

РЕЦЕНЗИИ

**В.В. ПОЛОНСКИЙ. МИФОПОЭТИКА И ДИНАМИКА ЖАНРА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА**

М.: НАУКА. 2008. 286 с.

Литература русского модернизма конца XIX–начала XX века не обделена вниманием исследователей. В последние полвека изучение указанного периода, после предшествующего почти полувекового замалчивания и забвения на родине, продвигается с невероятной интенсивностью. Подготовлены или находятся в процессе подготовки научные комментированные издания и собрания сочинений ведущих художников слова (А.А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Ин. Анненский, Ф. Сологуб, М. Кузмин, А. Ремизов, Л. Андреев, А. Ахматова, Н. Гумилев, Б. Пастернак, и др.), разработаны историко-литературные описания литературы рубежа веков для учебных и справочно-информационных целей, издано множество монографических трудов по творчеству отдельных писателей и коренной проблематике, связанной с этой эпохой, защищены сотни диссертаций, проведены многочисленные научные конференции в столицах и на периферии, посвященные “серебряному веку”, появляются все новые сборники статей о литературе порубежья. За истекшие десятилетия сформировался авангард ведущих специалистов в этой области, ушедших и ныне живущих, таких как Д.Е. Максимов, З.Г. Минц, К.Л. Долгополов, А.В. Лавров, Р.Д. Тименчик, Н.А. Богомолов, В.Н. Быстров, А.М. Грачева, Н.Ю. Грякалова, К.Г. Исупов, Д.М. Магомедова, М.В. Михайлова и др.; свой вклад в изучение культуры “серебряного века” внесли С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, В.Н. Топоров. Преимущество последних десятилетий состоит также в том, что наши ученые получили возможность работать в тесном и непосредственном контакте с зарубежными коллегами, такими видными специалистами по русскому модернизму, как О. Ронен, А. Ханзен-Леве, А. Пайман, П. Девидсон и др. Исследования современных ученых носят, в основном, локальный характер. Они посвящены творчеству одного писателя или деятельности группы, характерному явлению эпохи или какой-то частной проблеме, отдельному тексту, его источникам и поэтике, контексту и культурной традиции. Существенно продвинулось изучение журналистики начала XX века. Такое “шаговое” освоение культурного богатства и разнообразия русского модерна естественно и

необходимо, так как общая картина складывается из фрагментов, монументальная постройка – из отдельных кирпичиков, масштабная мозаика – из небольших кусочков смальты. В целом, можно констатировать, что панорамная картина культуры “серебряного века” в основных своих очертаниях оформилась. Это не значит, конечно, что частные “сюжеты” исчерпаны. Однако настало время концептуально-обобщающих работ, которые пока что единичны. Книга В.В. Полонского “Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX–начала XX века” может быть отнесена именно к таким исследованиям, прежде всего по постановке принципиально важной для литературы порубежья проблемы, а также по охвату литературного материала.

В центр своего внимания В.В. Полонский ставит зависимость жанровых преобразований от характерного для этой эпохи мифологизма художественного сознания и, соответственно, мифологизации художественного текста. Сама постановка этой проблемы и осмысление ее значения для литературы рубежа веков свидетельствуют о новаторском характере рецензируемой книги. Вывод о том, что жанровые трансформации вызваны отчетливо проявленной в эту пору тенденцией к мифологизации, сделан на основании аналитического исследования основных жанровых модификаций во всех трех родах литературы: прозе, лирике, драме, а также тщательного расследования внутриродовых жанровых сдвигов, обусловленных мифологизмом. Монографию В.В. Полонского отличает строго академическая очерченность предмета исследования и сугубо целевая направленность исследовательской методологии. Автор проводит четкую границу между жанровыми и нежанровыми аспектами мифопоэтики и концентрируется только “на тех литературных фактах, в которых ориентация на мифологизм более или менее явственно у автора сопрягается с рефлексией по поводу жанровой формы” (с. 7).

Книга включает четыре главы, но состоит практически из двух смысловых частей. Первая из них (главы “Мифопоэтика и прозаические формы”, “Мифопоэтика и лирические формы”, “Мифопоэтика и драма”) представляет теоретическую разработку проблемы; вторая же часть

(четвертая глава, озаглавленная “Индивидуальная модель мифопоэтики: случай Д.С. Мережковского”, объемом превосходящая первых три), посвящена аналитическому прочтению в ключе взаимодействия мифологии и жанра прозаических текстов Мережковского, созданных в эмигрантский период.

Каждая из этих двух частей обладает самостоятельным и, казалось бы, самодостаточным “сюжетом” и могла бы быть предметом отдельной книги, но объединенные под одной обложкой, они дополняют, объясняют и иллюстрируют друг друга.

Проза в книге Полонского занимает преимущественное место. Признавая вслед за предшественниками значение мифопоэтики для лирических форм этой эпохи, автор книги мотивирует свое предпочтение романной эпике тем, что именно в прозаических формах наиболее отчетливо проявлен процесс системной мифологизации: “в них актуализировался мифопоэтический потенциал генетической (архаические истоки и имплицитное присутствие мифогенных структур) и исторической (наследие предшествующей классической традиции) памяти романного жанра” (с. 11). Базовая архетипическая модель противостояния Хаоса Космосу, наряду с историческим генезисом, формирует жанровую структуру романа. Но если в романе XVII–XIX вв., как и в коренных мифологических системах, побеждают позитивные силы Космоса, то в мифопоэтической русской эпике рубежа веков все происходит иначе: «Под сомнение ставится сама правомочность и состоятельность “космических” сил, их способность к творчески плодотворной победе над “хаосом”» (с. 14). Разрешение сюжетного противоречия происходит не в пользу конечной космизации мира, а через инверсию или дискредитацию позитивно-гармонизирующего начала.

В качестве иллюстрирующих примеров дается краткий, но содержательно емкий анализ наиболее показательных произведений А. Белого: романа “Серебряный голубь” с отчетливо проявленной в нем мистериальной структурой, предопределяющей неизбежность жертвенного заклания протагониста, и с окончательным торжеством Хаоса; а также частей незавершенной трилогии “Восток и Запад” – романов “Петербург” и “Москва”, рассматриваемых как мистериально-диалектические опыты триадической циклизации, где третья часть должна была содержать разрешение “контroversы”, по принципу *тезис – антитезис – синтез*, но, в конечном счете, сюжетного разрешения это противостояние не получило. Большая повество-

вательная форма, воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, заставляет мифопоэтику работать в обратном порядке: “художественно оформлять распад, хаотизацию, деструкцию картины мира” (с. 19). Проницательно и изящно исследуется сюжетно-поэтологическая “арахнея” в романах А. Белого.

Продуктивны наблюдения над жанрово-мифологической спецификой автобиографической прозы на примере “Котика Летаева”. Антропологическая концепция тождественности становления самопознающего “Я” становлению космоса легла в основу мифологии восхождения героя, которое “протекает по тщательно выписанной модели космогенеза – уникальной своим чуть ли не полным соответствием наиболее архаическим системам” (с. 27). Сам текст романа, его разорванность и невнятность соответствуют “пренатальному хаосу, болезненному выходу из него, этапу первичного обуздания агрессивно наплывающей хтоничности” (с. 27). Постепенное прояснение сознания героя, победа “строга” над “роем” оказываются мнимыми, «фиксируя движение от космохаотической схемы к искупительно-жертвенной модели Распятого протагониста, для которого в эпилоге очистительной Голгофой, открывающей путь к “воскресению в Духе”, становится состоявшийся исход в мифопространство собственной памяти» (с. 28).

Автор приходит к выводу о том, что традиционное документально-историческое жизнеописание приобретает в романе А. Белого статус мистериально-жизнетворческий, и это в корне преобразует жанр автобиографии.

Непосредственно личное переживание и переображение мифа у А. Белого и продуцирование им в этой связи новаторских жанровых структур В.В. Полонский рассматривает в сопоставлении с текстами А. Кондратьева, построенными на античной, славянской, восточной мифологии, которым сам писатель дает жанрово-мифологические заголовки и подзаголовки, но которые, тем не менее, являются вполне традиционными по своим сюжетно-персонажным структурам, не открывающими новых глубинных смыслов. При этом В.В. Полонский, оспаривая тезис В.Н. Топорова, указывает на присутствие стилизаторских воплощений у писателя, что сближает его с современным ему модернизмом, проявившимся также в эстетско-изоцированной стилистике его текстов.

На совершенно иных принципах выстраиваются мифопоэтические жанровые структуры А. Ремизова, который пользуется мифологическим фольклором не в линейно-описательном

повествовании, а создает сложную трехъярусную конструкцию (научно-этнографические источники, словесные формы фольклора и, наконец, композиционное целое – ритуально-словесное циклическое единство). В качестве яркого примера такой структуры автор приводит книгу-цикл “Посолонь”.

В первую главу включен интересный экскурс в эволюцию темы “маленького человека” в русской литературе от гоголевской “Шинели” через чеховского “Человека в футляре”, “Маленького человека” и “Мелкого беса” Ф. Сологуба к “Гражданину Уклеякину” И. Шмелева. Казалось бы, социальная тема реалистической литературы не может иметь отношения к мифопоэтологии, однако В.В. Полонский в развитии этой темы от 1830-х к 1900-м годам вскрывает огромный метафизический заряд в соположении героя и внешнего мира. Если у Гоголя *шинель* – символ границы обжитого “пространства личности” героя, защищающей его от враждебного внешнего мира (хаоса), то футляр чеховского героя – «страшный символ, панцирь вырождающегося существа, всячески скрывающегося от царящей вокруг “живой жизни”» (с. 22). То, что у Гоголя наполнено положительным смыслом, у Чехова оказывается отчетливо отрицательным. У Сологуба в рассказе “Маленький человек” буквализация приема достигает кафкианской фантазмогоричности. А Передонов в “Мелком бесе” уже открыто “демонический персонаж, внутреннее небытие которого зеркально отражает и нежить внешнего мира” (с. 22). В “Гражданине Уклеякине” повествование ведется в реалистической традиции XIX века, однако реальность, окружающая героя, не ограничивается социально маркированными фактами и деталями. За ними проступает некое начало – *Оно*, – которое обладает качеством неопределенности и всеохватности и является “архетипической категорией хаоса, экспансивно захватывающего все пространство вокруг героя” (с. 23). В результате за социальными смыслами просматривается коренной надлом мира, все та же стихия архетипического хаоса. Таким образом, Шмелеву выпала роль «пропустить магистральную в русском реализме тему “маленького человека” сквозь архетипическую космо-хаотическую схему, выявив мощный потенциал уже не только литературной, но и архаико-генетической мифопоэтичности хрестоматийного образа» (с. 24).

Важный в общей концепции первой главы фрагмент посвящен соотношению мифа и музыки и значению структурной изоморфности музыки и мифа, отчетливо осознаваемой символистами, для их образно-композиционных и, в конечном

счете, жанровых экспериментов. Рассмотрение этой проблемы во многом опирается на концепции самих символистов (А. Белый, Вяч. Иванов), а также философов-классиков (А.Ф. Лосев, К. Леви-Стросс) и современных ученых (М. Цимборска-Лебода, А.В. Лавров).

Наконец, особое место отводится наследию Ницше в русском изводе его основных идей и концепций. В частности, символисты подвергают переосмыслению в христианском духе и в религиозно-мифологическом ключе ницшеанскую концепцию человека (“сверхчеловек”, оппозиция Аполлона и Диониса) и создают на ее основе свою мифологию (Мережковский, Вяч. Иванов, Блок, А. Белый). Влиянием Ницше отмечены сочинения Л. Андреева, Горького, Луначарского и др., причем каждый из них приспособлял Ницше к своей собственной творческой задаче, но неизменно Ницше оставлял свой след как в идеологических решениях, так и на композиционно-стилевом уровне, что, в конечном счете, определяло жанровые параметры.

Важнейшим в теоретическом осмыслении прозы рубежа веков является раздел, посвященный историософскому роману. В отличие от обращения к историческому материалу романной прозы XIX века, расширявшего возможности освоения и моделирования многомерной действительности и тем самым укреплявшего жанр романа, историософские тенденции литературы рубежа веков исподволь разрушали сам жанр. Исследуя генезис и природу историософского романа, В.В. Полонский четко формулирует свои основные положения. В его определении, художественная историософия рубежа веков – это не просто философия истории, а прежде всего “перевод дискретного ряда философствования об истории на язык универсальных символов-мифологем” (с. 51). Среди источников художественного мышления историософской романистики он отмечает в качестве наиболее значимых два: 1) апокалиптику, художественно проявленную в “Легенде о великом инквизиторе” Достоевского и “Краткой повести об Антихристе” Вл. Соловьева, двух “пратекстах” русской эсхатологии; 2) апокалиптически претворенную мифологию русской истории в “петербургском тексте” русской культуры, прежде всего в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Апокалиптические предчувствия и предвестия пронизывают творчество едва ли не всех значительных художников и мыслителей рубежа веков. В русле апокалиптики рождаются чаяния обновления, миф о новом человеке (Сыне Человече-

ском), о новом небе и новой земле, как следствие обожения твари и тотального преобразования вселенной. Напряженные эсхатологические переживания вызывают “ностальгию по будущему, склонность к утопическим проектам” (с. 52). Русский модернизм “выработал особый язык религиозно-мифологического описания мира, в котором драмы сегодняшнего дня обретали статус вечной мистерии” (с. 52).

К наиболее проявленным образцам историософского направления В.В. Полонский относит романы А. Белого (“Серебряный голубь” и, особенно, “Петербург” и “Москва”), романы Д.С. Мережковского (трилогию “Христос и Антихрист”, а также ставшие предметом исследования во второй части рецензируемой книги романские циклы периода эмиграции: трилогию “Тайна Трех”, биографические книги “Наполеон”, “Данте”, историко-житийные циклы “Лица святых от Иисуса к нам”, “Испанские мистики”, “Реформаторы. Лютер. Кальвин. Паскаль”); к литературной историософии отнесен и труд А. Амфитеатрова “Зверь из бездны”. Однако античной диалогии В. Брюсова “Алтарь победы” и “Юпитер поверженный”, а также его роману “Огненный ангел” автор исследования отказывает в принадлежности к генеральному направлению романной историософии эпохи символизма. Романы Брюсова получают жанровую квалификацию историко-символистского романа с отчетливо проявленным авантюрным началом и элементами романа воспитания: “остов традиционного исторического романа здесь остался незыблем, несмотря на все модернистские вторжения” (с. 54).

Свое исследовательское внимание В.В. Полонский сосредоточивает на историософских сочинениях Мережковского эмиграционной поры, посвящая им специальную объемную главу. Автор мотивирует выбор материала, нарушающего, казалось бы, обозначенные в заглавии хронологические границы, тем, что этот писатель, как никакой другой, остается верным однажды найденным им жанрово-мифологическим формам на протяжении всей своей долгой творческой жизни и представляет исследуемый феномен литературной историософии как бы в чистом виде. При этом, конечно, учитывается определенная жанровая эволюция: от первой трилогии “Христос и Антихрист”, отстоящей уже достаточно далеко от традиционного исторического романа XIX века, но еще сохраняющей приемы художественного письма (“голоса героев еще достаточно автономны, авторская точка зрения еще не акцентирована как единственно истинная” и т.д.), к усилению идеологизации, вытеснению

беллетризации из романического повествования, крена “в сторону историософского биографического романа с абсолютным монизмом позиции автора-идеолога, господства идеологизированного домысла над художественным вымыслом, а затем и вовсе к небеллетризованным формам трактата” (с. 57). При этом, весь много томный компендиум историософской прозы Мережковского обнаруживает тематическое единство и идейную прозрачность: «каждое из названных сочинений прежде всего и почти исключительно иллюстрирует на нарочито синхронизированном материале многотысячелетней человеческой истории апокалиптический миф созидания на земле третьего царства Духа, прорастания в веках метасюжета “трех заветов»» (с. 55), восходящего к Иоахиму Флорскому (XII в.) и Вл. Соловьеву, в котором реализуется универсальный принцип “тринитарного мышления” (тезис – антитезис – синтез), предопределяющий основные жанрообразующие признаки, такие как трехчастная композиция (трилогия), специфика героев (выразителей авторской идеи, носителей полярных принципов, стремящихся к синтезу), господство пространственных характеристик над временными, сверхобобщения и аналогии в обращении со временем, анахронизмы и синхронизмы, поэтика цитатных лейтмотивов, интерес к прообразовательному прошлому и эсхатологическому будущему, минуя настоящее, и т.п. Историософская эпика Мережковского постепенно “лишается романного стержня”, художественность уступает место публицистичности, происходит разрушение традиционных литературных форм (романа). Исследователь пронизательно замечает, что при всей новизне историософской прозы, созданной Мережковским, она парадоксальным образом перекликается с позитивисткой и ориентированной на массовое сознание историософской поэтикой А. Амфитеатрова и противостоит поискам жанровых возможностей историософского сознания А. Белого.

В творчестве Мережковского 1920–1930-х годов в рамках историософской прозы оформляются два важнейших жанровых образования – метаисторической публицистико-философской трилогии и собственно биографии: «Историософская трилогия выстраивает идейную парадигму осмысления общих закономерностей бытия в его идеальной и профетико-эсхатологической данности, служит эталоном надмирных смыслов (“Иисус Неизвестный”), тогда как биографические произведения предлагают реализацию этих смыслов в сублимированной автором исторической динамике» (с. 111).

Первое из этих жанровых образований В.В. Полонский рассматривает на примере трилогии “Тайна трех”, в которой с предельной отчетливостью выявлен тринитарный историко-мистериальный сюжет, вскрываются мистериальные смыслы исторического движения человечества. Дохристианская история приобретает мифо-прообразовательное значение по отношению к приходу в мир Спасителя и выступает в качестве платоновского анамнесиса, “припоминания” будущей мистерии Воплощения и Искушения.

Принцип троичности в мировой мистерии Мережковского детально исследуется В.В. Полонским и в отношении к широко обсуждаемым в начале XX века проблемам пола и любви. В этой связи в рецензируемой книге широко развернуто соотнесение “эротологии” Мережковского периода эмиграции с теми источниками, из которых были почерпнуты его идеи, и прежде всего – с философией эроса Вл. Соловьева, неорелигиозным физиологизмом Розанова и дионисийско-аполлонической мифологией Ницше. Как принципиально важное рассматривается в контексте историософской эсхатологии Мережковского его трактовка учения об андрогине.

В целом историософское мышление Мережковского, построенное на понимании истории как полного и буквального исполнения библейского Откровения, определяется автором как мистериально-трагическое: «История предстает для Мережковского (...) драмой и театром символов, в котором человек – то игрок, то игрушка. Для писателя совершенно несущественно совпадение его концепции с “исторической правдой”, так же как и внешней логикой мифологических концепций, поскольку *историческое* вообще приобретает смысл только в соотношении с *мистериальным*. Мистериальное и историческое вполне слились в плане уже состоявшейся реальности лишь в служении Иисуса Христа, во всех же прочих случаях они в той или иной степени трагически разведены» (с. 152).

Исследованию историософской биографики Мережковского в книге В.В. Полонского предшествует раздел историософской критики, где рассматриваются литературно-критические работы писателя, созданные на рубеже веков и, в первую очередь, очерки, вошедшие в книгу “Вечные спутники”, а также большой труд “Л. Толстой и Достоевский”, которые, по мысли исследователя, играют роль своеобразного пратекста. Фигуры деятелей культуры, по преимуществу писателей, отбираются Мережковским из огромной мировой сокровищницы по принципу

средства, духовно-эмоциональной и мировоззренческой близости, которые стали выразителями его собственных взглядов, мыслей, интуиций, и – мыслей и интуиций эпохи. Их образы под пером Мережковского подвергаются символизации и мифологизации, их имена становятся культурными кодами, “именами-интеграторами”, по слову Д.Е. Максимова. В этом ключе В.В. Полонский рассматривает из русских писателей – Пушкина, из западных – Гете. Выбор обусловлен нацеленностью исследователя на мифологизацию фигуры Наполеона, основания для которой Мережковский черпает у этих его великих современников и которой наш исследователь посвятит первую часть своего раздела “историософской биографики”.

Цель Мережковского-биографа – выразить при помощи мифопоэтических средств символистскую концепцию личности своего героя, выявить мистериально-мифологический архетип его судьбы. В фокусе его биографий оказывается “сокровенный” человек, “исполняющий Божий Промысел о себе” (с. 187). “Автор создает произведение, сфокусированное на реальном историческом сюжете человеческой жизни. Но сюжет этот, определенный порядок жизненных событий переносится в историософский план и трансформирует историческое действие в *сакральное действие*, в *мистирию* как *метажанровую структуру биографии*” (с. 189).

История Наполеона в книге Мережковского четко распадается на два периода – период благоволения Судьбы и период Рока, рокового жертвоприношения, “крестного” пути на Голгофу Св. Елены. Первая часть книги представляет собой “систему развернутых в словесное действие метафор” (с. 191). Смысловое наполнение метафор отчетливо проступает в названиях глав: “Устроитель хаоса”, “Владыка мира”, “Человек из Атлантиды”, “Работник”, “Вождь”, “Commediante”. Во второй части «метажанровая структура мистерии реализуется в двух основных жанровых формах – *трагедии Рока* и *жития*. По отношению к “трагедии рока” второй части первая играет роль пролога, представляющего маски главного героя и выступающего в качестве своеобразной экспозиции, которая повествует о предыстории метафорического формирования основного образа» (с. 197). События жизни Наполеона интересуют писателя постольку, поскольку они соответствуют заданным в первой части метафорам, и, что наиболее существенно, поскольку они отражают основную драматическую коллизию – противостояние героя и Рока.

Наполеон у Мережковского – “символ нехристианского человечества, высокое воплощение духа современной Европы, ее антропоцентризма, человекобожеского универсализма”. Это “герой Запада, человек из титанической Атлантиды, трагически погибший в тенетах горделивого богоподобия” (с. 206). Но этим не исчерпывается концепция личности Наполеона в романе: он – “человек-тайна”, человек, проходящий мистерию “крестного” пути, уподобленный самому Христу. Эта линия образа претворяется у писателя в жанровой субформе жития. Полонский подробно рассматривает мотивную структуру агиографического канона в ее соотношении с жанровой природой второй части романа Мережковского.

Принципиально важной для рассмотрения жанрово-стилевой структуры романа становится вопрос о формах соотношения автора и героя, а также проблема конструктивного переплетения разных стилей. Выключенность автора из хронотопа героя, его “всеведение”, знание “конца”, а также сознательное встраивание истории Наполеона в матрицу мистерий позволяет В.В. Полонскому характеризовать текст Мережковского как *мифопоэтическое публицистическо-проповедническое эссе* (с. 216). Поставлен также вопрос об источниках и формах их использования у Мережковского при создании историсофской биографии, о мере исторической правды и идеологизированного домысла.

Исследование книги о Данте В.В. Полонский начинает с экскурса в историю отношений Мережковского и Муссолини, его эпистол к дуче, поводом для которых была задуманная им биография великого тосканца. Далее следует фрагмент, посвященный восприятию Данте в России на рубеже веков, затем, в качестве контекста к основному исследованию, воспроизводится отношение к Данте молодого Мережковского, которое, по утверждению исследователя, сохранилось практически неизменным на протяжении жизни и с наибольшей полнотой отразилось в его книге о Данте, изданной в Брюсселе в 1939 г.

Рассматривая жанровую специфику биографии поэта у Мережковского, В.В. Полонский отмечает ее, как и в книге “Наполеон”, диалогическую структуру: в первой части, озаглавленной “Жизнь Данте”, – хронологически последовательное сюжетное описание жизни поэта; вторая часть – “Что сделал Данте” – представляет собой, «во-первых, попытку нарисовать духовный статический портрет героя, определить ему место в перспекции “третьего завета”, и, во-вторых, – опыт критической интерпретации “Комедии” в

самом широком смысле слова» (с. 240). Именно в последнем – как критик – автор проявил себя с наибольшей силой и пронизательностью.

Главным материалом писателя становятся здесь, в отличие от романа “Наполеон”, не документы, а творения поэта: «Материалы “Комедии” и “Новой жизни” играют двойную сюжетно-композиционную роль. Во-первых, они привлекаются автором в качестве и реального, и “духовного” комментария к жизни героя. И, во-вторых, используются как основная метафора этой жизни, раскрывающая ее сокровенный смысл» (с. 244). Исследователь раскрывает механизм дебелизации биографического романа. Его герой, лишенный личностного облика, “являет собой чистый символ, сведенный в единый комплекс идей” (с. 254). Данте Мережковского – не цельная личность. Проблеме двойничества (Данте и Анти-Данте) уделено значительное внимание в монографии Полонского. Писателю не удается достичь убедительного синтеза в романно-идеологическом плане. Романические структуры преодолеваются структурами философско-эссеистическими. Жанровая природа этой биографии определяется исследователем как “философско-биографическое эссе с элементами беллетризации, резюмирующее и синтезирующее модернистскую традицию рецепции героя, но при этом постепенно изживающее мифопоэтическую суггестивность слова” (с. 254).

Трансформации лирических форм под воздействием мифопоэтического начала посвящен специальный раздел первой теоретической части книги. Эта проблема в основном изучена в частных исследованиях мифопоэтики и циклических форм в лирике ведущих поэтов рубежа веков. Но характерно, что мифопоэтику символистской лирики изучали по преимуществу в отрыве от жанровых образований, равно как и циклизацию – в отрыве от мифопоэтики. В.В. Полонский, со свойственным ему глобализирующим подходом, видит прямую связь между этими началами и делает ряд важных обобщений. Прежде всего, ставит в прямую зависимость жанровые формы цикла и книги стихов, которые преобладают у символистов, от их мифо- и житнетворчества. Мифомышление поэтов начала века опирается на два основания: общий для них “миф о мире”, или Макротекст, и мифологизацию собственной жизни, частных жизненных событий, или “автобиографический миф”. “Миф искусства” (З.Г. Минц) символистов создается на пересечении “мифа жизни” и “мифа о мире”. В книге Полонского наиболее детально рассматривается ряд модификаций жанрового мифотворчества А. Блока, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, позднего

М. Кузмина, Волошина. Особое *внимание* уделяется жанровому изобретению Вяч. Иванова – *мелопее* “Человек”, где с наибольшей очевидностью проявлена свойственная и лирическим жанровым образованиям мистерийность.

В очерке о мифопоэтике и драматургических жанрах в теоретической части книги автор концентрирует свое внимание на соотношении мистерии и трагедии. Учитывая смысловую нерасчлененность понятия *мистерия* в сознании, теории и творчестве символистов, Полонский вычленяет и выводит на авансцену разговора о театре прежде всего жанровый его аспект. Однако и в жанровом отношении каждый из символистов, пробовавших свои силы в драматургии, понимали мистирию по-своему, нередко вкладывая сокровенно-инициационный смысл. Даже открытая символистами *лирическая драма* воспринималась и подавалась ими как мистерия. Но главный объект исследования в этой части работы – сопоставление теории и драматургических опытов художников, работавших с мифологическим материалом античности и воодушевленных идеей создать современную или возродить древнюю трагедию: Ин. Анненского и Вяч. Иванова. Тонко и глубоко вскрыты принципиально противоположные устремления и интуиции этих двух поклонников и пропагандистов античной классики, их категорическое неприятие трагического творчества друг друга: “Иванов приходит к драматургическому выявлению мистериального ядра трагедии: онтологического отпадения личности, наказуемого и взыскающего искупления. (...) Анненский же вообще мыслит свою трагедию вне мистериальной перспективы...” (с. 88). Ивановской концепции дионисизма, катарсиса, экстатического исступления “у алтаря страдающего бога”, разрушения индивидуации через приобщение к соборному единству Анненский противопоставляет взгляд на трагедию “как феномен развитой рефлексивной культуры”, освободившейся от первичного синкретизма. Интересно вскрыты полярные позиции этих художников в отношении к мифологизму и мистериальной драме Вагнера.

Второй раздел главы о драме озаглавлен “Чеховский след в драматургии символистов”. Поставленная в заголовке проблема, хотя и привлекла внимание исследователей в последнее время, далеко не разработана. В.В. Полонский вносит свой вклад в изучение этой темы. Сюжетным центром здесь становится теория и практика театра Ф. Сологуба, ориентированная на чеховскую драматургическую поэтику: преобладание внутреннего действия над внешним, фатальная предопределенность судеб персонажей, “глухие”

диалоги и т.п., а также драматургия Мережковского, которая связана с Чеховым, главным образом, интертекстуально.

При чтении книги Полонского возникает ощущение, что она сделана в полете. Такое ощущение создают широкое поле обозрения, как бы с высокой точки – *à vol d’oiseau*, сгущенность и ассоциативная быстрота мысли, которой соответствует скоростной стиль, интенсивный и заряженный. Обратной стороной этих замечательных достоинств становятся неизбежные при такой динамике исследовательского текста недостатки. Об одном из них и главном, хотя и формальном, уже было сказано. Структура книги выглядела бы более естественно, если бы была разделена на две части: теоретическую и аналитическую, а внутри частей были бы соответствующие разделы. Вызывают некоторое сопротивление и неточное употребление слов *эволюционизм* вместо *эволюции* (с. 50), *конфликтология* там, где речь идет о *конflikте* (с. 50); злоупотребление словом *стратегии*; а также отдельные случаи словоупотребления и фразеологии, продиктованные современным разговорным языком, приближающимся к сленгу, такие как *возгонка*, *прогонка*, *обкатка* и др. Эти стилистические огрехи немногочисленны, но особенно заметны на фоне свободного и яркого научного языка этого исследования, с нередкими выразительными и четкими формулами-формулировками, использованием приемов аллитерации или паранимической аттракции, например: “*эпопейная победа Космоса отменена и отмечена*” (с. 17); или: “*актер-мистагог, человек-функция, разыгрывающий в эмпирии эмпирейные мифологические и историософские сюжеты*” (с. 94). Это далеко не исключительные примеры научнотворческой удачи. В своей рецензии я сознательно широко пользовалась цитированием текста монографии для демонстрации емких и четких авторских формулировок.

Остальное – мелкие придирки. Например, при рассмотрении волошинского венка сонетов “*Lunaria*” (с. 2) не учтен французский поэт “лунной” темы Жюль Лафорг (1860–1887), которого, конечно же, знал Волошин и стихи которого переводили В. Брюсов, В. Шершеневич и др. Сборник русских переводов с предисловием В. Шершеневича вышел в издательстве “Альциона” в 1914 г. “Космическая ирония” автора “венка сонетов” (с. 75), несомненно, имела свой импульс в парадоксально-иронических стихах Лафорга, с их мистикой и натурализмом, с разрывами сознания, вмещающего миф и обыденность, культуру и физиологию. Сам Т.С. Элиот почерпнул у него сюжеты, угол зрения, образность и стилистику.

В связи с приведенным отрывком из стихотворения Ф. Сологуба “Под сению Креста рыдающая мать...” справедливо говорится о том, что отклик брюсовского стиха в последней процитированной строке: “Лишь *ноги бледные* измученного сына” теряет свою трагическую подкладку и в контексте стихотворения звучит вполне серьезно (с. 76). Но можно было бы пояснить, что серьезность эта предопределена просвечивающей здесь гораздо явственнее, чем брюсовская аллюзия, кантоминацией католической заупокойной молитвы *Stabat Mater* (“Мать скорбящая стояла”), звучащей в знаменитом реквиеме Перголези, и православной молитвы “*Не рыдай Мене, мати*”. Однако подобных недомолвок в книге В.В. Полонского не так много.

Работа с литературным материалом конца XIX–начала XX века требует от исследователя не только чуткости к тексту, высокой филологической квалификации, но и широты обзора, свободной ориентации в мировой культуре от древности

до наших дней, настоящей глубокой эрудиции, теологической грамотности и духовного опыта, владения языками – древними и новыми, короче – всем тем знанием, которым владели сами создатели этой литературы. Мало кто из современных ученых может притязать на такую всеохватность. Подготовленность и квалификация В.В. Полонского позволяет ему успешно работать с этим материалом. Кроме того, современному исследователю необходимы профессиональные навыки, такие как способность научного аналитически-синтезирующего мышления, умение соотносить и систематизировать огромные пласты культурных и литературных реалий с учетом достижений предшественников, владение большим объемом исследовательской литературы. Автор рецензируемой монографии в полной мере отвечает этим требованиям. Его книга – серьезный и весомый вклад в изучение литературы и культуры избранного периода.

И.С. Приходько