировалась. Вот это-то, может быть, это, и напоило эпоху богатством личного элемента тем великолепием “придури”, без которого жизнь есть слишком дело и слишком не сказка. В этих

двух царствованиях, как еще и в царствование Екатерины II, лежит слишком много сказки, романа, и это сообщает им особенную занимательность и привлекательность» [Розанов 1892, 44].

В первые десятилетия XX века Мандельштам ощутил и выразил в своем творчестве описанное игровое начало. Поэтическое для него – это игровое, а значит, и культурное начало. Не утверждая, можно предположить, что игра Мандельштама с культурными ассоциациями на протяжении истории и с культурами как таковыми – это предвосхищение постмодернизма. Скорее всего, поэт продолжает линию модерна. Но у него, как и в русской культуре в целом, эти два начала связаны. Признан тот факт, что русская культура пропитана стихией, определяющей то, что с середины XX века принято считать постмодернизмом. В таком контексте она может сбить с толку, поскольку разрушает любые попытки утвердить в ее истории единственно возможную периодизацию. В ней постмодернизм предшествует модернизму. Часто они сливаются, существуют в одном произведении и в творчестве одного автора. Так, принято считать, что Розанов – постмодернист и в философии, и в литературе.

Заключение

В аспекте понимания наследия Мандельштама целесообразно в заключение привести следующее дискуссионное суждение. Отчасти его стихи – подобие предвосхищения постмодернизма в поэзии, хотя свести к этому его творчество, разумеется, невозможно. Его поэтический дар не остался в стороне от такой особенности русской культуры. Неслучайно поэт видит в Розанове родственную душу. Идеи философа ему нравятся. О. Ронен, один из современных истолкователей произведений Мандельштама, применил к исследованию его творчества т.н. интертекстуальный метод анализа. Указанный метод, предложенный также Ю. Кристевой, с некоторых пор в поэтике и эстетике становится авторитетным. Он включен в постмодернистскую эстетику в качестве ее составной части. Сегодня гуманитарная наука находит поддающиеся лишь новейшим методам уровни поэзии Мандельштама, которые представляли трудности для восприятия. Именно они позволяют преодолеть сложности в несовпадении поэзии

и читательских горизонтов, которые, как писал Мандельштам, мешают овладению новыми формами поэзии.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Антонов-Овсеенко 1989 – *Антонов-Овсеенко А.В.* Театр Иосифа Сталина // Осмыслить культ Сталина: сб. ст. / ред., сост. Х. Кобо. – М.: Прогресс, 1989. С. 81–111.

Быков 2018 – *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2018.

Гроссман 1989 – *Гроссман В.С.* Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 30–106.

Домбровский 1988 – *Домбровский Ю.О.* Факультет ненужных вещей // Новый мир. 1988. № 8. С. 5–139.

Евреинов 1912 – *Евреинов Н.Н.* Театр как таковой. – СПб.: тип. Н.И. Бутковской, 1912.

Зедльмайр 2008 – *Зедльмайр Х.* Утрата середины. – М.: Территория будущего; Прогресс-Традиция, 2008.

Иванов 1994 – *Иванов Вяч.* О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. С. 102–111.

Кристева 2004 – *Кристева Ю.* Избранные труды. Разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004.

Лоренц 2008 – *Лоренц К.* Так называемое зло. – М.: Культурная революция, 2008.

Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.Э.* Камень. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1990.

Мандельштам 1991 – *Мандельштам О.Э.* Собрание соч.: в 4 т. Т. 1: Стихотворения / под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. – М.: Терра, 1991.

Одоевский 1836 – *Одоевский В.Ф.* Кто сумасшедшие? // Библиотека для чтения. 1836. Т. XIV. С. 50–64.

Пильняк 1987 – *Пильняк Б.А.* Повесть непогащенной луны // Знамя. 1987. № 12. С. 105–128.

Розанов 1892 – *Розанов В.В.* Теория исторического прогресса и упадка // Русский вестник. 1892. № 3. С. 281–327.

Солженицын 1989 – *Солженицын А.И.* Архипелаг Гулаг // Новый мир. 1989. № 10. С. 25–149.

Хейзинга 2010 – *Хейзинга Й.* Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.

Шеллинг 2013 – Шеллинг Ф.В.Й. Философия мифологии: в 2 т. Т. 2. Монотеизм. Философия. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2013.

Шлегель 1983 – Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1983.

Эйзенштейн 1997 – Эйзенштейн С.М. Мемуары: в 2 т. Т. 2. Истинные пути изобретения. Профили. – М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997.

Эйзенштейн 2002 – Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. Т. 2. Тайны мастеров. – М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, 2002.

REFERENCES

Antonov-Ovseenko A.V. (1989) Theater of Joseph Stalin. In: Cobo J. (Ed.) *Comprehending the Cult of Stalin* (pp. 81–111). Moscow: Progress (in Russian).

Bykov D.L. (2007) *Boris Pasternak*. Moscow: Molodaya Gvardiya (in Russian).

Grossman V.S. (1989) Everything Flows. *Oktyabr'*. No. 6, pp. 30–106 (in Russian).

Dombrovsky Yu.O. (1988) The Faculty of Useless Knowledge. *Novyy mir*. No. 8, pp. 5 – 139 (in Russian).

Eisenstein S.M. (1997) *Memoirs: in 2 Vols. Vol. 2: Original Paths of Invention. Profiles*. Moscow: Trud; Muzey kino (in Russian).

Eisenstein S.M. (2002) *Method: in 2 Vols. Vol. 2: The Mystery of Masters*. Moscow: Muzey kino; Eisenstein-Center (in Russian).

Evreinov N.N. (1912) *Theater as Such*. Saint Petersburg: N.I. Butkovskaya Press (in Russian).

Huizinga J. (2010) *In the Shadow of Tomorrow. Man and Culture. Violated World*. Saint Petersburg: Ivan Limbach Press (Russian translation).

Ivanov V.I. (1994) The Crisis of Humanism. On the Morphology of Modern Culture and the Psychology of Modernity. In: Ivanov V.I. *Native and Universal* (pp. 106–428). Moscow: Respublika (in Russian).

Kristeva J. (2004) *Selected Works. The Ruin of a Poetics*. Moscow: ROSSPEN (Russian translation).

Lorenz K. (2008) *So-Called Evil: On the Natural History of Aggression*. Moscow: Kul'turnaya revoliutsiya (Russian translation).

Mandelstam O.E. (1990) *Stone*. Leningrad: Nauka (in Russian).

Mandelstam O.E. (1991) *Collected Works in 4 Vols. Vol. 1: Poems* (G.P. Struve & B.A. Filippov, Eds.). Moscow: Terra (in Russian).

Odoevsky V.F. (1836) Who are Madmen? *Biblioteka dlya chteniya*. Vol. 14, pp. 50–64 (in Russian).

Pilnyak B.A. (1987) The Story of the Extinguished Moon. *Znamya*. No. 7, pp. 105–128 (in Russian).

Rozanov V.V. (1892) Theory of Historical Progress and Decline. *Russkiy vestnik*. No. 3, pp. 281–327 (in Russian).

Schelling F.W.J. (2013) *The Philosophy of Mythology: in 2 Vols. Vol. 2: Monotheism. Philosophy*. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press (Russian translation).

Schlegel F. (1982) *Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 Vols. (Vol. 2)*. Moscow: Iskusstvo (Russian translation).

Sedlmayr H. (2008) *The Lost Center*. Moscow: Progress-Traditsiya; Territoriya buduschego (Russian translation).

Solzhenitsyn A.I. (1989) The Gulag Archipelago. *Novy mir*. No. 10, pp. 25–149 (in Russian).