

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

Апалькова Елизавета Сергеевна

**ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ:  
ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ 1920-х ГОДОВ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание степени

кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1– Русская литература  
и литературы народов Российской Федерации

**ТОМ I**

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор  
Наталья Михайловна Солнцева

Москва – 2023

## Оглавление

### ТОМ I

|   |     |
|---|-----|
| Введение.....   | 2   |
| Глава 1. РУССКАЯ МАГИЧЕСКАЯ ПРОЗА 1920-х ГОДОВ: ТИПОЛОГИЯ, ИМЕНА .....                      | 25  |
| 1.1. Романтическая традиция литературной фантасмагории .....                                | 25  |
| 1.2. Мистико-философский контекст магической прозы 1920-х гг.....                           | 34  |
| 1.3. Типология магической прозы .....   | 46  |
| 1.3.1. Магия как понятие .....  | 46  |
| 1.3.2. Представления о сверхъестественном в художественной интерпретации мира.....          | 51  |
| 1.4. Жанровая характеристика магических повестей и рассказов. Жанрообразующие мотивы .....  | 82  |
| 1.4.1. Типология поджанров магической прозы.....  | 82  |
| 1.4.2. Константные жанрообразующие мотивы .....   | 85  |
| Глава 2. ОСОБЕННОСТИ МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А.С. ГРИНА .....                                      | 111 |
| 2.1. Черты магического реализма в рассказах Грина 1920-х годов .....                        | 111 |
| 2.2. Парадигма магического в рассказах Грина 1920-х годов.....                              | 118 |
| 2.2.1. Принцип синтеза сверхъестественного и реального (художественный инструментарий)..... | 119 |
| 2.2.2. Ключевые мотивы магической прозы в рассказах Грина .....                             | 126 |
| 2.2.3. Место магических образов в рассказе «Серый автомобиль».....                          | 139 |
| 2.2.4. Назначение магических артефактов в рассказе «Фанданго» .....                         | 147 |
| 2.3. Психологизм в магических рассказах Грина .....   | 154 |
| 2.3.1. Общая характеристика.....  | 156 |
| 2.3.2. Рассказ «Крысолов»: поэтика психологизма.....  | 160 |

### ТОМ II

|   |    |
|---|----|
| Глава 3. «МАГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ» П.П. МУРАТОВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ, ЖАНР, СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ ..... | 0  |
| 3.1. Эстетические приоритеты П.П. Муратова и их отражение в «Магических рассказах» .....                        | 1  |
| 3.1.1. Критерий осуществления .....   | 3  |
| 3.1.2. Критерий «прекрасной ясности».....   | 4  |
| 3.1.3. Понятия «действительность», «механистичность», «жизненность», «фигуративность».....                      | 5  |
| 3.1.4. Синтез мифологизации и правдоподобия.....  | 11 |
| 3.1.5. Критерий культурной памяти.....  | 13 |

|   |           |
|---|-----------|
| 3.1.6. Умирание культуры и пассеизм .....   | 16        |
| 3.1.7. Эстетические ценности русского модернизма в нарративной стратегии .....  | 19        |
| 3.1.8. Эссеистская специфика .....  | 24        |
| 3.2. Жанрово-стилевые приоритеты малой прозы Муратова.....  | 26        |
| 3.2.1. Новелла как жанровая дефиниция «Магических рассказов» .....  | 26        |
| 3.2.2. Стиль как средство выражения культурной памяти .....   | 39        |
| 3.3. Повторяющиеся темы в «Магических рассказах» .....  | 41        |
| 3.4. Специфика сюжетов и образов .....  | 45        |
| 3.4.1. Типы магических мотивов в сюжетах рассказов.....   | 45        |
| 3.4.2. Магические элементы в контексте традиционных сюжетов и образов... ..   | 51        |
| 3.4.3. Общая характеристика персонажей .....  | 57        |
| 3.4.5. Музыка как миф .....   | 72        |
| 3.4.6. Конкретика и условность пространства и времени .....   | 76        |
| <b>Глава 4. «РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ» А.В. ЧАЯНОВА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ<br/>ТРАДИЦИИ, МОТИВЫ, ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ, МОСКОВСКИЙ МИФ .....</b> | <b>83</b> |
| 4.1. Творчество А.В. Чайнова в контексте романтизма и модернизма.....   | 84        |
| 4.1.1. Рецепция традиций романтизма в «романтических повестях» Чайнова..  | 84        |
| 4.1.2. Черты магического мира Э.Т.А. Гофмана в повестях Чайнова .....   | 92        |
| 4.1.3. Неоромантические черты творческого метода Чайнова .....  | 99        |
| 4.2. Специфика магической прозы Чайнова.....  | 104       |
| 4.2.1. Вопрос о стилизации в повестях Чайнова.....  | 104       |
| 4.2.2. Сюжетная основа «романтических повестей».....  | 111       |
| 4.2.3. Синтез мотивов прозы авантюрного и готического жанров<br>(«Необычайные, но истинные приключения...») .....               | 114       |
| 4.2.4. Магия карт («Венедиктов...», «Необычайные, но истинные<br>приключения...»).....  | 121       |
| 4.2.5. Мотив театрализации бытия.....   | 122       |
| 4.2.6. Магия зазеркалья («Венецианское зеркало...») .....   | 125       |
| 4.2.7. Типология героев .....   | 134       |
| 4.2.8. Психологизм в магическом нарративе.....  | 141       |
| 4.3. Мифологизация Москвы в прозе Чайнова .....   | 143       |
| Заключение .....  | 152       |
| Библиография .....  | 158       |

## Введение

В центре исследования находится интерпретация магических сюжетов, мотивов, образов в русской литературе 1920-х гг. В XX в. складывается особый тип нереалистического (модернистского) повествования – *магическая проза*<sup>1</sup>. В центре произведений, относящихся к этому типу, нерациональные причинно-следственные связи, сюжеты, связанные с вмешательством сверхъестественных сил, особое место занимают герои-маги.

На протяжении истории литературы писатели в той или иной мере включали магический компонент в образную систему произведения; наиболее значим период романтизма, творчески результативным было переосмысление повествовательной стратегии Э.Т.А. Гофмана. Русская «гофманиана» ярко проявилась в романтической фантастической повести XIX в. (В.Ф. Одоевский, А. Погорельский и др.), в произведениях Н.В. Гоголя. Позже магические сюжеты и мотивы нашли отражение в прозе Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова и др. Магия как предмет изображения была интерпретирована в произведениях последующих десятилетий. Интерес к магическому возобновился на рубеже XIX–XX вв., к магическим темам и сюжетам обращались В.Я. Брюсов, З.Н. Гиппиус, С.М. Городецкий, Ф.М. Сологуб, Г.И. Чулков и др. Для творчества этих писателей характерно использование «метода размывания границ между явью и сном, мечтой и реальностью», ««неразличение» сверхъестественного и реального»<sup>2</sup>, что стало основой создания магической картины мира. Имея сильный мифогенный потенциал, магические мотивы моделировали систему персонажей, сознание героев, последовательность и обоснованность событий.

---

<sup>1</sup> А.В. Биякаева дает следующее определение: к магической прозе относятся произведения, в которых «феномены ирреального объясняются существованием экстраординарной, неэмпирической, иррациональной причинно-следственной связи, или логики построения художественной реальности». *Биякаева А.В.* Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: дисс... канд. филол. наук. – Омск, 2017. С. 4.

<sup>2</sup> *Кольцова Н.З.* К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века: Коллективная монография / Ред. Г.В. Зыкова, С.И. Кормилов, сост. Е.А. Коршунова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2019. С. 133–134.

В 1920-е гг., вопреки уже начавшим формироваться канонам соцреализма, появляются произведения магической направленности – М.А. Булгакова, А.С. Грина, С.А. Клычкова, А.И. Куприна, С.Д. Кржижановского, И.С. Лукаша, С.Р. Минцлова, П.П. Муратова, В.В. Набокова, Б.А. Садовского, А.В. Чаянова, Б.М. Юльского и др.

Системное изучение магической прозы предполагает анализ формальной и семантической структуры произведений, а также классификацию разновидностей произведений с магическими сюжетами. В работе рассматривается развитие интереса к сверхъестественному от романтизма до мистических исканий рубежа XIX–XX вв., что стало контекстом зарождения магической прозы XX в. В эпоху романтизма осмысливается эстетика фантастического, занявшая сильную позицию в типологии магической прозы XX в.; тогда же формируется свод константных сюжетов и образов. Интерес писателей к магическому хронологически совпал с такими явлениями в культурной жизни 1920-х гг., как существование мистических обществ (тамплиеры, розенкрейцеры, масоны), а также такими явлениями, как оккультизм и спиритизм. Проявлению магического сознания в художественных текстах способствовала популярность философско-мистических учений Е.П. Блаватской, Г.И. Гурджиева, А.Р. Минцловой, П.Д. Успенского, Р. Штейнера и др.

В результате анализа систематизированы полученные данные и описана специфика магических повестей и рассказов 1920-х гг., которые мы относим к модернистской прозе, во многом развившейся на романтической почве, классической мифе и неомифе, современных мировоззренческих концепциях. Писатели в 1920-е гг. переосмысливают традиционные магические сюжеты, наполняя их новым содержанием. В центре развития сюжета – человек на грани двух миров, противопоставление и взаимопроникновение реального и сверхъестественного мира, не представляющего идеала, но часто опасного и связанного с inferнальными силами. Главный формальный признак магического сюжета – наличие события, нарушающего повседневное

существование героя в обыденном мире. Ключевую роль в цепи событий играет герой-маг. Семантическое ядро образует идея о границе между реальным миром и тонким, который открывается перед героем благодаря магическому происшествию. В столкновении реальности и потусторонних сил, как правило, побеждает мир посюсторонний. Элементы иного пространства, проявляющиеся в реальной обстановке, позволяют писателям акцентировать внимание на проблемах 1920-х гг. и психике современников. Константная черта магической прозы – концепт чуда, открывающего героям параллельный мир и скрытые возможности человека. Для магического реализма характерно восприятие чудесного как естественного свойства реальности<sup>3</sup>. Важное место занимают онейрическая поэтика (в частности, сны-фантазмагии «с нарушением логики обычной, “нормальной” жизни»<sup>4</sup>) и миф. Перечисленные специфики могут быть вариативны, даваться напрямую или опосредованно. Более того, возможно пародийное использование магических мотивов.

Художественный и мировоззренческий потенциал магической прозы предоставляет широкие возможности для выражения авторской позиции в исследовании психологической природы человека (Грин), через мифопоэтику автор может обратиться к вечным вопросам (Муратов), осмыслить экзистенциальные проблемы современности (Чаянов), выстроить свою концепцию пространства (Кржижановский) и времени (Грин, Куприн), понять связь эпох (Г. Иванов), выявить inferнальное в реальности (А.Н. Толстой,

---

<sup>3</sup> А.А. Гугнин так определяет особенность магического художественного типа мышления: «Эпитет “магический” заключал в себе два уровня: во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью он включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и “реалистически” изобразить в своем произведении, и, во-вторых, “магической” должна быть сама способность художника соединить распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель мира и человека». *Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления.* – М.: Институт славяноведения ИС РАН, 1998. С. 27.

<sup>4</sup> *Фрадкин И.М. Литература первых послевоенных лет (1945–1949) // История литературы ФРГ.* – М.: Наука, 1980. С. 24.

Лукаш), обнаружить пути перемещения из обыденного в плоскость арт-реальности (Набоков) и т.д.

**Предмет исследования** – типология<sup>5</sup> русской магической прозы 1920-х гг.; авторские интерпретации «магии» в художественных текстах; константные сюжеты, мотивы, образы. В настоящей работе дается общая характеристика магической прозы в соотношении с фантастической и мистической литературой, исследуются репрезентативные произведения.

**Объект исследования** – корпус текстов малых и средних жанров 1920-х гг., объединенных магическими элементами. Три направления магической прозы рассмотрены на примере творчества А.С. Грина (1880–1932), П.П. Муратова (1881–1950), А.В. Чаянова (1888–1937). Последовательность глав соответствует доминанте, определяющей характер магического содержания, соотношение магических и реалистических мотивировок событий. Вслед за первой главой теоретического характера следует вторая – анализ прозы Грина, использовавшего принцип двойной мотивировки (психологической и магической), что приводило к снижению магического содержания рассказов за счет изображения реальных психических состояний; третья глава посвящена прозе Муратова, интерпретировавшего магические обстоятельства в проекции мифопоэтики XX в., опирающейся на эстетические приоритеты писателя; заключительная четвертая глава содержит анализ нарративной специфики Чаянова, чьи «романтические повести» существенно ориентированы на традиции русской романтической фантастической повести и творчество Гофмана, что объясняет решающую роль магического компонента в сюжетах.

**Материал исследования** составляют повести Чаянова («романтические повести», <1918–1928>), рассказы Муратова (цикл «Магические рассказы»,

---

<sup>5</sup> Под типологической общностью понимается не столько повторяемость и сходство неких литературных данных, явлений, но их, как пишет М.Б. Храпченко, родственность, причем «не только вследствие генетических связей, но и в силу близости, сходства некоторых существенных своих особенностей <...> в их внутренних связях». Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Вопросы литературы. № 2. 1968. С. 59.

1922, 1928), рассказы «Серый автомобиль» (1923), «Крысолов» (1924), «Фанданго» (1927) и др. Грина. К анализу привлечена проза других русских писателей, обращавшихся к магическим сюжетам (например, М.А. Булгакова, С.С. Заяицкого, Ф.Ф. Зелинского, Г.В. Иванова, Н.А. Карпова, С.Д. Кржижановского, А.И. Куприна, Л.М. Леонова, И.С. Лукаша, С.Р. Минцлова, А.Е. Мозалевского, В.В. Набокова, Б.А. Садовского, Б.М. Юльского и др.), а также произведения В.Я. Брюсова, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, А. Погорельского, А.С. Пушкина и др. Контекст составили произведения европейской литературы (Э.Т.А. Гофмана, Г. Майринка, Э. По и др.).

**Степень научной разработанности темы.** Из мировой и русской магической прозы наиболее исследован метод магического реализма. Целый ряд положений и выводов представляет перспективный теоретический и историко-литературный материал для систематизации черт, маркирующих магическую прозу в целом. Большая часть научных работ посвящена зарубежному (в частности, латиноамериканскому) магическому реализму. Отметим работы А.Ф. Кофмана («Художественное своеобразие латиноамериканского романа в оценке литературной критики», 1984; «Проблема “магического реализма” в современном латиноамериканском романе», 1990; «Латиноамериканский художественный образ мира», 1997; «Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе», 2013 и др.). Назовем также книгу В.Н. Кутейщиковой и Л.С. Осповата («Новый латиноамериканский роман, 50–70-е годы», 1983), И.А. Тертерян («Человек мифотворящий», 1988). Теоретически значим труд А.А. Гугнина «Магический реализм в контексте литературы и искусства XX в.: феномен и некоторые пути его осмысления» (1998): автор соотносит типологические черты магического реализма с отличительными характеристиками реализма, социалистического реализма, а также творчеством йенских романтиков, в целом модернизмом и авангардом, в том числе экспрессионизмом. Исследователи обращаются к анализу интерпретаций магического реализма в литературе других стран.



Например, в кандидатских диссертациях Н.З. Шамсутдиновой «Магический реализм в современной британской литературе» (2008), Е.Г. Масловой «Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970–1990-х годов» (2012), К.Н. Плужниковой «Эволюция поэтики чуда в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса в 1990–2000-х гг.» (2013) и др.

Из работ, посвященных русскому магическому реализму, назовем следующие: кандидатская диссертация К.Н. Кислицына «Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма» (2005) и его же статья «Магический реализм» (2011); магический реализм Клычкова рассматривается Е.Б. Скороспеловой (глава в книге «История русской литературы XX века (20–50-е годы). Литературный процесс», 2006) и Н.М. Солнцевой («“...Свести начала и концы...” О Сергее Антоновиче Клычкове», 2016). Широкий теоретический материал содержится в кандидатской диссертации А.В. Биякаевой «Роман М. Петросян “Дом, в котором...” в контексте современной магической прозы» (2017). Теоретическую ценность представляют статьи А.В. Вавулиной, Н.З. Кольцовой «Языковая личность рассказчика в романе С. Клычкова “Чертухинский балакирь”» (2018) и Н.З. Кольцовой «К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков» (2019); теоретическое обоснование магической прозы дано в статье В.А. Гаврикова «“Чудесный реализм” в прозе Зайцева, Шмелева, Бунина (в контексте магического реализма, фантастического реализма, мистического реализма, духовного реализма и т.д.)» (2019). Отметим также статью Н.З. Кольцовой, И.В. Монисовой «Снова о “реализме без берегов” и прочих “реализмах” XX века» (2022). Особую значимость названные труды представляют для исследования поэтики магического реализма.

В диссертационном исследовании дифференцируются понятия «магия», «мистика», «фантастика». В работах специалистов рассматриваются теоретические аспекты фантастики и мистики как основы содержания и мотивации сюжетов. Например, для исследователей практическое значение

имеют выводы, изложенные в монографии Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1997), работах Е.Н. Ковтун «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)» (1999), Л.Г. Кихней и В.А. Гаврикова «Проза Льва Наумова в контексте “мистического реализма” в русской литературе XX–XXI веков» (2020). Из многочисленных статей обозначим следующие: Ю.М. Лотман «О принципах художественной фантастики» (1970), С.Ф. Васильев «Поэтика “реального и фантастического” в русской романтической прозе» (1990) и др. О неугасающем интересе к теоретическим вопросам в этой области свидетельствует проведенная в 2022 г. конференция «Фантастическое в литературе и культуре конца XIX – первой трети XX века» (ИМЛИ, 3–5 марта 2022). Взаимодействие мифического и магического показано в диссертации О.В. Павлухиной «Мифическое и магическое в современной британской детской литературе» (2014). Особенно востребованы научные труды, в которых творчество М.А. Булгакова рассматривается как пример мистического реализма: А.В. Злочевская «Три лика “Мистического реализма” XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков» (2008), «На пути от модернизма к метапрозе XX в.: “метафигиональная версия” мистического реализма в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале “Степного волка”, “Дара” и “Мастера и Маргариты”)» (2014), «Три лика мистической метапрозы XX века: Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков» (2016), «“Мистическая метапроза” XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков)» (2021); М.М. Голубков «Мистический писатель. Москва и “московский текст” в модернистской эстетике М.А. Булгакова» (2011), «Мистический реализм М.А. Булгакова» (2020); в русле гротескного и мистического реализма прозу Булгакова исследует В.В. Химич «“Странный реализм” М. Булгакова» (1995). Назовем кандидатскую диссертацию Е.А. Савиной «Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова» (2005), отметим и кандидатскую диссертацию М.Н. Панчехиной

«Магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова» (2017).

Один из аспектов диссертационного исследования – традиция прозы Гофмана в рассказах Чаянова и русской магической прозе в целом. Мы опирались на достаточно широкий круг работ по теме «гофмановского комплекса», написанных в 1930-е–2020-е гг.: Т. Левит «Гофман в русской культуре» (1930), Д.Л. Чавчанидзе «Романтический мир Эрнеста Теодора Амадея Гофмана» (1981), «Романтический роман Гофмана» (1982), А.Б. Ботникова «Гофман и русская литература» (1977), И.В. Лаптева «Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв.» (2008), В.В. Королева «“Гофмановский комплекс” в русской литературе конца XIX – начала XX века» (2020) и многие др. Актуален для выявления специфики поэтики магической прозы вопрос о романтизме в целом, философии и поэтике которого посвящено большое количество работ; кроме того, актуален вопрос о взаимодействии романтической и символистской направленности в литературе начала XX в.; основополагающее значение имеют труды как классиков литературоведения, так и современников, например В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), Ю.В. Манна «Поэтика русского романтизма» (1976), «Поэтика Гоголя» (1978), «Русская литература XIX века. Эпоха романтизма» (2007), «Динамика русского романтизма» (1995), «История русской литературы XIX века» (2016), Р.М. Габитовой «Философия немецкого романтизма» (1978), В.И. Коровина «О русской фантастической повести» (1987), А.Б. Ботниковой «Немецкий романтизм: диалог художественных форм» (2004), Вл.А. Лукова «Предромантизм» (2006), «Французский неоромантизм» (2009), «Неоромантизм» (2012) и др.

В магической прозе достаточно распространены мотивы ужасного, что объясняет наш интерес к готическим традициям в русской литературе XIX–XX вв., исследованным в ряде работ: В.Э. Вацуро «Готический роман в России» (2002), «Готическая традиция в русской литературе» под редакцией

Н.Д. Тамарченко (2008), О.Г. Талалаева «Проза И.А. Бунина и готическая традиция в русской литературе» (2011) и «Религиозно-библейские и готические мотивы в прозе И.А. Бунина» (2013).

Для анализа собственно константных мотивов и образов магической прозы продуктивны работы, посвященные литературной рецепции ряда артефактов (зеркало, кукла, портрет и др.), игральные карты, онейросферы и проч. Зеркальность в широком смысле как элемент сюжета, композиции, основа построения системы персонажей рассматривается в монографии А.З. Вулиса «Литературные зеркала» (1991), а также в следующих работах: Ю.И. Левин «Зеркало как потенциальный семиотический объект» (1988), З.Г. Минц «Зеркало у русских символистов» (2004), «Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова. Сборники “Кормчие звезды” и “Прозрачность”» (совм. с Г. Обатиным. 2004) и др. В кандидатской диссертации М.Л. Сидельниковой «Мотив “оживающего” изображения в русской литературе XIX–XX вв.: традиции и эволюция» (2013) показано развитие фантазмагорических сюжетов о портретах. В диссертации М.И. Крюковой «Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина» (2018) проанализирован экфрасис в рассказах Грина, проведено сопоставление его произведений с прозой Куприна, Леонова, Сологуба, Чайнова и др. Отметим классические работы об «оживающих» изображениях: Р.О. Якобсон «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (<1937>), Ю.В. Манн «“Скульптурный миф” Пушкина и гоголевская форма окаменения» (1987).

Таким мотивам, как куклы, карты, портреты и др. посвящены статьи Ю.М. Лотмана «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» (1975), «Куклы в системе культуры» (1978), «Портрет» (<1993>). Подробно образ куклы в литературе и культуре исследован в книге Н.М. Солнцевой «Репутация куклы» (2016), а также в ее статьях «Сюжет о статуе» (2014) и «Вариативность связи “кукла – рок” в художественных текстах» (2016). В статье М.И. Крюковой «“Живые” куклы и “окаменевшие” герои Бориса Юльского» (2020) сопоставлены образы кукол

в произведениях Гофмана, Грина, Чаянова и Юльского. Двойничеству в литературе XX в. посвящена диссертация Е.Н. Синевой «Проблема двойничества в русской литературе XX века» (2004). Тема карт рассматривается Л.П. Семеновым «Герои Лермонтова и Толстого (продолжение). Карты» (1914). Отметим работы, посвященные онейросфере и поэтике сна: М.О. Гершензон «Сны Пушкина» (1924), Д. Нечаенко «Художественная природа литературных сновидений: (Русская проза XIX века)» (1991), Ю.М. Лотман «Сон – семиотическое окно» (<1992>), О.Ю. Славина «Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов)» (1998), Н.А. Нагорная «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» (2004), Т.Ф. Теперик «Литературное сновидение: терминологический аспект» (2007), В.В. Зимнякова «Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова» (2007), В.В. Савельева «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» (2013), О.В. Федулина «Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции)» (2013), О.А. Ефремова «Пространство повестей А.М. Ремизова 1910-х годов в онейрическом аспекте» (2014) и др.

Из рассматриваемых нами писателей за последнее время наиболее изучено творчество Чаянова, в частности его «романтические повести». Исследователи анализируют источники сюжетов, рассматривают их в контексте гофмановской традиции, выявляют диалог с литературой романтизма XIX в., а также определяют творчество писателя как модернистскую прозу. Стоит отметить работы Н.В. Кожуховской<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Кожуховская Н.В. Автор и герой в романтических повестях А. Чаянова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 3. С. 37–43.

В.В. Королевой<sup>7</sup>, Д.Д. Мамкиной<sup>8</sup>, Н.В. Михаленко<sup>9</sup>, В.Б. Муравьева<sup>10</sup>, О.А. Павловой<sup>11</sup>, Н.М. Солнцевой<sup>12</sup>, Е.В. Тырышкиной<sup>13</sup>, Л.Н. Черткова<sup>14</sup> и др. «Магические рассказы» Муратова значительно менее изучены. Отдельные тексты рассматривались в статьях Н.А. Каспирович<sup>15</sup>, Т.Н. Фоминых<sup>16</sup>, книге

---

<sup>7</sup> Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова // Вестник Костромского гос. ун-та. 2020. Т. 26. № 3. С. 159–164.

<sup>8</sup> Мамкина Д.Д. Герой и «страшный мир» в повести А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. Вып. 19. Ч. I–III. – Саратов, 2016. С. 43–48.

<sup>9</sup> Михаленко Н.В. Влияние поэтики и философии романтической повести XIX века на творчество А.В. Чаянова // Русская литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / Отв. ред. и сост. вып. Е.А. Тахо-Годи. Серия: «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 3. – М.: Водолей, 2019. С. 564–573. Михаленко Н.В. Женские образы в мистических повестях А.В. Чаянова // Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016. Материалы заочной интерактивной конференции (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 4–7 июля 2016 г.). Кн. II. – СПб.–Воронеж: Издатель О.Ю. Алейников, 2017. С. 54–62. Михаленко Н.В. Мистическая тема в произведениях А.В. Чаянова // Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. Серия: «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1. – М.: Водолей, 2018. С. 284–319. Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. С. 110–120. Михаленко Н.В. Отражение фольклорных и мифологических образов и сюжетов в произведениях А.В. Чаянова // SEMINARIUM HUMANITATIS: Русская культура в прибалтийских странах. – Рига: Издание общества SEMINARIUM HUMANITATIS, 2018. С. 63–68. Михаленко Н.В. Театральность в произведениях А.В. Чаянова // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. 2017. № 10. С. 164–169 и др.

<sup>10</sup> Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Венецианское зеркало: Повести / Вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. С. 5–23. Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Московская гофманиада / Послесл. В.Б. Муравьева, примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 275–303.

<sup>11</sup> Павлова О.А. Хронотоп «Московских повестей» А.В. Чаянова и городской миф // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. 2003. № 3. С. 45–53.

<sup>12</sup> Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чаянова // Журнал «Москва». 1990. № 3. С. 197–199. Солнцева Н.М. Репутация куклы. – М.: Водолей, 2017. – 170 с.

<sup>13</sup> Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918) // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. № 3. С. 341–345.

<sup>14</sup> Чертков Л.Н. А.В. Чаянов как прозаик // Александр Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. – NY: Russica Publishers, 1982. С. 17–42.

<sup>15</sup> Каспирович Н.А. Новелла П.П. Муратова «Богиня»: античность и современность // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 4 (16). С. 63–68. Каспирович Н.А. Пасторальная образность в новелле П.П. Муратова «Венецианское зеркало» // Вестник Башкирского университета. 2009. Т. 14. № 1. С. 172–174.

<sup>16</sup> Фоминых Т.Н. Культурфилософские аспекты рассказа П.П. Муратова «Ловля сирен» // Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина. 2010. Т. 1. № 2. С. 66–71. Фоминых Т.Н. Рассказ П.П. Муратова «Война птиц» (подготовка текста, вступительная заметка) // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 3 (15). С. 210–216. Фоминых Т.Н., Баженова Т.М. Миф в рассказе П.П. Муратова «Ловля сирен» // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 6. С. 51–59. Фоминых Т.Н., Каспирович Н.А. Художественная проза П.П. Муратова в литературной критике 1920-х гг. и современном литературоведении // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 3 (9). С. 103–109.

Н.Е. Меднис<sup>17</sup>. Внимание исследователей чаще привлекают эстетические работы Муратова и его художественная проза в целом, что находит отражение в трудах С.Г. Бочарова<sup>18</sup>, Д. Рицци<sup>19</sup>, наиболее значима диссертация Ю.П. Соловьева<sup>20</sup>. Разные аспекты творчества Грина 1920-х гг. (романтическая и реалистическая природа произведений, биографические источники мотивов, поэтика, литературный контекст) рассмотрены в работах А.Н. Варламова<sup>21</sup>, Т.Ю. Диковой<sup>22</sup>, В.Е. Ковского<sup>23</sup>, Д.В. Кротовой<sup>24</sup>, М.И. Крюковой<sup>25</sup>, Г.И. Шевцовой<sup>26</sup>, В.И. Хрулева<sup>27</sup> и др.

Итак, в современном литературоведении исследованы значимые для поэтики магической прозы вопросы теоретического характера, а также есть работы, касающиеся анализа произведений Чаянова и Муратова, творческого пути Грина, однако нет работ, в которых обобщается специфика магической прозы в целом, рассматривается суть ее константных мотивов и образов, пути развития в 1920-е гг. В научных трудах магические сюжеты справедливо соотносятся с романтической повестью, готическим рассказом, литературой

---

<sup>17</sup> *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе / Отв. ред. Т.И. Печерская. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1999. – 392 с.

<sup>18</sup> *Бочаров С.Г.* «Европейская ночь» – как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // С.Г. Бочаров. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. С. 356–385.

<sup>19</sup> *Рицци Д.* К постсимволистской рецепции авангардизма: П.П. Муратов // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Тезисы и материалы. М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С. 29–33. *Рицци Д.* Художественная проза П.П. Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С. 45–50.

<sup>20</sup> *Соловьев Ю.П.* Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: дисс... канд. филол. наук. – М., 1998. – 205 с.

<sup>21</sup> *Варламов А.Н.* Александр Грин. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 452 с.

<sup>22</sup> *Дикова Т.Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. – 245 с.

<sup>23</sup> *Ковский В.Е.* Романтический мир Александра Грина. – М.: Наука, 1969. – 296 с.

<sup>24</sup> *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): дисс... канд. филол. наук. – М., 2013. – 168 с. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): Учеб. пособие. – М.: Директ-Медиа, 2022. – 160 с.

<sup>25</sup> *Крюкова М.И.* Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина: дисс... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2018. – 240 с.

<sup>26</sup> *Шевцова Г.И.* Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): дисс... канд. филол. наук. – Елец, 2003. – 165 с.

<sup>27</sup> *Хрулев В.И.* Романтизм А.С. Грина в его развитии: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1970. – 11 с. *Хрулев В.И.* Романтизм Александра Грина: Эволюция и сущность: Учеб. пособие. – Уфа: БГУ, 1994. – 229 с. *Хрулев В.И.* Романтизм как миропонимание и поэзия мечты: Учебно-теоретическое пособие. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. – 304 с.

ужасов, мистической прозой, но не маркируются как компонент в художественной системе магической прозы – самостоятельного жанрового образования.

**Научная новизна** диссертационного исследования определяется отсутствием обобщающего научного труда о генезисе и путях развития русской магической прозы 1920-х гг. На примере большого количества текстов систематизированы сходные содержательные и художественные особенности, позволяющие выявить типологию магической прозы в молодом государстве, ориентированном на материалистическую аксиологию. Показаны разновидности магической прозы, обусловленные творческой индивидуальностью Грина, Муратова, Чаянова. Определен мировоззренческий и литературный контекст 1900-х–1920-х гг., обусловивший распространение магических произведений в 1920-е гг.

**Актуальность** диссертационного исследования объясняется интересом современного литературоведения к изучению и системному описанию разновидностей русской нереалистической (неклассической) прозы XX в. Кроме того, актуальность выбранной темы подтверждается интересом исследователей к литературе 1920-х гг., а также распространенностью магических элементов в произведениях современной литературы.

**Цель** диссертационной работы состоит в комплексном анализе русской магической прозы 1920-х гг., выявлении ее типологии, обозначении повторяющихся сюжетных моделей, персонажей, литературных источников, рассмотрении разновидностей магической прозы 1920-х гг., описании места и роли магического компонента в индивидуальных художественных системах. Для осуществления поставленной цели решаются следующие **задачи**:

1. Собрать и дифференцировать корпус текстов.
2. Исследовать комплекс сюжетов, мотивов, образов, характерных для магической прозы 1910–1920-х гг. (на примере репрезентативных рассказов и повестей Кржижановского, Лукаша, Садовского, Минцлова,



Заяицкого, Г. Иванова, Набокова, А.Н. Толстого, Леонова, Куприна, Юльского и др.).

3. Определить специфику магической прозы в соотношении с фантастикой и художественной мистикой; обозначить литературный контекст магической прозы малых и средних жанров.
4. Изучить специфику магического компонента в произведениях Грина, Муратова, Чаянова, выделить общее и различия; имея в виду константность магических мотивов и образов, определить в рассказах и повестях либо «свое» (текст-реципиент) и «чужое» (текст-источник), либо типологическое сходство.
5. Выявить особенности изображения психологических состояний в магической прозе Грина («Ученик чародея», «Серый автомобиль», «Крысолов», «Фанданго» и др.).
6. Проанализировать «Магические рассказы» Муратова в контексте философско-эстетических взглядов писателя, европейской традиции и мифопоэтики Серебряного века.
7. Проанализировать «романтические повести» Чаянова как образец магической прозы, выявить романтические традиции, особенности интерпретации сюжетов произведений Э.Т.А. Гофмана.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В художественной литературе фантастика, мистика, магия связаны с изображением дуального бытия, описанием сверхъестественного мира. Происходящее в фантастике как жанре оторвано от реальности, отчетливо проведена граница и показана антитеза между жизнеподобным и нереальным; для фантастического нарратива свойственно моделирование будущего или иных миров, необходимо объяснение странного явления, для сознания героя характерно фантастическое допущение.

Мистические и магические сюжеты сближает интерес к трансцендентному. Жизнь героя соотнесена с понятием «высшая воля», но различна степень познания бытия: мистическая проза связана с

представлением о высших сакральных силах, тогда как в магической прозе двигатель сюжета – маг с функциями медиума между реальным и сверхъестественным мирами, его цель – достижение практического результата. В магической прозе тонкий мир интегрирован в реальность, между сверхъестественным и естественным не проведено четкой границы.

Природе и месту магического в авторской прозе соответствует магия в фольклорных произведениях, в том числе заговорах. Для магической прозы продуктивны фантастические изобразительные элементы.

2. Магия, как правило, рассматривается в контексте религии, науки, социологии, истории (М. Вебер, Э. Дюркгейм, К. Леви-Стросс, Б. Малиновский, М. Мосс, П.Ф. Преображенский, А. Радклифф-Браун, Г. Спенсер, Э. Тайлор, С.А. Токарев, Дж. Фрэзер и др.) и дает богатый материал для литературных сюжетов. Магический сюжет далеко не всегда является самоцелью, он зачастую выступает как элемент произведения, позволяющий писателям осмыслить те или иные экзистенциальные вопросы, изучить потенциальные возможности психики человека, увидеть универсальное в мире.

3. Характерная черта магической прозы – понимание мифа как универсальной категории. При этом магический компонент проявляется в реальной, знакомой читателю и героям обстановке, часто воспринимается как естественная данность и не требует логических обоснований.

Для магической прозы характерны сюжетные, персонажные константы, повторяющиеся магические атрибуты, жанрообразующие и сюжетообразующие мотивы: пребывание героя между сном и реальностью, зеркальность и двойничество, враждебность механизации мира, оживающее изображение, магия карт, магия кукол и др. Из героев-магов выделяются маги-помощники и демонические маги.

4. Грин развивал самостоятельное направление в русской магической прозе. В его творчестве 1920-х гг. представлен тип психологической магической прозы. Увлеченный современными концепциями в медицине, он

создавал сюжеты, в которых ряд событий мотивирован и когнитивными абберациями персонажей, и ирреальными обстоятельствами. Психологический тип магической прозы Грина рассмотрен на примере рассказов 1910-х–1920-х гг., наиболее репрезентативен, с точки зрения жанра, рассказ «Крысолов». Точность деталей, городских локаций, реальных событий сочетается с вымышленным местом действия, гротеском, мифом. В прозе Грина созданы разные типы магов и мнимых магов. При этом Грин использует традиционные магические сюжеты: карты, «оживающая» кукла («Серый автомобиль»), картина и мелодия («Фанданго»), крысы-оборотни («Крысолов»).

5. Мифопоэтика магического в художественной прозе Муратова коррелирует с его эстетическими идеями, изложенными в работах «Сезанн» (1923), «Антиискусство» (1924), «Искусство и народ» (1924), «Кинематограф» (1925), «Искусство прозы» (1926) и др. Концептуально авторское понимание категории «пейзаж»: органическое («пейзажное») в его статьях и рассказах соотнесено с магическим. В ряде произведений вопрос о магии решается в гендерном ключе («Богиня», <1922>; «Мери», <1928> и др.).

Жанра и стиль рассказов Муратова как специалиста по итальянскому искусству ориентирована на повествовательную специфику новеллы.

6. Магические сюжеты в «романтических повестях» Чаянова ориентированы прежде всего на творчество Э.Т.А. Гофмана. Он использовал традиционные мотивы и образы: «оживающая» кукла («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь архитектора М.», 1918), герои-двойники («Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», 1923), демонический герой («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», 1921), женщина-призрак («Юлия, или Встречи под Новодевичьим», <1926>), переосмыслил авантюрные и готические мотивы в повести «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина» (1924). Через магические события выражен трагизм 1920-х гг. Мифологизация реальной Москвы основана на легендах о Я. Брюсе

и Лефортове. Сюжеты повестей строятся как обретение или потеря героями своего «я», inferнальные персонажи осмыслены как внешние роковые силы, так и темные стороны души.

**Теоретическая и методологическая основа** исследования. В исследовании применены герменевтический, сопоставительный, историко-культурный, мифопоэтический подходы к анализу текстов.

Теоретическую основу диссертации составили труды, посвященные проблемам исторической и компаративной поэтики (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, З.Г. Минц, В.Н. Топоров), вопросам семиотики (Ю.М. Лотман) и мифопоэтики (Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп). Историко-литературную основу исследования определили положения и выводы научных трудов Н.Я. Берковского, В.Э. Вацура, А.З. Вулиса, М.М. Голубкова, А.А. Гугнина, Л.Г. Кихней, Л.А. Колобаевой, В.И. Коровина, А.Ф. Кофмана, Ю.В. Манна, М.В. Михайловой, Е.Б. Скороспеловой, Н.М. Солнцевой, Е.А. Тахо-Годи, Ц. Тодорова и др. Философским обоснованием понятий «магическое», «мистическое», «чудо» послужили сочинения Я. Бёме, В.В. Зеньковского, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, Р. Штейнера; их литературоведческий контекст составили труды Н.А. Богомолова, М.В. Михайловой, И.Б. Ничипорова, А.А. Пауткина. При описании мистико-философских явлений 1900-х–1920-х гг. мы опирались на исследовательскую методологию В.С. Брачева, А.Л. Никитина, А.И. Серкова, А.М. Эткинда.

**Достоверность и научная обоснованность результатов исследования** определяется системным подходом к анализу большого корпуса текстов, использованием различных методов, применяемых в изучении теории и истории литературы, опорой на широкий круг историко-литературных и теоретических трудов.

**Теоретическая значимость** заключается в выявлении типологии магической прозы и комплексном анализе магических сюжетов. Сформулированы основные проблемные вопросы в определении магического

компонента в художественных произведениях. Уточнены определения магической, мистической прозы, фантастики. Обоснованы закономерности развития магической прозы 1920-х гг. Положения и выводы имеют **практическую значимость** для подготовки курса лекций по истории русской литературы 1920-х гг., а также для возможности более глубокого анализа поэтики магического в художественной литературе.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования отражены в статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова:

1. *Апалькова Е.С.* Образ венецианского зеркала в магических сюжетах П.П. Муратова и А.В. Чаянова // *Litera*. 2021. № 12. С. 128–135. ИФ РИНЦ – 0, 2.
2. *Апалькова Е.С.* Гендерный аспект в «Магических рассказах» П.П. Муратова // *Philologos*. 2022. Вып. 1 (52). С. 5–11. ИФ РИНЦ – 0, 071.
3. *Апалькова Е.С.* Мифологизация образа Москвы в «Романтических повестях» А.В. Чаянова // *Русская словесность*. 2022. № 2. С. 95–102. ИФ РИНЦ – 0, 028.
4. *Апалькова Е.С.* Типология магических сюжетов А.С. Грина 1920-х годов («Серый автомобиль», «Крысолов», «Фанданго») // *Мир науки, культуры, образования*. 2022. № 3 (94). С. 323–326. ИФ РИНЦ – 0, 334.
5. *Апалькова Е.С., Солнцева Н.М.* Типология русской магической прозы 1900-х – 1940-х годов // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*. 2022. № 5. С. 122–134. ИФ РИНЦ – 0, 264.

В других изданиях:

1. *Апалькова Е.С.* Принцип двойственности в композиции повести А.В. Чаянова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» // *Русская литература XX – XXI веков как*

- единый процесс (проблемы теории и методологии изучения).  
Материалы VII Международной научной конференции. Москва, 17 – 19 декабря 2020 г. – М.: МАКС Пресс, 2020. С. 126–127.
2. *Апалькова Е.С.* Венецианское зеркало в литературе: на примере анализа повести А.В. Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» и рассказа П.П. Муратова «Венецианское зеркало» // LITTERATERRA. Материалы IX Международной конференции молодых ученых. Вып. 15. Ч. 1 / Гл. ред. И.А. Семухина. – Екатеринбург: б/и, 2021. С. 79–83.
  3. *Апалькова Е.С.* Рецепция традиций Э.Т.А. Гофмана в повестях А. Чаянова и А. Погорельского // Stephanos. 2022. № 2 (52). С. 137–147. ИФ РИНЦ – 0,142.
  4. *Апалькова Е.С.* Мифопоэтика П.П. Муратова (на примере рассказа «Эвзебий и Флорестан» из цикла «Магические рассказы») // Ортодоксы и еретики русской литературы XX – начала XXI веков. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред. Г.В. Зыкова, Н.А. Нерезенко, О.С. Октябрьская, А.А. Семина. – М.: МАКС Пресс, 2022. С. 83–93.

Положения и выводы исследования были апробированы в следующих докладах, представленных на международных и межвузовских научных конференциях: 1) «Принцип двойственности в композиции повести Александра Васильевича Чаянова “История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.”» (VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)». Россия, Москва, 18 декабря 2019); 2) «Мифологическая основа повести А.В. Чаянова “История парикмахерской куклы, или Последняя любовь архитектора М.”» (Русская литература XX–XXI веков в современном мире: авторские стратегии. Москва, Россия, 10–11 ноября 2020); 3) «Венецианское зеркало в литературе: на примере анализа повести А.В. Чаянова “Венецианское зеркало, или

Диковинные похождения стеклянного человека” и рассказа П.П. Муратова “Венецианское зеркало”» (IX Международная научно-практическая конференция молодых ученых LITTE RATERRA: Проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Россия, Екатеринбург, 4 декабря 2020); 4) «Магическое в повестях А. Погорельского и А. Чаянова» (Ломоносов-2020. Россия, Москва, 10–27 января 2020); 5) «Мотивы зеркальности и двойничества как сюжетобразующие элементы в “романтических повестях” А.В. Чаянова и “Магических рассказах” П.П. Муратова» (Ломоносов-2021. Россия, Москва, 16 апреля 2021); 6) «Типология героев в “романтических повестях” А. Чаянова» (Александр Чаянов: писатель, ученый, гражданин. Россия, Москва, 29–30 сентября 2021); 7) «Магическое как жанровый элемент в рассказах П. Муратова» (Кутаисская VI международная конференция «Язык и культура». Грузия, 7–9 мая 2021); 8) «Мотив “оживающего изображения”: “Венецианка” В. Набокова и “Венецианское зеркало” А. Чаянова» (X Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция молодых ученых «LITTE RA TERRA: Проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Россия, Екатеринбург; 4–5 декабря 2021); 9) «Магические сюжеты в рассказах А. Грина (“Серый автомобиль”, “Крысолов”, “Фанданго”))» (Ломоносов-2022. Россия, Москва, 15 апреля 2022); 9) «Псевдомагическая реальность в “магических” сюжетах XX века» (Фантастическое в литературе и культуре конца XIX – первой трети XX века. Россия, Москва, ИМЛИ РАН, 3–5 марта 2022); 10) «Синтез магического и исторического в повести И.С. Лукаша “Граф Калиостро”». (Международная научно-практическая школа-конференция молодых ученых «История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды», Россия, Москва, ИРИ РАН, 25–28 октября 2022); 11) «Новелла как жанровая дефиниция “Магических рассказов” П.П. Муратова» (Международная научная конференция «Перекрестки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве», Россия, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, Центр

филологического образования Калужской области, 28–29 октября 2022); 12) «Реальное и магическое пространство в рассказах А.С. Грина “Крысолов” и “Фанданго”» (V Международная научная конференция «Пространство и время в русской литературе и философии: к 90-летию Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН», Россия, Москва, 15–16 ноября 2022); 13) «“Буря” У. Шекспира как источник рассказа П. Муратова “Просперида”» (XI Международная научно-практическая конференция молодых ученых «LITTERA TERRA: Проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», Россия, Екатеринбург; 2 декабря 2022).

Диссертация прошла апробацию при защите НКР по той же теме на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова 1 сентября 2022 года.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.



## Глава 1. РУССКАЯ МАГИЧЕСКАЯ ПРОЗА 1920-х ГОДОВ: ТИПОЛОГИЯ, ИМЕНА

Термин «магическая проза» – собирательный, идентифицирующий произведения, относящиеся к нереалистической прозе. Адаптация магических элементов к содержанию и поэтике художественного текста вариативна. В центре сюжета – герой-маг, способный оказывать влияние на реальный мир посредством взаимодействия со сверхъестественным. В современном литературоведении «магическая проза» – понятие довольно широкое. Цель настоящего исследования – сузить и конкретизировать его, а также рассмотреть особенности этого типа прозы на материале произведений 1920-х гг.

### 1.1. Романтическая традиция литературной фантазмагии

Временем расцвета жанров русской литературы, сочетающих потусторонний и посюсторонний миры, считается эпоха *романтизма*. Важную роль в формировании русской магической прозы сыграли литературные традиции Э.Т.А. Гофмана<sup>28</sup> и русской романтической прозы<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> В русской литературе «гофмановский» код был продуктивен (Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж: Воронежский государственный университет. – 342 с. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература / Науч. ред. докт. филол. наук Б.Т. Удодов. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1977. – 208 с. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М.: ТЕИС, 2003. – 420 с. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков: дисс... докт... филол. наук. – Иваново, 2020. – 338 с.); впервые проза немецкого романтика была осмыслена в творчестве А. Погорельского, В.Ф. Одоевского и др.; вершины развития традиции Гофмана достигли в прозе Н.В. Гоголя, создавшего на ее основе свою поэтику фантазмагорического повествования (Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1978. – 395 с.). Последователем Гофмана был А.В. Чаянов.

<sup>29</sup> Произведения Е.А. Баратынского («Перстень», 1831); А.А. Бестужева-Марлинского («Страшное гадание», 1831); М.Н. Загоскина (цикл «Вечер на Хопре», 1834; «Белое привидение», 1834; «Концерт бесов», 1834); М.Ю. Лермонтова («Штосс», 1845); В.Ф. Одоевского («Игоща», 1833; «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», 1833; «Импровизатор», 1833; «Сильфида», 1837; «Орлахская крестьянка», 1842; «Привидение», 1844; «Саламандра», 1844; роман «Русские ночи», 1844; у Одоевского, как и у Погорельского, проявляется материалистическое, рациональное отношение к сверхъестественному и чудесному («Косморама», 1839); Н.А. Мельгунова («Кто же он?», 1831); В.Н. Олина (цикл «Рассказы на станции», 1839); А. Погорельского («Черная курица, или Подземные жители», 1829; цикл «Двойник, или Мои Вечера в Малороссии» (1828), включающий «Лафертовскую маковницу» (1825) и «Пагубные последствия необузданного воображения» (1828)); А.С. Пушкина («Пиковая дама», 1834; ироническая интерпретация сверхъестественного – «Гробовщик», 1830); О.М. Сомова («Гайдамак», 1826; «Русалка», 1829; «Приказ с того света», 1827; «Кикимора», 1829; «Оборотень»,

Почву для рождения романтической фантастической повести сформировала баллада<sup>30</sup>.

На рубеже XIX–XX вв. интерес к сверхъестественному снова возрастает. В 1920-е гг. фантастика становится одним из важнейших способов художественной универсализации. Изображение того, что невозможно постигнуть разумом, – продуктивный творческий метод, который выявляет в художественном пространстве нарушение границ реального. Многие темы сохранились и нашли свое отражение в литературе 1920-х гг. Так, сюжет о влюбленном черте из «Уединенного домика на Васильевском» В.П. Титова (1828) получил развитие в повести А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922); своеобразным продолжением повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» (1834) стал рассказ «Карта Германна» (1922) И.С. Лукаша, действие в котором развивается спустя несколько десятилетий после пушкинских: картежнику Соколовскому призрак Германна называет три роковые карты и др.

В эпоху романтизма были сформулированы важные для литературы 1920-х гг. художественные приоритеты. Во-первых, в аксиологии романтизма утвердился характерный для последующей магической прозы повествовательный принцип изображения фантазмагоричного, чудесного<sup>31</sup>,

---

1829; «Купалов вечер», 1831; «Киевские ведьмы», 1833 и др.); В.П. Титова (повесть, созданная по сюжету Пушкина, «Уединенный домик на Васильевском» (1829)); А.К. Толстого («Семья вурдалака», 1839; (публ. 1884); «Встреча через триста лет», 1839 (публ. 1912); «Упырь», 1841; «Амена», 1846)) и др. О жанре романтической фантастической повести: *Николюкин А.Н.* К типологии русской романтической повести // К истории русского романтизма / Ред. Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт. – М.: Наука, 1973. С. 259–282.

<sup>30</sup> Появляются адаптированные переводы немецкой «Леноры» (1773) Г.А. Бюргера: «Людмила» (1808), «Светлана» (1812) В.А. Жуковского, «Ольга» (1816) П.А. Катенина. Жуковский также переводит балладу «Лесной царь» (1882) И. Гете и «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814) Р. Саути; позже появляется поэма Пушкина «Руслан и Людмила» (1820). Следование этим традициям можно обнаружить в рассказе А.И. Куприна «Заклятье» (<1927>): один цыган, влюбленный в цыганку, явился ей в образе мертвеца и хотел затащить ее за собой в могилу, но не смог, так как прокричали петухи.

<sup>31</sup> *Блок А.* О романтизме // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. Т. 6. Проза 1918–1921 / Подгот. текста Д. Максимова и Г. Шабельской, примеч. Г. Шабельской. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 351–356. *Будагов Р.Л.* Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1968. Т. 27. Вып. 3. С. 246–254. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 397 с. *Головенкина Е.В.* Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю. Лермонтова: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Томск, 1997. – 18 с.

противоположного жизнеподобному<sup>32</sup>. Во-вторых, романтическое двоемирие проявлялось в неоднозначности мотивировок событий и образов<sup>33</sup>, что также свойственно магической прозе 1920-х гг. Именно для романтизма характерно обращение к взаимодействию мира реального и потустороннего<sup>34</sup>. Это объясняется, во-первых, интересом к различным духовным практикам, которые направлены на самопознание (мистические откровения, медитации и др.), а также к таким формам подсознательного, как сон, галлюцинации, гипноз, что мы наблюдаем также в магической прозе 1920-х. Во-вторых, писателей привлекали эксперименты со взаимодействием с иным миром, месмеризм, загадочные происшествия, тайны, описание которых позволяло поддерживать романтическую атмосферу. В-третьих, важной причиной становится обращение к опыту европейской литературы: особую привлекательность получают английский готический роман, фантастическое у гейдельбергских романтиков (братья Я. и В. Гримм, Ф. Брентано), проза Гофмана. Кроме того, для них свойственен интерес к «страшному миру»:

---

*Гуляев Н.А., Карташова И.В.* Введение в теорию романтизма. – Тверь: Тверской государственный университет, 1991. – 92 с. *Дмитриев А.С.* Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. С. 5–43. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. – М.: Книга по требованию. – 207 с. *Каминский В.И.* Романтическое течение в русской литературе «переходного периода» // Русский романтизм: сб. ст. / Отв. ред. К.Н. Григорьян. – Л.: Наука, 1978. С. 209–210. *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с. *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. – 376 с. *Медведев Ю.* Там лес и дол видений полны... (послесловие) // Русская фантастическая проза XIX–начала XX века: Антология / Сост. Ю.М. Медведев. – М.: Правда, 1989. С. 453–467. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с. *Фридман Н.В.* Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1980. – 191 с.

<sup>32</sup> «1820–1830-е годы – расцвет фантастической образности, которая в современной теории литературы получила название вторичной (или акцентированной) условности, противопоставленной *жизнеподобию*». *Капитанова Л.А., Коровин В.И., Крупчанов Л.М., Прокофьева Н.Н., Сапожков С.В., Чернышева Е.Г.* Проза в эпоху романтизма // История русской литературы XIX века: В 3 ч. Ч. 2. (1840–1860 годы): учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Рус. яз. и лит.» / Под ред. В.И. Коровина. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. С. 85. Курсив Л.А. Капитановой, В.И. Коровина, Л.М. Крупчанова и др.

<sup>33</sup> «За конкретным угадывается общее; перспектива ведет неограниченно далеко. Вообще романтическое двоемирие – вовсе не только там, где фантастика. Романтическое изображение “двоемирно” и вне фантастического плана, благодаря расширению мотивировки, когда образ неминуемо двойится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциональный». *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. С. 121.

<sup>34</sup> *Капитанова Л.А., Коровин В.И., Крупчанов Л.М., Прокофьева Н.Н., Сапожков С.В., Чернышева Е.Г.* Проза в эпоху романтизма. С. 85.

«Драма ли это, роман ли, всюду предпосылка страшного жанра – страшный мир, по-страшному устроенный, неодолимый в своей бесчеловечности, лежащий во зле, неустрашимость которого доказывается повседневным опытом»<sup>35</sup>.

В это время создается традиционный корпус сюжетов, востребованных в XX в. Типологической чертой фантастических повестей XIX в. являются *устойчивые мотивы*, наиболее важные из которых – мифологические, сновидческие, игровые<sup>36</sup>. Они же присущи магическим рассказам и повестям XX в. Так, повести Чаянова сюжетно похожи на сны-пробуждения («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.»; «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» и др.). Нахождение на грани сна и реальности – тема Б.А. Садовского, А.С. Грина, С.Д. Кржижановского и др. При этом интенсивно развивается онейрическая поэтика. Мотив игры (в частности, карточной) находит отражение в произведениях Чаянова («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», 1921; «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина», 1924; бильярд как поединок в повести «Юлия, или Встречи под Новодевичьим», 1928), Грина («Клубный арап», 1918; «Гениальный игрок», 1923; «Серый автомобиль»), Л.М. Леонова (шахматная игра в рассказе «Деревянная королева», 1923) и др. Миф также по-прежнему является важной художественной категорией, однако в прозе XX в. он ориентирован не столько на фольклор или античность, сколько на раскрытие когнитивных возможностей, этики и морали современника, что становится целью произведений Кржижановского, Муратова, Чаянова и др.

Особый интерес для романтиков представляют элементы готической прозы. Образцом классических готических романов стали «Замок Отранто» (1764) Г. Уолпола, «Удольфские тайны» (1794) А. Радклиф и др. Традиции

---

<sup>35</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 154.

<sup>36</sup> Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века: дисс... докт... филол. наук. – М., 2000. – 314 с.

готического романа на русской почве трансформируются в основном в средние и малые жанры (Н.М. Карамзин, «Остров Борнгольм», 1793; А.А. Бестужев-Марлинский, «Замок Венден», 1821, О.М. Сомов, «Киевские ведьмы», 1833 и др.). В русской литературе интерес к готической традиции возник в XVIII–начале XIX вв.<sup>37</sup> Основные концепты готической прозы: родовая тайна, вина, «оживание» картин/портретов, образы вампиров, мрак, ночь, место действия часто – замок<sup>38</sup>. У жанра европейского готического романа, который сформировался в эпоху предромантизма, есть набор отличительных черт, которые войдут в свод повествовательных специфик магической прозы XX в.: 1) хронотоп (граница между двумя мирами)<sup>39</sup>; 2) сюжет строится как противостояние двух миров (часто добра и зла); 3) таинственные артефакты (зеркала, свечи, древние проклятья и т.п.); 4) повторяющиеся мотивы (сон, послания незнакомцев, смерть, уныние и т.д.); 5) система персонажей строится на антитезе; 6) особая структура повествования (стилизация под древний манускрипт). В современном литературоведении отмечаются элементы переосмысления готических традиций в творчестве писателей XX в., например, В.Я. Брюсова<sup>40</sup>, В.В. Набокова<sup>41</sup>; О.Г. Талалаева обнаруживает элементы готики в рассказах И.А. Бунина<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Вацуро В.Э. Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с. Малкина В.Я., Полякова А.А. «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2008. С. 15–32. Ефимов А.С. Русский антиинигилистический роман 1860–1870 гг. и готическая проза второй половины XVIII–первой половины XIX в.: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 2021. – 24 с.

<sup>38</sup> Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX–XX вв.: традиции и эволюция: дисс... канд. филол. наук. – Иркутск, 2013. – 178 с.

<sup>39</sup> Выделяется именно хронотоп как признак жанра: «В хронотопе готического романа главное – связь времен <...>. Важна непрерывность времени в ее этической значимости. Это определяет выбор мест действия (замок, аббатство и т.п.)». Малкина В.Я., Полякова А.А. «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко, 2008. – М.: Издательский центр РГГУ, 2008. С. 31. Курсив В.Я. Малкиной, А.А. Поляковой.

<sup>40</sup> Малкина В.Я. Готическая традиция и исторический роман («Огненный ангел» В.Я. Брюсова) // Там же. С. 250–266.

<sup>41</sup> Федулina О.В. «Мельмонт Скиталец» Ч.Р. Метьюрина и «Приглашение на казнь» В.В. «Набокова»: форма сна и картина мира // Там же. С. 267–296.

<sup>42</sup> Талалаева О.Г. Проза И.А. Бунина и готическая традиция в русской литературе // Вестник Тамбовского университета. 2011. Вып. 7 (99). С. 165–171.

Вместе с тем писатели XX в. привносят в повествование о магическом свою художественную специфику. Например, в прозе Кржижановского фантазмагория сочетается с поэтикой абсурда («Сбежавшие пальцы», 1926; «Квадратурин», 1926 и др.); Чаянов называет свои повести романтическими, но во многом отходит от приоритетов этого направления (§ 4.1.1). Грин создает романтические миры, которые являются инструментами познания психофизического состояния личности («Крысолов», 1924; «Серый автомобиль», 1925 и др.). У Лукаша прежде всего выражено тревожное ощущение от непознаваемой реальности (цикл «Черт на гауптвахте», 1922; рассказ «Черт», <1931>). Итак, в центре внимания писателей в 1920-е гг. – исследование внутреннего мира современника, *поиск ответов на экзистенциальные вопросы своего времени*, осмысление реальности без прямого разговора о ней.

Творчество В.Ф. Одоевского оказало существенное влияние на развитие русской литературы. А.В. Бахрах отмечает связь повестей Чаянова с произведениями Гофмана и «Русскими ночами» (1844) Одоевского<sup>43</sup>, интерес к которому возрастает в начале XX в.<sup>44</sup> Цель книги Одоевского – понять «задачу человеческой жизни»<sup>45</sup>. Как отмечает Е.А. Маймин, главным героем в «Русских ночах» является «философская мысль»<sup>46</sup>. Ю.В. Манн также пишет, что повествование в книге определяется «философским заданием»<sup>47</sup>. Обращение писателя к сверхъестественному мотивирует сюжеты и саму суть персонажей – выразителей философов. Подобной философской основы и задачи не было у писателей магического направления 1920-х гг. Большинство

---

<sup>43</sup> А.Б. [Бахрах А.В.] Венедиктов // Дни. 1923. № 6. С. 11.

<sup>44</sup> Об этом свидетельствует, например, очерк Д. Языкова (*Языков Д. Князь В.Ф. Одоевский: (Его жизнь и деятельность)*. – М.: Унив. тип., 1903. – 49 с.). Выходит фундаментальная книга П.Н. Сакулина (*Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель*. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1. Ч. 2. – 479 с.). В газете «Новое время» печатается статья В.В. Розанова «Чаадаев и кн. Одоевский» (1913).

<sup>45</sup> *Одоевский В.Ф. Русские ночи: новеллы и философские беседы*. – СПб.: ООО Издательский дом «Леонардо», 2011. С. 7.

<sup>46</sup> *Маймин Е.А. О русском романтизме; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка* / Под ред. Н.Л. Вершининой и Е.Е. Дмитриевой-Майминой. – Псков: Псковская историческая библиотека, 2015. С. 215.

<sup>47</sup> *Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма*. – М.: РГГУ, 2007. С. 216.

из них сосредоточены на волевом и эмоциональном потенциале личности, пределах психики в столкновении героя с магическими силами. Отправная точка обращения к миру сверхъестественного для них – понять мир реальный.

В 1920-е гг. были также восприняты некоторые особенности русских романтиков в композиционном решении текстов. Главная тема книги Одоевского «Русские ночи» сформулирована им во введении. Традиция авторского предисловия-разъяснения также нашла отражение в прозе 1920-х гг. К изданию «романтических повестей» (<1926>) Чаянов пишет «Предуведомление», в котором акцентирует внимание на том, что его повести – московская гофманиада. К циклу «Черт на гауптвахте» Лукаша дается предисловие под названием «Сквозь стеклянный шар (вместо предисловия)», в котором автор поясняет, что передает реально произошедшие события.

Еще одна черта – циклизация: А. Погорельский «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828); Н.В. Гоголь «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831); Одоевский «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейко» (1833) и др. Произведения могут задумываться писателями как циклы изначально или объединяться в них позже. В 1920-е гг. художники следуют этой традиции. Чаянов планирует издать опубликованные ранее по отдельности повести единым циклом, «Магические рассказы» (1922, 1928) Муратова оформлены в цикл. «Мистические вечера» (1931) С.Р. Минцлова построены в форме вечерних бесед группы героев, которые рассказывают о необычных происшествиях. Это позволяло выстроить тексты по принципу взаимодополняемости смыслов.

Назовем такую черту *заглавий* романтизма, как употребление союза «или», на что обращает внимание Кржижановский<sup>48</sup>. Эта традиция находит

---

<sup>48</sup> «В основе д в о е н и я з а г л а в и й лежит двойная окраска наших психических содержаний, распадающихся на а) логические процессы и б) эмоциональные испытывания. Идея и образ, логика и эмоция при построении текста, особенно если он не чужд элементов художества, как бы оспаривают друг друга и книгу, и ее название». Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М.: Никитинские субботники, 1931. С. 8. Разрядка С.Д. Кржижановского. Разрядка С.Д. Кржижановского.

продолжение в названиях повестей Чаянова: «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» и др. Стоит отметить, что в начале XX в. к такой поэтике заглавия обращается Брюсов в романе «Огненный ангел» (1907)<sup>49</sup>, следуя традициям готической и средневековой прозы; Д.И. Кузнецов в повести «Елизавета, или Повесть о странных событиях жизни моей» (1929) основывался на мотивах брюсовского романа. Вторая часть подобных названий зачастую раскрывает содержание произведения.

Особое значение в развитии магического направления в литературе XX в. имеет традиция Гоголя. Переосмыслению интерпретации его творчества способствовали работы символистов – Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» (1908) и А. Белого «Мастерство Гоголя» (1934). Гоголь становится образцом писателя, синтезирующего *религиозность, фантастику, фантасмагорию и фольклор*<sup>50</sup>. В литературной практике его последователем справедливо считают С.А. Клычкова<sup>51</sup>, опиравшегося также на магический опыт фольклора.

Кроме того, для развития магического направления литературы XX в. свою роль сыграли произведения XIX в. *постромантического периода*, в частности, творчество Ф.М. Достоевского<sup>52</sup>. Показательны повести

---

<sup>49</sup> «Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о Дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоетейей и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем».

<sup>50</sup> «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831): «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» и др.; а также «Портрет» (1834), «Вий» (1835), «Нос» (1836) и др.

<sup>51</sup> Кудрявкина Н.В. Традиции Н.В. Гоголя в романе С.А. Клычкова «Сахарный немец» // Вестник Тамбовского университета. 2003. Вып. 4 (32). С. 91–97. Лыкова Е.В. Неомифологические аспекты поэтики и гоголевские традиции в творчестве С.А. Клычкова: На материале романа «Чертухинский балакирь»: дисс... канд. филол. наук. – М., 2004. – 234 с. Пономарева Т.А. Традиции Н.В. Гоголя в прозе С.А. Клычкова // Вестник РУДН. 2019. Вып. 24. № 3. С. 355–365.

<sup>52</sup> Евтушенко Э.А. Мистический сюжет в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс... канд. филол. наук. – Уфа, 2002. – 236 с. Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб. / Отв. ред. И.П. Лупанова. – Петрозаводск: ПГУ, 1974. С. 98–125. Захаров В.Н. Фантастика как категория поэтики романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Жанр и композиция литературного



«Двойник» (1846) и «Хозяйка» (1847), рассказы «Бобок» (1873), «Сон смешного человека» (1877), мистико-фантастические, онейрические мотивы в «Преступлении и наказании» (1866), «Братьях Карамазовых» (1880). Свой вклад в трансцендентную линию русской литературы внесли мистические мотивы в повестях И.С. Тургенева («Призраки», 1864; «Песнь торжествующей любви», 1879; «Клара Милич», 1883)<sup>53</sup>. Сюжет о появлении необычайного в реальной жизни, а также мотив двойничества находим в повести «Черный монах» (1893) А.П. Чехова<sup>54</sup> и др. В названных текстах обращение к потустороннему – специфика произведений писателей, придерживающихся разных эстетических ориентиров<sup>55</sup>.

---

произведения: межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1978. С. 55–87. *Захаров В.Н.* Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. – Петрозаводск: ПГУ, 2008. Вып. 5. № 8. С. 385–397. *Захаров В.Н.* Фантастическое // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / Науч. ред. Г.К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. С. 53–56. *Захаров В.Н.* Фантастическое в эстетике и творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 1975. – 25 с. *Ковалев О.А.* О чувстве реального у Достоевского (полемиические заметки) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 59–74. *Фомина О.А.* Фантастика как конструктивный элемент прозы Ф.М. Достоевского: дисс... канд. филол. наук. – Самара, 1999. – 159 с.

<sup>53</sup> *Гражис П.И.* Тургенев и романтизм (О сочетании реалистического и романтического образного отражения). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1966. – 52 с. *Зельдхей-Деак Ж.* «Таинственные повести» И.С. Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica Hung.* 1973. Т. 19. С. 347–364. *Золотарев И.Л.* Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме: дисс... канд. филол. наук. – Тверь, 1999. – 178 с. *Курляндская Г.Б.* «Таинственные повести» И.С. Тургенева (Проблемы метода и мировоззрения) // Ученые записки Курского государственного пед. ин-та. 1971. Т. 74. С. 3–75. *Ли Ханг Зе.* «Таинственные повести» Тургенева в оценке русской и зарубежной критики // И.С. Тургенев и современность. Международная научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева. – М.: Диалог МГУ, 1997. С. 34–37. *Муратов А.Б.* Тургенев-новеллист. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – 120 с. *Невзоров Н.* И.С. Тургенев и его последние произведения: «Стихотворения в прозе», «Клара Милич». – Казань: В университетской типографии, 1883. – 42 с. *Петровский М.* Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сб. статей / Под ред. Н.Н. Розанова. – М.: Задруга, 1920. С. 70–90. *Поддубная Р.Н.* Идеино-художественные функции фантастики и развитие творческих принципов реализма в русской литературе XIX века: автореф. дисс... докт... филол. наук. – Киев, 1990. – 120 с. *Топоров В.Н.* Станный Тургенев (Четыре главы) // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с. *Улыбина О.Б.* Проблемы поэтики «таинственных» повестей И.С. Тургенева: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1996. – 15 с. *Чиж В.* Тургенев как психопатолог // Вопросы философии и психологии. 1899. Кн. 50. С. 753–772.

<sup>54</sup> *Дмитриева Н.А.* Послание Чехова. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 365 с. (гл. «Мистическая повесть Чехова (“Черный монах”)»). *Сухих И.Н.* Загадочный «Черный монах» // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 109–125.

<sup>55</sup> «Итак, писатели-реалисты в своих двухплановых произведениях, познавая мир с помощью фантастики, показывают Неведомое. И делают это при наличии первого, конкретного плана, который, будучи связанным двухплановостью со вторым планом – постижением невероятного в фантастических произведениях, косвенным образом участвует в познании действительности. Фантастика романтиков, не обладая двухплановостью, имеет только изобразительную функцию,

## 1.2. Мистико-философский контекст магической прозы 1920-х гг.

Существенную роль в развитии магической прозы XX в. сыграл *символизм*. Через него в литературу 1920-х гг. передавались метафизические приоритеты романтизма. Так, В.М. Жирмунский прямо связывал философию символизма с традициями романтизма, отмечая, что между ними «не существует перерыва мистической традиции»<sup>56</sup>. Теургические устремления символистов, их цели познать трансцендентное, интерес к оккультизму и спиритизму не нашли сочувствия у акмеистов<sup>57</sup> и футуристов. Словесной магии символистов акмеисты<sup>58</sup> противопоставили слово как явление адамизма. Футуристы не приняли символистской трансцендентности как в восприятии слова, так и в самой реальности<sup>59</sup>. Как отмечает И.П. Смирнов, футуризм «сообщил смыслу свойство вещи, <...> уравнивал идеологическую среду с эмпирической»<sup>60</sup>.

В начале XX в. произведения о сверхъестественном развивались в контексте философии русского *космизма*. Идеи В.И. Вернадского,

---

потому ее связи с реальностью ограничены». *Золотарев И.Л.* Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е–90-е годы XIX века). – Орел: ПФ «Картуш», 2014. С. 23–24.

<sup>56</sup> *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. С. 191. (Цитаты из книги приводятся в соответствии с нормами современного правописания).

<sup>57</sup> *Кожухаров Р.Р.* Слово как «логос»: переосмысление символистских представлений о реальности и реализме в манифестах акмеистов // *Неканоническая эстетика*. Вып. 9: Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве. Сб. статей. – СПб. – М.: ИРЛИ РАН, 2022. С. 145–164.

<sup>58</sup> Н.С. Гумилев («Наследие символизма и акмеизм», 1913) писал в связи с этим: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать, и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой допрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны». *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм // *Гумилев Н.С. Полное собр. соч.: В 10 т. / Отв. ред. Ю.В. Зобнин. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и примеч. М. Баскер, Т.М. Вахитова, Ю.В. Зобнин, А.И. Михайлов, В.А. Прокофьев, отв. ред. Ю.В. Зобнин, ред. Д.М. Климова. – М.: Воскресенье, 2006. С. 149.*

<sup>59</sup> «в последнее время женщину старались превратить в вечно женственное, прекрасную даму, и таким образом юбка делалась мистической <...> Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря». *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое: О художественных произведениях // *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 76.*

<sup>60</sup> *Смирнов И.П.* Смысл как таковой / Ред. Б.Ф. Егоров, Я.А. Гордин, А.В. Лавров, М.А. Турьян. – СПб.: Академический проект, 2001. С. 107.

А.А. Горского, Н.Ф. Федорова, К.Э. Циолковского дали творческой интеллигенции представление о космосе как о воплощении онтологического единства. В повести Циолковского «Вне Земли» (1920) отражена концепция автора: в 2017 г. группа ученых работает над космическим кораблем, который должен помочь достичь Луны и облететь Солнечную систему. Футурология описанных событий и сюжет об ученых определяют принадлежность произведения к *научной фантастике*. Циолковский полагал, что все тела и атомы космоса живые («Монизм вселенной», 1925, 1932; «Причина космоса», 1928). Эти же идеи нашли отражение в книге «История одного атома» (<б/д>), в которой описано переселение атома из одного тела в другое, его пребывание в растениях, животных, людях. Циолковский считал, что с разрушением организма атом человека попадает в неорганическую обстановку – этот промежуток равен нулю; население Земли за это время преобразуется<sup>61</sup>. Для Федорова космос и Земля неразделимы, поэтому человек способен совершать переход между мирами<sup>62</sup>.

Литература Серебряного века стала проводником *религиозных* ценностей. Как писал о связи символизма с религиозными исканиями В.М. Жирмунский, «проявляется подлинно религиозный дух, развивающийся из глубин русского народного сознания»<sup>63</sup>. О «религиозно-философской линии»<sup>64</sup> в символизме пишет Л.А. Колобаева. Идеи Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, В.С. Соловьева, П.А. Флоренского и других содержали мощный творческий потенциал. При этом после Октябрьской революции, как

---

<sup>61</sup> «Земной шар будет покрыт тогда только высшими формами жизни и наш атом будет пользоваться только ими. Значит, смерть прекращает все страдания и дает, субъективно, немедленно счастье». Циолковский К. Монизм вселенной. – Калуга: Калуж. тип. Мособлполиграф, 1931. С. 31. (Цитата приведена в соответствии с нормами современного правописания).

<sup>62</sup> «Фантастичность предполагаемой возможности реального перехода из одного мира в другой только кажущаяся; необходимость такого перехода несомненна для трезвого, прямого взгляда на предмет, для тех, кто захочет принять во внимание все трудности к созданию общества вполне нравственного, к исправлению всех общественных пороков и зол». Федоров Н.Ф. Философия общего дела // Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семенов, А.Г. Гачевой; вступ. ст. С.Г. Семенов; предисл. к текстам С.Г. Семенов, А.Г. Гачевой; примеч. А.Г. Гачевой. – М.: Педагогика-Песс, 1993. С. 71.

<sup>63</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 197–199.

<sup>64</sup> Колобаева Л.А. Русский символизм. – 2-е изд., доп. – М.: Издательство Московского университета, 2017. С. 55.

писал Н.М. Зернов, «русская религиозная преемственность резко контрастирует с катастрофическими переменами в государственной жизни», для 1920-х гг. представители религиозного возрождения в «изложении традиционного православного учения»<sup>65</sup> были убедительны. А.Л. Никитин же соотносит появление прозы М.А. Булгакова, Клычкова, Чайнова со «скрытым пластом» мистических объединений 1920-х гг.<sup>66</sup>

Возрастанию роли сверхъестественного в художественных текстах способствовал и интерес к мыслителям *неортодоксальной* направленности, например к богословскому наследию Оригена Александрийского, Я. Бёме, антропософии Р. Штейнера, мировоззренческим исканиям Г.И. Гурджиева, Е.П. Блаватской, А.Р. Минцловой и др. Приоритеты трансцендентного в культуре Серебряного века были отмечены оккультизмом. К изучению оккультных, сектантских и прочих мистических течений и практик, тайных обществ начала века и 1920-х гг. обращались неоднократно<sup>67</sup>.

Модернизация символистами христианской ортодоксии<sup>68</sup> хронологически совпала с осмыслением писателями современности (роман Белого «Петербург», <1913> и др.) и истории (трилогия Мережковского

---

<sup>65</sup> Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. – Paris: YMCA-PRESS, 1974. С. 325, 329.

<sup>66</sup> Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: *Исследования и материалы* / Тексты, сост., публик., примеч. и указатель А.Л. Никитин (1997). – М.: Аграф, 2000. С. 86.

<sup>67</sup> Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. *Исследования и материалы*. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560 с. Брачев В.С. Религиозно-мистические кружки и ордена в России. Первая треть XX века. – СПб.: Нестор, 1997. – 153 с. Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. – 344 с. Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслова Иванова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 240 с. Сакральное искусство: тайны древних символов // Джон Мартино, Миранда Ланди, Джейсон Мартино и др. / Пер. с англ. О.В. Низковой. – М.: Издательство «Э», 2016. – 416 с. Серков А.И. История русского масонства XX века / Под ред. М.В. Рейзина. – М.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2009. – 1280 с. Холл Мэнли П. Тайные учения всех времен: Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии / Пер. с англ. В.В. Целищева. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – 960 с. Шараненкова Н.Г., Оболенская Д. Серебряный век русской литературы в контексте мистицизма Э. Сведенборга и антропософии Р. Штайнера: учебное пособие для студентов филологического факультета. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. – 41 с. Эткин А.М. Хлыст: секты, литература и революция. – 3-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 642 с. и др.

<sup>68</sup> «Интерес интеллигенции к мистицизму как одному из способов познания выражался в поисках новых форм религиозности, одним из направлений таких исканий стало “новое религиозное сознание”». Янишевская И.В. Религиозные искания Д. Мережковского и З. Гиппиус: от символизма к религии Третьего Завета // Соловьевские исследования. 2010. Вып. 3 (27). С. 65.

«Христос и Антихрист», 1895–1905 и др.). На тексты проецировались традиционные или авторские мифы, в которых была мистическая и магическая основы<sup>69</sup>. Например, интерес к сверхъестественному находит отражение в романе Брюсова «Огненный ангел» – образце мистического, как считает Н.А. Богомолов, типа символистского романа<sup>70</sup>.

Благодаря Штейнеру<sup>71</sup> в России распространилась антропософия, которой следовали А. Белый, М. Волошин, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), М. Сабашникова, М. Чехов и др. Однако влияние его философии распространилось и на писателей, не связанных с антропософией напрямую<sup>72</sup>. Важные положения учения Штейнера отражает идея сверхчувственного познания мира и человека в нем, а также в методике развития тайных способностей, которые ведут к духовному господству над природой.

В «Глоссолалии» (1917) Белый опирается на идеи учения Штейнера («Очерк тайноведения», 1916). Основная тема этой «поэмы» – сотворение Вселенной и языка, ключевые понятия – смысл, звук, жест, ритм. Если в теоретических статьях поэта они выступают в роли отвлеченных философских символов, то в «поэме» организуют пространство. В романе «Котик Летаев» (1918) отразились мысли Штейнера («Из летописи мира. Хроники Акаши», 1908, <1914>) о космической прародине, из которой приходит на землю человеческое «я». Важная роль отводится мотиву детской памяти, которая и

---

<sup>69</sup> О разнице этих типов прозы см. § 1.3.2 (раздел «Фантастика, мистика, магия»); однако в одном произведении могут присутствовать черты как магического, так и мистического повествования. Более того, многие авторы обращаются в разных текстах то к мистике, то к магии.

<sup>70</sup> Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 87–88.

<sup>71</sup> Наибольшее внимание привлекали его работы «Философия свободы» (1894) и «Мистика на заре духовной жизни Нового времени и ее отношение к современному мировоззрению» (1901).

<sup>72</sup> Отголоски идей Штейнера М. Никё отмечает в «Ключах Марии» (1918) С.А. Есенина, который называет в своей статье поэта словом «мист». Исследователь пишет: «это слово <...> соответствует французскому *myste* (в котором конечное *e* не произносится) и значит “посвященный [в тайну]”. Слова “мист” и “просвящение” С. Есенин употребляет на одной странице <“Ключи Марии”>» (Никё М. Гностические мотивы в «Ключах Марии» Есенина // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум: Есенинский сб. / Отв. ред. Ю.Л. Прокушев. – М.: Наследие, 1997. Вып. 3. Кн. 1. С. 129). Таким образом, источником слова «мист» и суждений Есенина о Голгофе могла стать книга Штейнера «Мистерии древности и христианство» (1912), которая была в личной библиотеке поэта. Кошечкин С.П., Юсов Н.Г. Комментарий // Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – М.: «Наука» – «Голос», 1995–2002. Т. 5. Проза / Сост., подгот. текстов и коммент. А.Н. Захарова, С.П. Кошечкина, Е.А. Самоделовой, С.И. Субботина, Н.Г. Юсова. – М.: «Наука» – «Голос», 1977. С. 495.

сохраняет воспоминания о внетелесном существовании. Развитие человечества проходит через семь ступеней сознания – от Сатурна до Вулкана, что подобно жизни человека между рождением и смертью<sup>73</sup>.

Из медиумов, проводивших спиритические сеансы в Москве и Петербурге в начале XX в., назовем Я. Гузика. М. Кузмин в произведении «Форель разбивает лед» (1925) под «жалким медиумом» подразумевает Гузика<sup>74</sup>. На его сеансах присутствовали В.Я. Брюсов, Н.М. Минский, Н.И. Петровская<sup>75</sup> и др. Ярким медиумом была А.Н. Шмидт, состоявшая в переписке с В.С. Соловьевым, которого она после прочтения поэмы «Три свидания» (1862) стала считать Иисусом, а себя – новой Марией Магдалиной, воплощением Мировой души. На нее обратили внимание П.А. Флоренский, А. Белый, А.А. Блок, а также Н.А. Бердяев, который писал, что ее книга «Третий Завет» (<1886>)<sup>76</sup> «будет признана одним из самых замечательных явлений

---

<sup>73</sup> Ср.: «Как в современном человечестве отдельные возрасты не только следуют один за другим, но и существуют наряду друг с другом, так бывает и при развитии ступеней сознания». Жизнь Сатурна // Блаватская Е. Хроники Акаши: Книга жизни / Блаватская Е., Кейси Э., Штейнер Р. – М.: Издательство «АСТ», 2022. С. 199.

<sup>74</sup> Лавров А., Тименчик Р. Комментарии // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: Худож. лит., 1990. С. 548.

<sup>75</sup> Петровская вспоминала об одном из таких сеансов с участием Брюсова, который видел в особняке А.С. Хомякова «тайны в духе Эдгара По»: «Ян Гузик появился в гостиной Хомякова перед нарядной публикой, с приятным внутренним щекотанием ожидающей наплыва спиритической жути, совсем как призрак. <...> медиум захрипел как в агонии <...> Ян Гузик закатился в конвульсивном нервном припадке». Петровская Н.И. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайловой, вступ. ст. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, коммент. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при уч. Е.А. Глуховской. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. С. 468–469. (см. также: «Что это было (На сеансах Яна Гузика)». С. 402–406).

<sup>76</sup> Шмидт А.Н. Из рукописей: О Будущности. Третий Завет. Из дневника. Письма / Ред., предисл. свящ. П. Флоренского, С.Н. Булгакова. – М.: Путь, 1916. – 288 с. Шмидт А.Н. Третий Завет. – СПб.: Альманах «Петрополь», «Александра», 1993. – 236 с.

«<...> кроме обыкновенного сознательного мышления, проникающего через все существо человека, в нем есть еще бессознательное, ему самому неизвестное мышление одного духа его, которое иногда, но медленно доходит до души его, и тогда весь человек начинает осознавать его, а иногда так и остается в глубине его духа, неизвестным ему; человек не все и не всегда знает, видит и слышит, что знает, видит и слышит дух его, ибо дух и во плоти иногда воспринимает впечатления не через плоть, а помимо ее». Шмидт А.Н. Третий Завет. С. 92.

Аккерман Г. Загадка Анны Шмидт // Континент. № 123. 2005. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/continent/2005/123/zagadka-anny-shmidt.html> (Дата обращения: 20.06.2022). Бердяев Н.А. Повесть о небесном роде: Из рукописей А.Н. Шмидт // Бердяев Н.А. Мутные лики. – М.: Канон+, 2004. С. 140–146. Булгаков С.Н. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С.Н. Тихие думы / Сост., подгот. текста и коммент. В.В. Сапова, послесл. К.М. Долгова. – М.: Республика, 1996. С. 51–82. Горький М. А.Н. Шмит // Горький М. Полное собр. соч. Т. 17. Заметки из дневника. Воспоминания; Рассказы 1922–1924 годов / Подгот. текстов и коммент. Л.Г. Бухарцева, И.И. Вайнберг, А.М. Крюкова, отв. секретарь изд. М.А. Семашкина, ред.

мировой мистической литературы»<sup>77</sup> («Повесть о небесном роде: Из рукописей А.Н. Шмидт», 1916). Важное значение для спиритов имела работа Блаватской «Тайная доктрина» (1888–1897; изд. в России – 1940). Ее мысль о слове как особой субстанции, обладающей оккультной силой и способной изменять реальный мир, отвечала поискам писателей начала XX в.<sup>78</sup> Кроме того, она давала свое определение магии («Магия», 1879), отделяя ее от суеверия: «Наше общество не верит ни в какие чудеса – ни в божественные, ни в дьявольские, ни в человеческие; ни во что-либо, не поддающееся философской и логической индукции»; в современном мире термин «магия» воспринимается искаженно, ими же он понимается «в смысле высшего знания и глубокого проникновения в скрытые силы природы и глубокого их исследования»<sup>79</sup>.

Еще один контекст литературного мистицизма – секты<sup>80</sup>, в идеологии которых сочетались национальная специфика и неортодоксальная религиозность. По словам М.М. Бахтина, в начале XX в. среди писателей проявился интерес к *сектантству* «в связи с тяготением к мифу»<sup>81</sup>. Примечательны судьбы создавшего свою общину А. Добролюбова, пришедшего из сектантства Н. Клюева, обращавшегося к сектантской жизни П. Карпова<sup>82</sup>.

Знаковой личностью в оккультном познании мира и человека был Г.И. Гурджиев. По одной из версий, его идеи влияли на идеологию

---

В.Р. Щербина. – М.: Наука, 1973. С. 45–57. Орлова Н.Х. Пересечение видений Анны Шмидт и Владимира Соловьева: софийная одаренность или «ерундословие старухи» // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 125–137.

<sup>77</sup> Бердяев Н.А. Повесть о небесном роде: Из рукописей А.Н. Шмидт. С. 140–146.

<sup>78</sup> «Мы говорим и утверждаем, что звук есть, прежде всего, страшная оккультная сила». Блаватская Е.П. Тайная доктрина / Пер. с англ. Е. Рерих, вступ. ст. А. Севрюковой. Т. 1. – М.: ЭКСМО; Харьков: ФОЛНО, 2005. С. 713.

<sup>79</sup> Блаватская Е. Голос Безмолвия. – М.: Эксмо, 2008. С. 131–132.

<sup>80</sup> Эткин А.М. Хлыст: секты, литература и революция. – 642 с.

<sup>81</sup> Бахтин М.М. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке. С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной) // Диалог. Карнавал. Хронотоп / Публ. Г. Бочарова. 1993. № 2–3. С. 163.

<sup>82</sup> Солнцева Н.М. Онтология новокрестьянских писателей: общая характеристика // Русская словесность. 2016. № 4. С. 20–30.

мистической школы «Атон», с которой были связаны советские писатели<sup>83</sup>. Многие в его системе ценностей сфокусировано на самопознании и понимании человека как «многосложного существа»<sup>84</sup>, управляемого внешними обстоятельствами. Цель жизни каждого – выйти из состояния глубокого сна. Отсюда интерес философа к природе человека, снам, ассоциациям<sup>85</sup>. Со взглядами Гурджиева коррелировала популярная в литературе первых десятилетий XX в. поэтика *онейросферы*. Отмеченным идеям философа соответствует содержание повестей Чаянова, рассказов «Остров молчания» (<1922>), «Венецианское зеркало» (<1922>) Муратова, «Старик и море» (1922) Кржижановского, «Крысолов», «Серый автомобиль» Грина и др. Положения трудов Гурджиева в целом содержат эвристический для литературного творчества смысловой и сюжетообразующий потенциал. Он утверждал, что с рождения людям дана сущность (то, с чем они приходят в мир), а в течение жизни ими приобретается личность (то, что формируется из-за подражания и воспитания). Экзистенциальная драма заключена в том, что созданная внешними усилиями личность подавляет развитие истинной сущности человека, которую он не знает. Таким образом, цель жизни – отделить ложное от истинного. Созвучна магической прозе XX в. мысль

---

<sup>83</sup> М. Булгаков, М. Волошин, А. Грин, И. Ефремов, И. Ильф, В. Катаев, С. Кржижановский, Л. Лагин, Л. Леонов, В. Маяковский, Ю. Олеша, Е. Петров, А. Платонов, А. Толстой, Е. Шварц и др. Лидер школы – итальянец Р.Л. Бартини – ученик Гурджиева, авиаконструктор, советский ученый. Бузиновский С., Бузиновская О. Тайна Воланда: опыт дешифровки. – СПб.: Лев и Сова, 2007. – 506 с. Обросков А. Гурджиев и советская литература. Электронный ресурс: <https://proza.ru/16/11/12/1992> (Дата обращения: 20.06.2022).

Школа была устроена по модели тайного общества, название ее восходило к египетскому культу солнца, поэтому значим образ «диска». Участники именовали себя «дисковцами», а также большинство из них посещало Дом искусств (сокращенно ДИСК) в Петрограде. Именно это здание стало местом действия в рассказе Грина «Крысолов», а образ диска появляется в «Сером автомобиле» (в заключительных рассуждениях Сиднея) и «Фанданго» (Бам-Грамм в Зурбагане говорит: «Не зовет, но сзывает вокруг тебя вихри золотых дисков, вращая их среди безумных цветов»). Грин А.С. Фанданго // Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. Т. 5. – М.: Правда, 1980. С. 480.

<sup>84</sup> Гурджиев Г. Человек – это многосложное существо // Гурджиев Г. Четвертый путь. – М.: АСТ, 2021. С. 13.

<sup>85</sup> «Сон человека – не что иное, как разрыв связи между центрами. Центры человека никогда не спят. Поскольку ассоциации составляют их жизнь, их движение, они никогда не прекращаются, никогда не останавливаются. Остановка ассоциаций означает смерть. Движение ассоциаций не прекращается ни в одном центре, ни на одно мгновение; оно протекает даже во время глубочайшего сна». Гурджиев Г. Взгляды из реального мира / Предисл. А. Ровнер. – М.: Энигма, 2018. С. 138.



Гурджиева («Рассказы Вельзевула своему внуку. Объективно-беспристрастная критика жизни людей», <б/д>) о двух потоках жизни – внешнем и внутреннем<sup>86</sup>.

Эта же мысль развита учеником Гурджиева – П.Д. Успенским: человек может «свести проявление законов двойственности и троичности к постоянной линии борьбы с самим собой на пути к самопознанию»<sup>87</sup>. Идеи Гурджиева изложены в работах Успенского «Четвертое измерение» (1909) и «Tertium Organum (Ключ к загадкам мира)» (1913). Совместное учение Гурджиева и Успенского о достижении человеком свободы духа и бессмертия получило название «Четвертый путь», согласно которому есть четыре пути: 1) путь факира (суфия); 2) путь йога; 3) путь монаха; 4) творческий путь («хитреца»). Первые три требуют от человека полного отказа от жизни в мире, в четвертом он должен пребывать в нем.

Успенский также описывает стадии психической эволюции, связанные с чувством пространства и времени: 1) неподвижная линия (чувство одномерного пространства); 2) мир движущихся плоскостей (чувство двумерного пространства); 3) мир в бесконечной сфере (чувство трехмерного пространства); 4) пространственное ощущение времени – сосуществование прошедшего, настоящего и будущего (чувство четырехмерного пространства) («Tertium Organum»). По Успенскому, мы находимся на оси времени, на которой невозможно увидеть прошлое или будущее, но если отодвинуться в сторону от оси времени (в пятое измерение – сознание), то мысль человека «может подняться над плоскостью времени и увидеть сзади весну и впереди осень, увидеть одновременно распускающиеся цветы и созревающие плоды. Может заставить слепого прозреть и увидеть дорогу, которую он прошел, и

---

<sup>86</sup> В одной из бесед он так объясняет смысл своего произведения: «в “Вельзевуле” есть два потока, две реки. <...> Вы должны научиться жить одновременно в двух потоках. Есть привычный поток – обыкновенная жизнь, в которой вы живете; <...> второй поток – ваша внутренняя жизнь. До сих пор вы могли слышать себя, только когда вы одни, в покое; теперь вы должны научиться делать это и в присутствии других. Когда вы с другим человеком – оставайтесь в своем потоке, во внутреннем потоке». *Гурджиев Г.* Вестник грядущего блага. Беседы с учениками / Пер. с англ., предисл. А. Ровнер. – М.: Энигма, 2015. С. 222.

<sup>87</sup> *Успенский П.Д.* В поисках чудесного / Пер. с англ. Н.В. фон Бока. – М.: Энигма, 2019. С. 353.

которая лежит перед ним»<sup>88</sup>. С этой точки зрения, пространство можно рассматривать как линию, уходящую в бесконечность «по направлению, перпендикулярному к линии времени»<sup>89</sup>. Загадки пространства и времени – константная тема в магической прозе 1920-х гг.

Популярность обращения к ирреальному хронологически совпала с такими явлениями<sup>90</sup>, как *тамплиеры*<sup>91</sup>, *розенкрейцеры*, *масоны*, *мартинисты*<sup>92</sup>, на что неоднократно обращали внимание исследователи<sup>93</sup>.

---

<sup>88</sup> Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. – СПб.: Андреев и сыновья, 1992. С. 25.

<sup>89</sup> Там же. С. 29.

<sup>90</sup> А.Л. Никитин (гл. «Мистические общества и ордена 20-х гг.») на основе найденных архивных материалов и личного общения с участниками тайных обществ представляет обзор мистических группировок и организаций 1920–1930-х гг., дает краткую характеристику их деятельности и историю недолгого существования. В это время существовали масоны (ложе «Возрождение» в Москве, «Полярная звезда» в Петербурге; Б.В. Астромов-Кириченко основал «Русское автономное масонство» с двумя «дочерними» ложами, а позже открыл «Великую ложу Астрея» и ее филиал в Москве – ложу «Гармония» и др.); мартинисты (Г.О. Мебес создал Русский автономный орден мартинистов в Петрограде, опиравшийся на журнал «Изида»); розенкрейцеры (были в основном в Москве, во главе был В.А. Шмаков, у которого собирались П.А. Флоренский, А.Н. Семигановский, А.А. Сидоров и др.; В.В. Белюстин основал московский Орден розенкрейцеров (манихеисты; орионийцы), в который входили представители тамплиеров (Ф.П. Веревин, М.В. Дорогова), масонов (А.А. Сидоров), антропософии (Н.Б. Вургафт, М.И. Сизов) и др.; еще один яркий розенкрейцер – Б.М. Зубакин); тамплиеры (как Восточный отряд Ордена, его представители тяготели к оккультизму и магии, движение носило гностический характер); выделился Орден мартинезистов («группа Прометея»; по сути, это была эзотерическая школа); другие оккультные группы (общество «Сфинкс», Орден рыцарей Грааля, мистико-церковный кружок доктора А.В. Барченко, русское отделение французского оккультного ордена «Рыцарей филалетов», «Общество возрождения чистого знания», имевшее издание «Китеж»; оккультный орден «Эмеш редивиус» в Петербурге) и др. *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. С. 29–36.

<sup>91</sup> Участниками Ордена тамплиеров было написано значительное количество литературных и философских произведений, которые в настоящее время мало исследованы. Среди авторов П.А. Аренский (1887–1941), Б.М. Власенко (1896 – после 1967), В.А. Завадская (1895–1930), И.Н. Иловайская (1904–1995), А.А. Карелин (1863–1926), С.А. Кондратьев (1896–1970), О.С. Пахомова (1903–1986), А.А. Сидоров (1891–1986), М.И. Сизова (1892–1969), В.С. Смышляев (1891–1936), А.В. Уйтгенховен (1897–1966); они работали в разных жанрах: стихотворения, фантастические новеллы, философские пьесы-диалоги, автобиографическая проза и др. *Никитин А.Л.* ROSA MYSTICA. Поэзия и проза российских тамплиеров. – М.: Аграф, 2002. – 336 с.

<sup>92</sup> Интерес к внецерковной мистике и оккультизму возник в России во второй половине 1900-х гг., что стало следствием отмены предварительной духовной цензуры после революционных событий 1905 г. Большинство мистических и оккультных групп, возникавших на протяжении второго и третьего десятилетий, не были непосредственными преемниками зарубежных организаций. Не исключение и розенкрейцерские организации, возникавшие в середине 20-х гг. в Москве. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. (гл. «К истории эзотеризма советской эпохи». С. 412–443). *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России. (гл. «Мистические общества и ордена 20-х гг.». С. 29–36).

<sup>93</sup> *Вернадский Г.В.* Русское масонство в царствование Екатерины II / Ред. О. Иванов. – М.: Ломоносовъ, 2021. – 272 с. Масонство и русская литература XVIII–начала XIX вв. / Под ред. В.И. Сахарова. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 272 с. *Пытин А.Н.* Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. / Ред., предисл. и примеч. Г.В. Вернадского. – Пг.: Огни, 1916. – 575 с. *Сахаров В.И.* Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII–начала XIX века. – М.:

Мистическим объединениям 1920-х гг. предшествовали ложи 1900–1910-х гг.<sup>94</sup> Розенкрейцерство Минцловой оказало влияние на Вяч. Иванова, Белого<sup>95</sup>. Одним из виднейших их представителей был поэт Б.М. Зубакин (1894–1938)<sup>96</sup>, творческое наследие и литературные связи которого исследованы недостаточно. Зубакин был знаком с Л. Андреевым, В. Брюсовым, И. Буниным, К. Гамсуном, М. Горьким, С. Есениным<sup>97</sup>, О. Мандельштамом, В. Пястом, Б. Садовским, А. Цветаевой, М. Цветаевой и др. Известно поэтическое воспоминание Зубакина об А. Ахматовой, Пясте, Мандельштаме, Г. Иванове, Мережковском, Чеботаревской, Ивнине и др. («Недоброво забыли ВЫ? // И Пяста, призрака испанцев? // А мандельштамский завиток, // Что вился прядью в потолок? // <...> Шелка Ахматовой, шурша, // Дышали блоковским туманом; // Казался тенью Гумилев, // Что потеряла человека; // Цвел Жорж Иванов под опекой»<sup>98</sup> и т.д.). Вдова Брюсова дала Зубакину разрешение дописать роман «Юпитер поверженный» (<1934>). Предположительно он дан под именем Психачева в романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1914).

В тайных мистических объединениях А.Л. Никитин видит технологию упразднения «церковных установлений», «традиционных посредников между

---

Жираф, 2000. – 216 с. *Сахаров В.И.* Русское масонство в портретах. – М.: АиФ Принт, 2004. – 512 с. *Серков А.И.* История русского масонства первой половины XIX века. – СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2000. – 400 с. *Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000. Энциклопедический словарь. – М.: РОСПЕН, 2001. – 1222 с. и др.

В.В. Зеньковский рассматривал идеи русских писателей и мыслителей в контексте европейской мысли, гностицизма, оккультизма. *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 1997. – 368 с.

<sup>94</sup> Эти мотивы находят отражение в творчестве писателей, в частности у Кржижановского. *Ливская Е.В.* Мотивы философии розенкрейцерства в ранней прозе С. Кржижановского // Научные труды Калужского государственного педагогического университета им. К.Э. Циолковского. Серия: Гуманитарные науки. – Калуга: Изд-во КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2006. С. 154–158.

<sup>95</sup> «многие мысли статей Вяч. Иванова суть модуляции тем, обсуждавшихся с Минцловой». *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Подгот. А.В. Лавров, отв. ред. Н.А. Богомолов. – СПб.: Наука, 2014. С. 633.

<sup>96</sup> Зубакин – поэт, скульптор, ученый-археолог, философ-мистик, масон, член ложи розенкрейцеров, изучал архангельские говоры и зодчество. Увлекался масонской и оккультной литературой, создал ложу «Свет звезд» в 1907 г. В 1916 г. ложа розенкрейцеров была преобразована в философский институт, в котором Зубакин читал лекции.

<sup>97</sup> *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 688 с. (гл. «Поэма-загадка: “Черный человек”»). С. 480–590.

<sup>98</sup> *Пяст В.* Встречи / Вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 345.

человеком и Богом, тем более что и сам Бог в мистическом сознании современности претерпел известную деперсонализацию, став более символом, вектором движения духа, чем непосредственным Творцом вселенной»<sup>99</sup>. В литературе 1920-х гг., как и 1900-х–1910-х, критицизм по отношению к Церкви привел к поиску альтернативных вариантов познания сути бытия и стал творчески эффективным. Постепенно функция мистики в художественном творчестве видоизменялась, она принималась как способ познания не только мира, но и собственного «я»: «мистика стала восприниматься уже не как личностный опыт общения с Божеством в результате озарения (благодать) или подвига (награда), а как обращение человека к загадке своего “внутреннего я”, его соотнесенности с окружающими людьми, природой, миром, наконец, со всем мирозданием, предстающим некой иерархической структурой, отражающей одновременно проявление (“воление”) самого Божества»<sup>100</sup>.

Таким образом, в 1920-е гг. духовные и творческие искания определенного ряда интеллигенции выражались в «“сверхчувственном” познании мира», «мистических практиках»<sup>101</sup>. Показательны экспедиции Н. Рериха в центральную Азию в 1923–1928 гг., его стремление постичь тайну Шамбалы; организованная в 1922 г. Кольская (Лапландская) экспедиция А.В. Барченко<sup>102</sup> (его литературное творчество 1910-х гг.<sup>103</sup> исследовано недостаточно) для поиска Гипербореи; результатом этой же поездки стал доклад А.А. Кондиайн «В стране сказок и колдунов», прочитанный 29 ноября

---

<sup>99</sup> *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России. С. 13.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> *Иноземцева Е., Мизиано А.* «Мы храним наши белые сны...»: // «Мы храним наши белые сны...»: Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969. – М.: Garage, 2020. С. 4–5.

<sup>102</sup> «<...> результаты изысканий не сделались достоянием широкой общественности, а были засекречены и исчезли в архивах ВЧК-ОГПУ-НКВД. Барченко обладал экстрасенсорными способностями. Занимался вопросами передачи мыслей на расстоянии (кстати, на Кольском п-ве он действовал с мандатом института изучения мозга и с личного благословения академика В.М. Бехтерева) и был привлечен к работе в органах госбезопасности, где возглавил сверхсекретную лабораторию оккультного направления». *Демин В.Н.* История Гипербореи. – М.: Вече, 2009. С. 6.

<sup>103</sup> *Барченко А.В.* Из мрака (романы, повесть, рассказы) / Вступ. ст. С.А. Барченко. – М.: Современник, 1991. – 537 с.

1922 г. на заседании географической секции общества «Мироведения»; организованная в 1926 г. по инициативе Ф. Дзержинского и возглавленная Барченко экспедиция в пещеры Крыма. Среди мистических «площадок» были Государственный институт слова, Институт востоковедения им. Нариманова, МГТУ им. Баумана, Государственная академия художественных наук, студия Завадского, театр им. Е. Вахтангова, Толстовское общество и др. Вели работу петроградские-ленинградские мартинисты и масоны, но их деятельность была прервана в 1926 г.

Мистика через оккультизм, интерес к народным верованиям смыкалась с магией, что отразилось на творческом поиске писателей первой трети XX в. Можно отметить появление особого жанра – оккультного романа. В частности, к нему обращается В.И. Крыжановская-Рочестер (1857–1924), которая пишет оккультно-космологический цикл (по ее определению). В своих романах («Заколдованный замок» (<1898>), «Два сфинкса» (<1900>), «Урна» (<1900>), пенталогия «Маги» («Жизненный эликсир», <1901>; «Гнев Божий», <1909>; «Смерть планеты», <1911>; «Законодатели», <1916>)) писательница показывает столкновение божественного и дьявольского начал, взаимосвязь скрытых сил человека и космоса, противоречия человеческой души.

Мистические общества нашли отражение в магической прозе 1920-х гг. Писатели привлекают описания обрядов и практик для создания атмосферы тайны. В повести А.Н. Толстого «Граф Калиостро» (1921) заглавный герой (граф Феникс) проводит сеанс магии и «оживляет» портрет Прасковьи Павловны Тулуповой, как просил Федяшев, но воплощенная мечта оказывается враждебной герою, он сжигает «ожившее» изображение, тем самым одерживая победу над властью мага. Массонские ложи и розенкрейцерские общества описаны в повести Лукаша «Граф Калиостро...» (1925)<sup>104</sup>. Во многих произведениях функциональны магические артефакты.

---

<sup>104</sup> Вероятно, сюжет повести навеян масонскими мотивами, которые были актуальны для литературы первых десятилетий XX в. Известно, что сам Лукаш состоял в ложе «Великий Совет Севера» и парижской ложе «Астрея», но позже вышел из них в 30-х гг. *Богословский А., Кукулин И.*

Так, в рассказе А.Н. Толстого «Портрет» (1912) герой находит тайный дневник среди исторических и масонских книг. Каббалистические учения становятся сюжетобразующими в повести А.И. Куприна «Звезда Соломона» (1917): главный герой увлекается разгадыванием ребусов, что дает ему возможность легко расшифровать записи в тайной книге и др.

### 1.3. Типология магической прозы

#### 1.3.1. Магия как понятие

Философский словарь 2009 г. дает следующее определение: «Магия (от греч. *mageia* – “волшебство”) – таинственная способность уметь воздействовать на вещи и людей, даже на “демонов” и “духов”, не прибегая к помощи естественных средств. Чисто душевно воспринятое понятие магии вновь ожило в магическом *идеализме* эпохи романтизма (см. также *Новалис*). Где на внешний мир воздействуют с помощью оккультизма, заклинаний, молитв, амулетов, талисманов и т.п., следовательно, без допущения причинного ряда действий, там налицо **магическая картина мира**»<sup>105</sup>. При этом важно отметить психологическое восприятие магии и оккультную практику. Магия как специфический феномен, имеющий определенную структуру, видоизменяется и приобретает новые функции по мере развития и общества, и научного знания, культуры<sup>106</sup>. Каждая историческая эпоха создает свой образ мага, что отражено в литературном творчестве.

---

*Рыбаков М.* Примечания // Лукаш И.С. «Рок Империи». Сочинения 1924–1940 гг. / Ред. и сост. М.А. Рыбакова, примеч. А. Богословского, И. Кукулина, М. Рыбакова. – М.: Издательство «Спорт и Культура – 2000», 2016. С. 497. Позже он также напишет рассказ «Масоны» (<1939>).

<sup>105</sup> Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е.Ф. Губского и др. – М.: ИНФА-М, 2009. С. 253. Курсив и выделение Е.Ф. Губского.

<sup>106</sup> *Давыдов И.П.* Функциональный анализ религиозного мифоритуала (на материале христианской гимнографии, иконописи, зодчества): дисс... докт... филос. наук. – М., 2019. – 352 с. *Зелигманн К.* История магии и оккультизма / Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2001. – 576 с. *Попов Е.А.* Философия магии: основные подходы // Вестник Ставропольского государственного университета. 2007. № 49. С. 189–193. *Старунова Ю.В.* Анализ теоретических подходов к исследованию сущности магии // Аналитика культурологии. 2008. № 10. С. 112–121. *Стеглянников В.Ю.* Культурно-историческая парадигма трактовки магии // Философия права. 2007. № 3. С. 70–73. *Стеглянников В.Ю.* Развитие представлений о магии в западноевропейской философии // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 6. С. 17–20.

Сложилось несколько подходов к изучению и интерпретации магии: религиозный, оккультный, философский, психологический, антропологический и социологический. Из перечня авторов и заглавий работ очевидна значимость и многогранность этого феномена<sup>107</sup>. В трудах отечественных ученых и исследователей магия, как правило, рассматривается как ранняя форма религиозного отношения к миру, но не равная религиозному сознанию. Так, С.А. Токарев (1899–1985) сделал вывод о том, что «идея способности человека воздействовать сверхъестественным образом на явления внешнего мира»<sup>108</sup> объединяет религию и магию, но при этом он рассматривал магию только в связи с ритуалами, которые нацелены на непосредственное воздействие высших сил на человека. Он же предложил эволюционную модель ее развития: одна из стадий имеет прямое отношение к слову (заклинанию), которое становится важнее самого обрядового действия (или вовсе вытесняет его). П.Ф. Преображенский (1894–1941), также обратившись к развитию магии, указал на ее эволюцию от магического реализма (тесной связи с действительностью) к магическому символизму (самостоятельному символическому наполнению)<sup>109</sup>.

Для выявления типологии сюжетов в магической прозе 1920-х гг. продуктивна мысль Г. Спенсера (1820–1903): цели мага выражаются в «приобретении власти», во-первых, «над живым человеком», во-вторых, «над душами умерших людей» и, в-третьих, над «сверхъестественными

---

<sup>107</sup> Основные направления в этой сфере представлены следующими именами: эволюционисты Г. Спенсер («Основные начала», 1862; «Основания социологии», 1876–1896) и Э. Тайлор («Первобытная культура», 1871), структуралист К. Леви-Стросс («Первобытное мышление», <б/д>), психоаналитик З. Фрейд («Тотем и табу», 1913), советский этнограф С.А. Токарев («Религия в истории народов мира», <1964>), функционалисты Дж. Фрэзер («Золота ветвь» (1 изд. в 2 т., 1890; 2 изд. в 3 т., 1900; 3 изд.: В 12 т., 1911–1915), Б. Малиновский («Магия, наука и религия», 1948), А. Радклифф-Браун («Структура и функция в примитивном обществе», <1952>), Э. Дюркгейм («Элементарные формы религиозной жизни», 1912), М. Мосс («Набросок общей теории магии», <б/д>), М. Вебер («Хозяйственная этика мировых религий», 1920), этнограф П.Ф. Преображенский («Курс этнологии», 1929).

<sup>108</sup> Токарев С.А. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. С. 117.

<sup>109</sup> Преображенский П.Ф. Курс этнологии: учебное пособие. – 3-е изд., стер. – М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 56.

действиями»<sup>110</sup>. В зарубежных исследованиях можно выделить три подхода к интерпретации магии: функционализм (Э. Тайлор, Дж. Фрэзер, А.Р. Радклифф-Браун, Б. Малиновский), социологизм (Э. Дюркгейм, М. Мосс) и структурализм (К. Леви-Стросс).

Тайлор (1832–1917) оценивал магию как некое заблуждение, рассматривая обряды как суеверия<sup>111</sup>. Функционалист Фрэзер (1854–1941) стремился показать целостную картину верований всех эпох, но четко разграничивал понятия религии и магии: последняя предшествует любой религии и исчезает с ее появлением. В предисловии ко второму изданию «Золотой ветви» (1900) он указывает на свою прежнюю ошибку «классифицировать магию приблизительно как подчиненную религии, в качестве одной из ее низших форм»<sup>112</sup>. Фрэзер же считал магию псевдонаукой.

В работе одного из основателей школы функционалистов Малиновского (1884–1942) «Магия, наука и религия» (1948) высказана мысль об общих свойствах магии и науки – связи с «человеческими инстинктами, потребностями, устремлениями»<sup>113</sup>, они направлены на достижение практических целей. Но магия, основываясь на эмоциональном опыте, по сути своей – псевдонаука (в этом его взгляды близки Фрэзеру). Для выявления типологии магической прозы значимо указание Малиновского на мифологическую традицию магии и ее существование в «атмосфере чуда», на

---

<sup>110</sup> *Спенсер Г.* Принципы социологии // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология / Пер. с англ., нем., фр. сост. и общ. ред. А.Н. Красильникова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. Т. 2. С. 13.

<sup>111</sup> «При всей своей практической нелепости все это, однако, не может быть признано совсем уже непонятным. Здесь замечается известный ход мысли, который можно проследить довольно легко, хотя он вряд ли годен даже для шутки и подавно негоден для серьезно рассуждения. Но именно такова магия, до сих пор распространенная по всему варварскому миру. Североамериканский индеец, желающий убить завтра медведя, вешает грубое изображение животного, сделанное из травы, и стреляет в него, полагая, что это символическое действие повлечет за собой и реальное событие. <...> Рассказы о подобных действиях могли бы наполнить целый том, и эти действия вовсе не имеют характера каких-нибудь искаженных остатков древних понятий, так как нет никаких оснований полагать, что в них когда-либо заключалось больше смысла, нежели это можно обнаружить в настоящее время». *Тайлор Э.* Первобытная культура / Пер. с англ., ред., предисл. и примеч. проф. В.К. Никольского. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. С. 199–200.

<sup>112</sup> *Фрэзер Дж.* Предисловие к изданиям «Золотой ветви» // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. С. 88.

<sup>113</sup> *Малиновский Б.* Магия, наука и религия // Там же. С. 375.



действие «чудотворной силы»<sup>114</sup>. Исследователь отметил, что магия более проста, так как ее применение заключается в достижении обыденных целей путем веры в сверхъестественное.

Радклифф-Браун (1881–1955) видел в магии основу поддержания целостности общества. В отличие от Малиновского, который исследовал ее функции и эмоциональные истоки появления, Радклифф-Браун больше внимания уделял социальному смыслу магии («Структура и функция в примитивном обществе», <1952>). Если Малиновский полагал, что ее источник – чувство страха и тревоги, то Радклифф-Браун, напротив, считал их следствием отсутствия традиционных в обществе магических действий.

Дюркгейм (1858–1917) рассматривал магию как явление социальное, «определенную систему верований и действий, объединяющих всех тех, кто им привержен»<sup>115</sup>. Он же писал, что магия не могла появиться вне общества: в каждом социуме существуют какие-либо коллективные представления, которые являются общим знанием для всех его членов и не всегда исходят из личного опыта. Дюркгейм также отмечал нелегальность магии.

С точки зрения Мосса (1872–1950), любые таинственные действия можно отнести к магии («Набросок общей теории магии», б/д). Как следствие, у нее не может быть определенных функций и однозначного места в обществе. За магией стоит некое коллективное представление – идея маны; этим термином исследователь обозначает некую универсалию, отражающую интенсивность связей между различными природными элементами, в том числе между людьми. Она и есть основа магических представлений («Социология и антропология», <1950>).

Леви-Стросс (1908–2009) интерпретировал магию с социально-психологической точки зрения («Первобытное мышление», <б/д>). Он изучал ее влияние на человека и выявлял универсальные правила, на которых строятся ритуалы и обрядовые действия. В центр Леви-Стросс ставил

---

<sup>114</sup> Там же. С. 372.

<sup>115</sup> Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни // Там же. С. 230.

личность мага и его взаимоотношения с первобытным племенем. Из всех обрядовых действий он особо выделял лечение.

М. Вебер (1864 – 1920) соотносил магию с социальными условиями, считая, что она включена в поведение человека в обществе и отрицал смысл поиска иных ее истоков («Хозяйственная этика мировых религий», <1920>). З. Фрейд (1856–1939), будучи основоположником психоанализа, видел причину существования магии в глубинных психологических предпосылках, ее истоки – в подсознании («Тотем и табу», 1913; гл. «Анимизм, магия и всемогущество мысли»).

Общим для всех трактовок магии является восприятие ее как особого способа общения с миром сверхъестественного для достижения обыденной цели. Е.А. Попов, опираясь на существующие подходы, выводит определение ее практической значимости: *«добиться от “потустороннего” мира полной или частичной помощи в удовлетворении своих потребностей»*<sup>116</sup>. При этом в обрядовом действии особая роль отводится личности мага (как посредника).

Итак, следует отметить, что магия – сложный элемент в системе мировоззрения. Этот факт подтверждается тем, что существует ряд подходов к ее изучению и интерпретации, исходящих из разных точек отсчета. Однако магия включается в разные сферы человеческой жизни, именно поэтому ее рассматривают в контексте религии, науки, философии, психологии, социологии. Она является неотделимым элементом картины мира на протяжении всей истории познания человеком устройства жизни. Вместе с тем мы видим, что исследователи, как правило, большее внимание уделяют ее практической (ритуально-обрядовой) стороне.

---

<sup>116</sup> Попов Е.А. Философия магии: основные подходы. С. 193. Курсив Е.А. Попова.

### ***1.3.2. Представления о сверхъестественном в художественной интерпретации мира***

#### *Фантастика, мистика, магия*

Применительно к художественным произведениям<sup>117</sup> ключевая лексема в определении магии – «воздействие»<sup>118</sup>; она маркирует суть сюжетов, миропонимание и волю манипулятора (героя-мага), степень самости манипулируемого, состояние сил природы. Согласно точке зрения популярного в России Папюса (Ж.А.В. Анкосс, 1865–1916), магия, в отличие от оккультизма, – «практическая наука»<sup>119</sup>. Полагаем, что ее практическая суть соотносится с повествовательной темпоральностью, динамичностью сюжетов, поведенческой спецификой персонажей. Кроме того, по Папюсу, магия – это «применение динамизированной человеческой воли к быстрому развитию сил Природы», тогда как сама Природа – «материализованные изображения абстракций в полном смысле этого слова», ее «таинственный язык»<sup>120</sup> в большей степени понимают поэты, чем люди, не наделенные чувством тайны. Отметим, что концептуально значимым является соотношение магического со словом: словесное сопровождение ритуальных действий наделялось сакральным смыслом, который сохранялся и вне ритуала. Кроме поэтов, медиумами, как пишет Папюс, являются женщины. Априори отметим, что в магических сюжетах достаточно женских персонажей, усложняющих или

---

<sup>117</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье Н.М. Солнцевой и Е.С. Апальковой: *Апалькова Е.С., Солнцева Н.М.* Типология русской магической прозы 1900-х–1940-х годов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2022. № 5. С. 122–134.

<sup>118</sup> «индивидуальные или коллективные действия, призванные сверхъестественным путем повлиять на духов, людей, явления природы <...> Веру в прямое магическое воздействие человека на природный объект (группу природных объектов) Л. Леви-Брюль выводит из чувства партиципации (сопричастности человека природе), особенно присущего первобытному сознанию. При этом взаимодействие всех вещей мира укоренено в магическом мировидении». Новая философская энциклопедия: В 4 т. – 2-е изд., испр. и доп. / Предисл. научно-ред. совета В.С. Степина. Т. 2. – М.: Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд. – М.: Мысль, 2010. С. 142.

<sup>119</sup> *Папюс.* Практическая магия. Классический учебник. Великая книга управления миром. – М.: АСТ, 2022. С. 21.

<sup>120</sup> Там же. С. 15, 19.

разрешающих интригу. Особую функцию они выполняют в рассказах Муратова («Ложа в театре», <1922>; «Богиня», <1922>; «Мери», <1928> и др.); Юльского («Возвращение г-жи Цай», <1937>; «След лисицы», <1939>); Минцлова («Вечер четвертый» («Мистические вечера»)); Ю.В. Мамлеева («Учитель», 1980); колдунья в романе Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926) и др.

Виды магии как выражения культуры дают литературе сюжетные модели. Например, *имитативной* (Фрэзер<sup>121</sup> предпочитает определение «гомеопатической») магии соответствуют сюжеты о подобии (по сходству) вещи и жертвы; *контагиозной* магии созвучна связь (по смежности) задействованных в сюжетах предметов и т.д. Пример модели первого типа можно найти в повести «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» Чайнова, а также в рассказе о кукле, стареющей вместо владелицы, в «Мистических вечерах» («Вечер третий») (<1931>) Минцлова и др. Второй тип встречается, например, в повести Чайнова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», где демонический маг (Венедиктов) управляет людьми с помощью треугольников, символизирующих их души. Таким образом, кажется вполне естественным появление в XX в. терминов «магическая проза», «магический реализм», заглавия «Магические рассказы» (Муратов, 1922), метафоры «Магический Театр» («Степной волк» Г. Гессе, 1927).

С. Шаршун в статье «Магический реализм» («Числа». 1932. № 6) родоначальником русского магического реализма справедливо называет Гоголя. Но, широко понимая суть этого метода, он относит к нему Блока, Мережковского, Ремизова, Сологуба и других, кого, с точки зрения современной теории литературы, назвать таковыми можно с большой долей условности. Упомянув о магических реалистах метрополии, он называет себя и ряд других писателей-эмигрантов мистическим крылом этого направления.

---

<sup>121</sup> Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Пер. с англ. М.К. Рыклина. – М.: Политиздат, 1980. С. 19–53.

При этом статья Шаршуна начинается с позитивной реакции на определение, данное Э. Жалю: «“Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям”, – говорит Эдмон Жалю в очередной статье “L’Esprit des Livres”, “Nouvelles Littéraires” от 7-XI, 1931»<sup>122</sup>. Итак, в этом утверждении нет дифференциации понятий «магическое», «мистическое», «фантастическое».

Широкое толкование магической прозы XX в. побуждает к разграничению понятий *фантастическое*, *мистическое*, *магическое*, касательно произведений, в основе которых – иррациональные причинно-следственные отношения персонажей, события с вмешательством трансцендентных сил. Вопрос об их смысловом различии остается актуальным по сей день. Зачастую их воспринимают как взаимозаменяемые, на что есть свои основания<sup>123</sup>, поскольку они имеют прямое отношение к описанию дуального бытия, его феноменального и ноуменального содержания, изображению сверхъестественного мира.

Кроме того, содержание целого ряда произведений дает основание отнести их и к мистической, и к магической прозе, а наличие фантастического инструментария становится поводом обозначить жанр как фантастическая повесть (или рассказ). В 1920-е гг. важное место занимают произведения Булгакова с фантастическим компонентом. Особенно стоит отметить его повести «Дьяволиада» (1924), «Собачье сердце» (1925), «Роковые яйца»

---

<sup>122</sup> Шаршун С. Дадаизм / Сост. и коммент. С. Шаргородского. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 67.

<sup>123</sup> Как отмечают исследователи, магическое и фантастическое в литературе XIX в. зачастую выполняли одну и ту же функцию: «С помощью образного воплощения не существующих в эмпирической реальности, но условно-допустимых сил, иррациональных стихий литература стремилась к освоению вполне земных, зачастую спрятанных в бытовую оболочку конфликтов, содержание которых охватывало необыкновенно широкие смысловые сферы: национальные, религиозно-этические, социально-исторические, личностно-психологические». Капитанова Л.А., Коровин В.И., Крупчанов Л.М., Прокофьева Н.Н., Сапожков С.В., Чернышева Е.Г. Проза в эпоху романтизма. С. 86.

(1924)<sup>124</sup>. Е.А. Савинова относит повесть «Собачье сердце» к мистическим произведениям писателя<sup>125</sup>. В.В. Химич также пишет, что художественный мир Булгакова мистичен<sup>126</sup>. В.В. Колчанов отмечает, что роман Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928–1940) построен на основе опыта оккультных практик Серебряного века и представляет собой «сюжет о борьбе белого и черного магов», а один из источников текста исследователь видит в романе О.М. Бебутовой «Черный маг» (1930)<sup>127</sup>. М.М. Голубков считает, что творческий метод Булгакова можно назвать магическим реализмом лишь «с определенной долей условности»<sup>128</sup>, отмечая далее, что в «Мастере и Маргарите» «прямо обосновываются» «принципы мистического реализма»<sup>129</sup>. В романе есть черты магической прозы (сосуществование реального и сверхъестественного, Воланд-маг, магическое представление в Варьете и др.), но происходящее связано с высшими силами (Бог, дьявол), что позволяет отнести его и к мистическому типу прозы. М.Н. Панчехина обозначает художественный метод писателя как магический реализм, так как в его произведениях «выстраивается особый художественный мир, для которого характерно наличие многомерной (то есть имеющей несколько измерений)

---

<sup>124</sup> Фантастические элементы встречаются также в произведениях писателя других жанров.

*Давыдова Т.Т.* Фантастика и сциентистское мифотворчество в драматургии М.А. Булгакова // М.А. Булгаков: pro et contra: антология / Сост. О.В. Богданова, отв. ред. Д.К. Богатырев. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2019. С. 674–680.

<sup>125</sup> *Савина Е.А.* Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дисс... канд. филол. наук. – М., 2005. – 168 с.

<sup>126</sup> «Его мистическая природа проявляется в своеобразной сущностной амбивалентности. Этот мир вполне узнаваем и реален в своей бесспорной достоверности и вместе с тем деформирован иногда до полной потери своего лица. Фантастичность переходов и взаимозамен реального, опредмеченного, очередного и ирреального, зыбкого, миражного обуславливает движущую энергию действия». *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2003. С. 199.

«Фантастическое, как нетрудно заметить, входит органически в плоть повествования и играет такую большую роль в формировании художественного смысла, что литературоведы, пытаясь определить своеобразие творческого мышления писателя, именно фантастическое выделяли в качестве главной составляющей его, а метод Булгакова называли фантастическим, а иногда и гротескным реализмом». *Химич В.В.* «Странный реализм» М. Булгакова. – Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 1995. С. 8.

<sup>127</sup> *Колчанов В.В.* От карнавала к мистерии: маги и обряды симпатической магии в творчестве М.А. Булгакова (на примере романа «Мастер и Маргарита») // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 7 (029). С. 245.

<sup>128</sup> *Голубков М.М.* Мистический писатель. Москва и «московский текст» в модернистской эстетике М.А. Булгакова // Филологическая регионалистика. 2011. № 1. С. 8.

<sup>129</sup> Там же. С. 14.

пространственной модели»<sup>130</sup>, а также использование магической функции слова, «введение театрализации как структурообразующего принципа»<sup>131</sup>.

Для понимания творческих стратегий писателей, создающих магическую прозу, представляется необходимым обозначить черты, отличающие специфику фантастического, мистического, магического. При этом мы, во-первых, не оспариваем литературоведческую традицию маркировать трансцендентную направленность литературы предыдущих веков как фантастическую, мистическую; во-вторых, мы допускаем некоторую условность результатов разграничения фантастического и магического, магического и мистического.

Типология и творческие возможности ф а н т а с т и к и как жанра и приема подробно описаны в специальной литературе<sup>132</sup>. Фантастика как тип художественного мышления отличается сводом свойственных ей особенностей; фантастические элементы повествования – универсальный прием реалистических и модернистских произведений разных жанров. Как отмечает Е.Б. Скороспелова, фантастика «служит свидетельством неисчерпаемой сложности жизни, предполагающей возможность сверхъестественного, загадочного, чудесного»<sup>133</sup>. Она оторвана от реальности и связана с художественным вымыслом, фантазией писателя о будущем (часто научно-техническом прогрессе) или утверждением существования иных

---

<sup>130</sup> *Панчехина М.Н.* Магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Донецк, 2017. С. 21.

<sup>131</sup> Там же. С. 7.

<sup>132</sup> *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое фантастика? – М.: Художественная литература, 1974. – 352 с. *Лотман Ю.М.* О принципах художественной фантастики // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1970. Вып. 284. С. 285–287. *Манн Ю.В.* История русской литературы XIX века. – М.: Юрайт, 2016. – 442 с. *Муравьев В.С.* Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред., сост. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. Стб. 1120–1124. *Неелов Е.М.* Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1980. – 200 с. *Роже Кайуа.* В глубь фантастического. Отраженные камни / Пер. с фр. Н. Кисловой. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 276 с. *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. Монография. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1985. – 331 с. *Чумаков В.М.* Фантастика и ее виды // Вестник Московского университета. Серия 10: Филология. 1974. Вып. 2. С. 68–74 и др.

<sup>133</sup> *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 128.

миров. Мы останавливаемся только на тех свойствах фантастики, которые необходимы для выявления природы магической прозы.

1. В основу фантастики как жанра положено фантастическое (фантастическое допущение), которое проявляется в художественном произведении при условии неуверенности героя в идентификации реального или нереального пространства, события, вещи, персонажа. При этом некоторые персонажи уверены в достоверности происходящего, некоторые – в его нереальности. В результате в сознании героев события обретают либо статус реальности (неправдоподобное интерпретируется как сон, галлюцинация, иллюзия и проч.), либо статус магического или мистического (события разворачиваются в неправдоподобной – чудесной, сверхъестественной – плоскости). Как пишет Ц. Тодоров: «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»<sup>134</sup>. В качестве примера исследователь приводит ситуацию из «Влюбленного дьявола» (1772) Ж. Казота<sup>135</sup>. Причем законом фантастического жанра названы и колебания читателя в выборе между естественным и сверхъестественным<sup>136</sup>.

Согласно точке зрения Ц. Тодорова, есть соседние по отношению к фантастике жанры – «необычные» и «чудесные». Например, их разновидности выявлены в пределах готического романа: к необычным относятся те, в

---

<sup>134</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. С. 18.

<sup>135</sup> Альвар живет то ли с женщиной, то ли с сильфидой, то ли с подручной дьявола, и происходящее с ним кажется ему сном; он успокаивает себя мыслью о том, что вся жизнь есть сон, что в человеческом существовании нельзя разграничить возможное и невозможное. «Итак, Альвар колеблется», и читатель «попадает в самую сердцевину фантастического жанра», – заключает Ц. Тодоров. Далее он поясняет: «Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра». Там же. С. 17, 18.

<sup>136</sup> Т.А. Чернышева отмечает доминирование сверхъестественного в классической фантастике и развитие новой фантастики, порождаемой естественными явлениями. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1984 – 331 с.



которых сверхъестественному находится объяснение (К. Ривс), к чудесным – те, в которых оно воспринимается «как таковое» (М. Льюис, Х. Уолпол)<sup>137</sup>.

2. В некоторых жанрах с использованием фантастического инструментария (в том числе в утопии, антиутопии) возникает необходимость объяснить появление неправдоподобного; например, используется сон, галлюцинация, тайна, безумие и прочее, что дает возможность «двойного толкования»<sup>138</sup> фантастического сюжета, например, психологическим правдоподобием.

Объяснение странного явления – один из постоянных мотивов повествований, которые Ц. Тодоров относит к «необычным». Полагаем, что это положение возможно проиллюстрировать следующими примерами. В цикле Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Двойник рассказчика дает рациональное объяснение сверхъестественному. События в «Пиковой даме» Пушкина имеют двойную мотивировку состояния героя (магическую и психиатрическую). Попытки объяснения необъяснимого логикой составляют мотивные ряды в прозе А. Грина, И. Лукаша, И. Шмелева, Б. Юльского и др. Этой особенности предшествовал опыт магической прозы Брюсова: подзаголовок к рассказу «В зеркале» (1903) – «Из архива психиатра» – содержит объяснение произошедших событий болезнью героини. Но при этом такие произведения не встраиваются в парадигму фантастики (как жанра), в них проявляется специфика «соседних жанров», под которыми мы понимаем произведения мистической или магической прозы.

3. Ц. Тодоров замечает, что в «необычных» повествованиях описывается реакция (прежде всего страх) на сверхъестественное, в них чувства героев первостепенны, в отличие от самого явления, «бросающего вызов разуму»<sup>139</sup>. В «чудесных» приоритетно само сверхъестественное явление, тогда как

---

<sup>137</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 30.

<sup>138</sup> В.С. Муравьев приводит следующий ряд примеров, подтверждающих этот тезис: «Косморама», 1840, В.Ф. Одоевского; «Штосс», 1841, М.Ю. Лермонтова; «Песочный человек», 1817, Э.Т.А. Гофмана». *Муравьев В.С. Фантастика*. Стб. 1120.

<sup>139</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 36.

реакция на него персонажей не подразумевается. Отметим, что герои ряда произведений магической прозы, как правило, реагируют на чудесное как на само собой разумеющееся, не вызывающее сомнений, колебаний, страха, что прежде всего свойственно *магическому реализму*. В других видах магической прозы встречается упоминание *о чувстве опасности* при встрече с необъяснимым обстоятельством.

4. В фантастике существует *граница* между реальным, жизнеподобным и сверхъестественным миром. Их отношения определяются как антитеза, что принципиально отлично от *сосуществования* этих миров, отсутствия границы между ними в магической прозе, в которой использован имманентный подход к изображению отношений ирреального и реального<sup>140</sup>. Если судить о событии как переходе героя в другое «семантическое поле» («Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»<sup>141</sup>), то кардинальная перемена миров в результате события проявляется в фантастике, тогда как в магической прозе оно подтверждает их единство. В фэнтези художественная реальность в целом творится из магии: «Фэнтези имеет вовсе разрушенную онтологическую границу, поскольку реального кода в его художественной вселенной не существует»<sup>142</sup>.

5. Согласно выводу А.В. Биякаевой, «фантастическому необходима *реалистическая экспозиция*, которая своей феноменальностью и обыденностью обеспечила бы почву для сомнений»<sup>143</sup>. Об этой же композиционной особенности пишет Ц. Тодоров, иллюстрируя ее построением «Рукописи, найденной в Сарагосе» (1815) Я. Потоцкого. Такая

---

<sup>140</sup> «При имманентном ирреальном мир ординарный и мир экстраординарный соотносятся друг с другом не как миры дольный и горный, разделенные непреодолимой границей, которая бы не допускала интенсивных взаимных интеракций, — напротив, связь миров при имманентном ирреальном непрерывна и взаимонаправленна, а сами миры существуют неотделимо друг от друга». Биякаева А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы. С. 26.

<sup>141</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 224.

<sup>142</sup> Биякаева А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы. С. 39.

<sup>143</sup> Там же. С. 22. Курсив А.В. Биякаевой.

специфика свойственна, как правило, и произведениям магического содержания.

б. Во многих произведениях фантастики разворачивается художественная футурология; магическая проза в основном не обращается к научным, историческим, антропологическим перспективам.

Магическая проза 1920-х гг. создавалась в контексте литературной фантастики. Через изображение нереального открывались потенциальные возможности обыденного мира, что объясняет интерес к необычным ситуациям и фантастике как жанру в литературе 1920-х гг.<sup>144</sup> Параллельно развивался жанр утопии/антиутопии, осмыслялись границы власти человека над естественным ходом вещей<sup>145</sup>. Гибельные последствия вторжения человеческого разума в природу показаны в «московских повестях» Булгакова «Роковые яйца» и «Собачьем сердце». Особое место занимают рассказы А.П. Платонова «В звездной пустыне» (1921), «Маркун» (1921), «Потомки Солнца» (1922), «Рассказ о многих интересных вещах» (1922), «Лунная бомба» (1926), «Эфирный трактат» (1926–1927), «Мусорный ветер» (1933), в основе которых – приключение технической идеи. Сюжеты включают создание вечного двигателя, изобретение способа добыть воду в пустыне при помощи электричества и др., но все научные открытия приводят к катастрофам. Итак, в прозе Булгакова и Платонова фантастические научные изобретения и открытия – способ постановки глобальных (онтологических и

---

<sup>144</sup> К фантастическим сюжетам в 1920-е гг. обращались Е. Замятин («Мы», 1920), М. Булгаков («Дьяволиада», 1923; «Собачье сердце», 1925; «Роковые яйца», 1928), А.Н. Толстой («Гиперболоид инженера Гарина», 1925), С. Заяицкий («Земля без солнца», 1925) и др. В них фантастичность выступает средством обобщения тенденций современности, через привлечение которых раскрываются ее скрытые возможности. В 1920-е гг. развиваются разные типы фантастического. Научная фантастика: В. Обручев «Плутония» (1924); А.Р. Беляев «Голова профессора Доуэля» (1925), «Человек-амфибия» (1928), «Прыжок в ничто» (1933), «Продавец воздуха» (1929), «Звезда КЭЦ» (1936), «Ариэль» (1941); Г. Адамов «Тайна двух океанов» (1939), А. Казанцев «Пылающий остров» (1940), Л. Лагин «Патент АБ» (1947); социальная фантастика: А. Толстой «Аэлита» (1923) и др. Появляется особая разновидность жанра – авантюрно-фантастический памфлет: И. Эренбург «Хулио Хуренито» (1921), М. Шагинян «Мисс-Менд, или Янки в Петрограде» (1922), В. Катаев «Остров Эрендорф» (1924), Б. Лаврентьева «Крушение республики Итль» (1925) и др.

<sup>145</sup> Чрезмерная власть над отдельным человеком и природой приводит к трагическим последствиям. К этой теме обращались М. Булгаков, А. Платонов, а также Л. Лунц («Исходящая № 37», 1922), В. Каверин («Инженер Шварц», 1923) и др.

социальных) вопросов. В целом через литературную фантастику осмыслиется научный прогресс, выдвигаются предположения о будущем.

Перспективным для литературы мистического и магического направления было многообразие в фантастике изобразительных элементов, вводящих в повествование мотивы и образы, маркирующие нежизнеподобное, невозможное, эфемерное.

Магической прозе XX в. предшествовала долгая история мистической прозы разных литературных направлений. Различие понятий мистики и магии представляет определенные сложности, так как они часто выступают как взаимозаменяемые<sup>146</sup>. Мистика (от греч. μυστικός – «таинственный») зачастую соотносится с практиками, взаимодействующими с потусторонними силами, духами и проч. Однако такое понимание мистики сближает ее с магией. Кроме того, под мистикой понимаются как религиозные обряды, связанные с общением, единением с высшими существами, так и теософские<sup>147</sup> движения, спиритические и оккультные практики. Но спиритический и оккультный опыт прежде всего характерен для магической прозы. В определение мистики также включается совокупность философских и теологических доктрин.

---

<sup>146</sup> *Артемьева Т.В.* Британские мистики в России XVIII века // *Философский век. Альманах. Вып. 17. История идей как методология гуманитарных исследований. Ч. I.* / Отв. ред. Т.В. Артемьевой, М.И. Микешина. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр Истории Идей, 2001. С. 313–341. *Балагушкин Е.Г.* Сущность и структурное разнообразие мистики // *Религиоведение. 2010. № 2.* С. 102–113. *Бердяев Н.А.* Мистика. Ее противоречия и достижения // *Бердяев Н.А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности.* – Париж, 1937. С. 428–444. *Беспаленко П.Н., Римский В.П.* Политико-идеологические и социокультурные основания типологии нетрадиционных религий // *Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2009. № 1.* С. 3–13. *Мистика* / Пахомов С.В., Кобзев А.И., Шичалин Ю.А., Бурмистров К.Ю., свящ. Е.В. Шилов, Башарин П.В., Казачков С.В. // *Меотская археологическая культура – Монголо-татарское нашествие.* – М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 457–460. *Мистицизм, мистика* // *Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 9. М.* – М.: ЭКСМО, 2005. С. 204. *Энциклопедия мистических терминов* / Авт.-сост. С. Васильев и др. – М.: ООО Издательство «Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 576 с.

<sup>147</sup> В 1907 г. были проведены три съезда теософов в Москве, Киеве и Санкт-Петербурге, на которых было принято решение о необходимости легализации Теософского Общества в России. 30 сентября 1908 г. Российское Теософское Общество было зарегистрировано в реестре обществ Санкт-Петербурга. С этого момента начался бум публикаций, лекций, семинаров, сеансов. Активно издавались книги по теософии, оккультизму, экстрасенсорике, восточным системам.

Как справедливо пишут современные исследователи мистического реализма, «ученые далеко не всегда сходятся во мнении, что же понимать под определением “мистический”, “магический” (то есть “нереалистический”)»<sup>148</sup>. При этом выделяются три смысла нереалистического нарратива: а) субъект различает сверхреальное в реальном и *верит в реальность сверхреального*, создает «инобытийное пространство»<sup>149</sup>; б) сверхреальное может соотноситься с реальностью через «намеки, тайные знаки, пророчества»<sup>150</sup>, при этом оно может восприниматься либо вестью из потустороннего мира, либо чем-то, *наукой необъяснимым*, либо совпадением; в) чудесное («необъяснимые исцеления, фантастические спасения, мгновенные перемещения в пространстве или во времени и т.д.») входит в реалистическое повествование; в такой ситуации нереальное бросает «*вызов материалистическому детерминизму*»<sup>151</sup>.

С нашей точки зрения, обозначенные смыслы «нереалистического» свойственны как мистической, так и магической прозе. Их сближает интерес к трансцендентному<sup>152</sup>; в подобных произведениях ирреальное *не объясняется естественными науками*. В них отражена, с точки зрения автора, истинная информация о бытии. Вместе с тем сформулируем принципиальные различия между мистическим и магическим содержанием художественной прозы.

1. Произведения магического и мистического содержания отличает разный *уровень познания мира*. В магической прозе принципиален личный опыт персонажа и его *дар проникать в тонкий мир*, закрытый для других, он, как правило, открыт влиянию сверхъестественных сил и ведом ими. В таких

---

<sup>148</sup> Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX–XXI веков. – М., Амстердам: Гардис, 2020. С. 12.

<sup>149</sup> Там же. С. 12. *Курсив – Е.А.*

<sup>150</sup> Там же.

<sup>151</sup> Там же. С. 13. *Курсив – Е.А.*

<sup>152</sup> А.В. Злочевская, характеризуя мистическую прозу (мистический реализм), справедливо делает акцент на «проникновение за видимую поверхность жизни в трансцендентную сущность вещей». Злочевская А.В. Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. Электронный ресурс: <https://bogoslav.ru/article/352754> (Дата обращения: 20.06.2022). Однако мы преследуем иную цель: дифференцировать два типа прозы – мистическую и магическую, для которых в равной степени свойственно изображение трансцендентного в отношениях с реальностью.

произведениях герой из сверхъестественного уровня бытия черпает силы для влияния на ход событий в посюстороннем мире. Мистика – особый род религиозно-философской познавательной деятельности. Целью сакральной религиозной практики является переживание непосредственного единения с высшей силой – Богом, архангелами, ангелами, святыми; через соприкосновение с ней открываются подлинные знания о жизни и подлинные истины. Инфернальные существа, как правило, снижают уровень познания тонкого мира; большинство произведений с их участием относятся к магическим жанрам (или близкому им жанру фэнтези).

Например, мистическое начало определяет содержание жанра сна в прозе Н. Клюева, прежде всего мотив освященного Небом блаженного мира, тему помощи Господа, Богородицы и иконы Тихвинской Божией Матери, «Серафима-брата, радости учителя»<sup>153</sup>, «Архангела Огненного» Михаила<sup>154</sup>, мученицы Февронии. Клюеву снилась («Седьмое небо», 1923) завеса со словами «Приидите ко мне все, вернии...», он спрашивал свою душу, верный ли он; перекрестившись, Клюев вступил за завесу, и на него пахнуло «неизреченным, чем христовская заутреня цветет»<sup>155</sup>. В жанре снов А. Ремизова («Мартын Задека. Сонник», 1954) преобладают магические ситуации: из алого пространства на него смотрят заячьими ушами глаза («Зеленая заря»); на рояле лунными руками играет человек, похожий на Блока, они и еще четверо поднимаются к потолку в ночь, на Луну («На Луну»); Блок обращается в лягушку и ныряет во мглу («Альбом»); Ремизов видит пять красных языков, курносый Пушкин поясняет ему: «немецкий, французский, английский...»<sup>156</sup> и т.п.

Рассказ Шмелева «Куликово Поле» (1947) – пример мистической прозы. В нем описано появление в Загорске 1920-х гг. преподобного Сергия

---

<sup>153</sup> *Клюев Н.* Словесное древо / Вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., примеч. В.П. Гарнина. – СПб.: Росток, 2003. С. 79.

<sup>154</sup> Там же. С. 82.

<sup>155</sup> Там же. С. 89.

<sup>156</sup> *Ремизов А.М.* Собр. соч.: В 10 т. / Ст., коммент. Е.Р. Обатниной. – М.: Русская книга, 2002. Т. 7. С. 377.

Радонежского; по ходу повествования рассеиваются сомнения интеллигентов-аналитиков в совершившемся чуде: они, получив убедительный религиозный опыт, получают и надежду на заступничество преподобного. Содержанию рассказа Г. Иванова «Четвертое измерение» (<1929>) соответствуют характерные черты магической прозы. В нем ирреальное срослось с реальным, героям открыт тонкий мир, интегрированный в повседневную действительность. Рассказ составлен из трех сменяющих друг друга сюжетов, объединенных присутствием ирреального. Например, в соседней абсолютно нежилой комнате рассказчик слышит женский плач, скрип кровати, шаги, что маркиз, хозяин замка, объясняет следующим образом: пятьдесят три года назад горничная отравилась из-за несчастной любви, поэтому гость слышал ее плач. При этом оба не выказывают удивления. В 1934 г. рассказ был переиздан под заголовком, усиливающим магический смысл сюжетов, – «Необъяснимое» (с подзаголовком «Пережитые таинственные случаи»).

2. В мистической прозе поюстороннее существование героев, не сливаясь в единое пространство с горним миром, корректируется высшей (сакральной) силой. В магической прозе ход событий определяется мотивами и образами чудесного *в целом из тонкого (параллельного) мира*; при этом подчеркивается единое существование человека и сверхъестественного.

Итак, и в магических, и в мистических сюжетах человек соотнесен с высшей волей, но само определение «высшая воля» в одном случае коррелирует с понятиями «маг», «оккультизм», «волшебство», «колдовство», «чернокнижник», «волхв», «жрец» и проч., в другом – с представлениями о сакральном (Боге, Богородице, ангелах, святых).

### Общая характеристика магической прозы

1. В фольклоре магия является неотъемлемой и непосредственно воспринимающейся частью жизни и обрядовой культуры, в магической прозе тонкий мир также воспринимается *как естественная данность*. Между сверхъестественным и естественным не ощущается четкой границы.

2. Магическая проза «претендует» на проникновение в непознанные, тайные пласты бытия. При этом чудесному *не требуется логических, научных, психологических объяснений*. Произведение Кржижановского «Собиратель щелей» (<1922>) построено по принципу рассказа в рассказе. Герой-писатель читает слушателям свою «сказку» под названием «Собиратель щелей», явно написанную в алгоритме магической прозы. Герой его сказки – старец-отшельник (маг), который ради усовершенствования мира выпросил у Бога власти над щелями. В назначенный час щели, от бытовых до ущелий и лунных зигзагов, сползались перед ним, и он проповедовал им целостность бытия, на которую они покусились. Однажды герой увлекся и пропустил крик петуха, из-за этого щели не достигли своих мест, вползли кто куда, породив хаос.

3. Основополагающая категория магической прозы – мифопоэтика, определяющая ее модернистскую природу. Место мифа в поэтике магического, как и в символизме, значительно. З.Г. Минц пишет: «Именно искусство для символиста – глубинный аналог общего мироустройства (ибо сам “мир есть миф” – “творимая легенда”)<sup>157</sup>. Однако для авторов магической прозы мир не сводится к «творимой легенде», он самоценен как *реальность, включающая в себя сверхъестественное*. Их произведениям ближе мифологизм постсимволизма, цель которого обнаружить в конкретно-исторической ситуации присутствие вневременного, архетипического, но актуального, психологически и исторически убедительного, что достигается обновлением мифа. Так, традиционные мотивы близнечных мифов своеобразно преломляются в повести Чайнова «Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.».

Магическая проза может опираться на *классический миф* как доминатор сюжета<sup>158</sup>. Произведения «Из аттические сказаний» (<1921>) Ф. Зелинского

---

<sup>157</sup> Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 61.

<sup>158</sup> Подобное переосмысление мифических сюжетов характерно и для 1910-х гг. Так, оно лежит в основе сборника А.А. Кондратьева «Белый козел» (1908), в который входят такие рассказы, как



целиком основаны на греческой мифологии. Он как ученый обостренно воспринимал вероятность столкновения варварства и культуры. В «Царице Вьюг (Эллины и скифы)» описана история о том, как дочь и наследница афинского царя Эрефея и царицы Праксифем Орифея, покорившая красотой бога северного ветра Борея, несет в его царство – «необъятную северную страну студеных рек и дремучих лесов»<sup>159</sup> – культуру Эллады. Загадочная Скифия, «таинственные знания»<sup>160</sup> скифов, детали магического рождения Орифеи, вещий сон, любовное признание Борея, гарпии, учитель Орфея Дионис и прочее создают картину трансцендентного мира. Вместе с тем она не поглощает действительности – легендарной, но выражающей узнаваемый быт, повседневное бытие, психологически мотивированные чувства и поступки.

Магическая проза 1920-х гг. прежде всего представлена рассказами и повестями, в основу которых положен *авторский миф*, зачастую обращенный к *прежним векам*. В таких произведениях маги и их искусство воспринимаются персонажами доверчиво, без сомнений, между магией и реальностью нет онтологической границы. Например, сюжет рассказа Муратова «Виргилий в корзине» (<1922>) выстраивается на отношениях мага-поэта Виргилия и волшебницы Мелибеи, но описанию самой магии отведено скромное место, в повествовании представлено реалистичное изображение Рима эпохи Августа, алтарей и изваяний богов, городского пространства, отданного простолюдинам, жрецам, солдатам и проч.

4. Если в повествовании неправдоподобное занимает *доминирующее* место, то и узнаваемой реальности отведено место, значимое для описания картины мира. Если магические мотивы, срастаясь с изображением узнаваемой (порой повседневной) реальности, даны *эпизодически*, то

---

«Белый козел» (<1908>), «Орфей» (<1908>), «Афродита-Заступница» (<1908>), «Лебеди Аполлона» (<1908>) и др.

<sup>159</sup> Зелинский Ф. Ф. Сказочная древность Эллады / Сост., вступ. ст. Г. Гусейнова. – М.: Московский рабочий, 1993. С. 340.

<sup>160</sup> Там же. С. 356.

композиционно ее изображение не ущемлено описанием сверхреальности, но играет решающую роль в финале рассказа. Примером магии, ограниченной эпизодом, служит очерк Г. Иванова «Магический опыт» (<1932>). Большая часть повествования посвящена биографии В. Шилейко; первая часть эпизода об участии Иванова и Шилейко в проводимом столяром-магом («Он простой мужик, кажется, раскольник»<sup>161</sup>) магическом действии окрашена сарказмом (стало «холодно, грустно, страшно и отвратительно», «Несмотря на елейный смысл, неуловимый оттенок кощунства был во всем этом»<sup>162</sup>). Однако финал, занимающий в повествовании сильную, определяющую позицию, говорит о признании Ивановым и Шилейко подлинности открывшегося им чуда.

Принцип *магических сюжетов* – игра без правил, в которой пересекаются страсти, интеллект, заблуждения, желания героя и агрессия, сочувствие мага, его индифферентность по отношению к герою, магический потенциал некой вещи.

*Круг магов* иерархичен – от наделенного чудодейственной силой героя (героини) до эльфа, лесной нежити, оборотня, inferнального существа. Место персонажа-мага в картине мира определяется его возможностями и уровнем знаний о тайнах бытия. Гумилев («Карты», <1907>) писал: «Древние маги любили уходить из мира, погружаться в соседние сферы, говорить о тайнах с Люцифером и вступать в брак с ундидами и сильфидами. Современные – старательно подбирают крохи старого знания и полночью, в хмурой комнате, посреди каменного города вещими словами заклинаний призывают к своему магическому кругу духов бесформенных, страшных. Но любимых за свою непостижимость»<sup>163</sup>.

Типичный вариант фабулы – влияние персонажа-мага или аналогичного ему существа иного мира на ход событий и сознание героя (героя-

---

<sup>161</sup> Иванов Г. Китайские тени: Мемуарная проза / Сост., предисл., коммент. С.Р. Федякина. – М.: АСТ, 2013. С. 424.

<sup>162</sup> Там же. С. 427.

<sup>163</sup> Гумилев Н. Соч.: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Р.Л. Щербаковой. – М.: Художественная литература, 1991. Т. 2. С. 251.

рассказчика). Частотный мотив – предрасположенность или податливость подсознания, психики, телесной природы персонажа магическому воздействию (иногда им не угаданному), на что также обратил внимание Гумилев в упомянутом эссе «Карты»: «Виденья магов принадлежат области нашего подсознательного я, астрального существования, чей центр, по старым книгам, – грудь, материя – кровь и душа – нервная сила», «наше тело, более мистическое, чем это думают физиологи»<sup>164</sup>.

Как правило, на контрасте с другими персонажами герой-маг статичен, что констатируется Е.Н. Ковтун: «В своей неизменности чудесные персонажи отчетливо противостоят главным героям-людям (или человекоподобным существам), характерным признаком которых является именно психологическая эволюция»<sup>165</sup>.

Различия магических сюжетов вариативны и объясняются типом мага.

*а.* В основе сюжета – маг-помощник.

Магам предоставляются некие средства, инструменты (вещи) как для познания и коррекции бытия, так и для проявления самости («бытие-с-миром»)<sup>166</sup>. Им дана возможность «заботы» о других и ответственность за них («бытие-с-другими»), что создает интригу, поскольку «забота» мага снимает «заботу с других» и ставит его в «озабочении» на место другого, но при этом есть опасность быть выброшенным «со своего места»<sup>167</sup>.

Обозначенная экзистенциальная опасность, подстерегающая мага, – тема рассказа Кржижановского «Смерть эльфа» (<1938>), в котором магом выступает сверхъестественное существо – «прозрачнокрылый» эльф; он ранее «эльфствовал по свету», но попал в «сложную и трудную ситуацию»<sup>168</sup>,

---

<sup>164</sup> Там же.

<sup>165</sup> Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Издательство Московского университета, 1999. С. 170

<sup>166</sup> «В этом способе бытия основан модус повседневного бытия самости, экспликация которого покажет то, что мы можем именовать “субъектом” повседневности, человеком». Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем., примеч. В.В. Библихина. – Харьков: Фолио, 2003. С. 62.

<sup>167</sup> Там же. С. 66.

<sup>168</sup> Кржижановский С.Д. Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного / Сост., вступ. ст., примеч. В.Г. Перельмутера. – М.: Московский рабочий, 1989. С. 107.

эмигрировал в наш мир. Здесь он проявил заботу о музыке ресторанного виолончелиста Фридриха Флюэختена, по сути, занял его («другого») место: придал звучанию «новый тембр», «хор обертонов»<sup>169</sup>, тем самым преобразил вкусы публики, восхитил слушателей зала филармонии, прославил музыканта. Но Флюэхтен случайно во время концерта раздавил эльфа, и «с ним умерла и музыка»<sup>170</sup>. Рассказ заканчивается сообщением об утратившем свою исполнительскую гениальность Флюэхтене: он забросил виолончель, о дальнейшей судьбе героя ничего неизвестно.

б. Движущая сила сюжета – разрушительная магия.

В рассказе Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (<1908>) вместо мага-помощника, мага-жертвы показан маг-дьявол, своей сверхреальной творческой возможностью уничтожающий человека: «темный владыка и отец греха»<sup>171</sup> искушает впавшего в кощунство скрипача; его средство – звучание дьявольской скрипки, доведшее скрипача до сумасшествия и гибели.

Круг *магических предметов* или явлений ограничен: зеркало (Чаянов. «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», Муратов. «Венецианское зеркало» и др.), карты (Грин. «Гениальный игрок», Лукаш. «Карта Германна», «Штосс», <1932> и др.), музыка (Муратов. «Августеум», <1928>; Кржижановский. «Смерть эльфа» и др.), куклы (Чаянов. «Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.», Грин. «Серый автомобиль», Минцлов. «Вечер третий» («Мистические вечера»), Лукаш. «Граф Калиостро...» и др.), магические книги, рукописи (Чаянов. «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», Куприн. «Звезда Соломона», Минцлов. «Чернокнижник», <1928> и др.), вещи, наделенные магической силой (браслет-змея панны Ядвиги – Минцлов. «Вечер второй» («Мистические вечера»); волшебный бокал – Кржижановский. «Дымчатый бокал», 1939) и т.д.

---

<sup>169</sup> Там же. С. 108.

<sup>170</sup> Там же. С. 114.

<sup>171</sup> Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 220.

Из всех магических компонентов повествования в маргинальной позиции оказывается *магическое слово*, тогда как в фольклоре (например, в заговорах) оно наделялось магической силой<sup>172</sup>. Особенно важную роль идея магической составляющей слова приобрела в теоретической поэтике символистов, которые видели в нем связующее звено между миром земным и небесным, а также наделяли его жизнетворческой силой. Показательна работа Белого «Магия слов» (1909), в которой выражена точка зрения поэта на творческий потенциал магического вербализма: «Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне

---

<sup>172</sup> *Аллатов С.В.* Русская магическая формула в стадиально-типологическом и историко-генетическом контексте // Культура русских в археологических исследованиях: археология Севера России: сб. научн. статей: В 2 т. / Под ред. Л.В. Татауровой. – Омск: Издательская группа АНО «Институт археологии Севера»; Сургут, 2021. Т. 2. С. 251–254. *Балашова О.Б.* Загадка и магия в художественной системе свадьбы: дисс... канд. филол. наук. – М., 2002. – 231 с. *Белоусова Е.В.* Магия как форма жизни и способ «приручения» мира в культуре: дисс... канд. культур. наук. – Екатеринбург, 2011. – 184 с. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья: научный и общественный контекст // Народная культура славян / Сост. Е.С. Новик, Б.С. Долгин, под общ. ред. Е.С. Новик. – М.: ОГИ, 2007. С. 21–130. *Гультяева Н.В.* Язык русского заговора: лексика: дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2000. – 172 с. *Дранникова Н.В.* Русский фольклор: устное народное поэтическое творчество: учеб. пособие. – Архангельск: САФУ, 2014. – 250 с. (гл. «Магия слова и действия. Гадания. Поверья. Заговоры»). *Киселева Ю.М.* Смысловая организация русских лечебных и любовных заговоров: дисс... канд. филол. наук. – М., 2001. – 286 с. *Коровашко А.В.* Заговоры и заклинания в русской литературе XIX – XX веков. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. – 364 с. *Пашина Т.И.* Магия слова в народной медицине удмуртов: дисс... канд. филол. наук. – Ижевск, 2012. – 282 с. *Познанский Н.Ф.* Заговоры. Происхождение и развитие заговорных формул. – М.: Академический проект, 2016. – 244 с. *Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия: Репринт. Воспроизведение изд. 1880 г. / Собр. М. Забылиным, отв. за вып. И.И. Лебедева, Н.Е. Тугай. – М.: Совместное советско-канадское предприятие «Книга принтшоп», 1990. – 607 с. *Страхов А.Б.* Ночь перед Рождеством: народное христианство и рождественская обрядность на Западе и у славян. – Cambridge: Palaeoslavica, 2003. – 380 с. *Усачева В.В.* Вербальная магия в аграрных обрядах // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. Вып. 10. – М.: Изд-во «Индрик», 2006. С. 280–318. *Усачева В.В.* Магия слова и действия в народной культуре славян / Сост. предисл. С.М. Толстая. – М.: Институт славяноведения РАН, 2008. – 368 с.*

История отношения к людям, владеющим искусством магии, рассматривается в следующей работе: *Кивельсон В.* Магия отчаяния: Моральная экономика колдовства в России XVII века / Пер. с англ. В. Петрова. – СПб.: Academic Studies Press; Бостон: БиблиоРоссика, 2020. – 478 с. *Михайлова Т.В.* Колдовские процессы в России: Официальная идеология и практики «народной религиозности»: дисс... канд. ист. наук. – СПб., 2003. – 291 с. *Харитоновна В.И.* Народные магико-медицинские практики, традиция и современность: Опыт комплексного системно-феноменологического исследования: автореф. дисс... докт... ист. наук. – М., 2000. – 84 с.

меня положенного мира»<sup>173</sup>. Магическая природа слова – также тема трудов А. Лосева, П. Флоренского<sup>174</sup>.

5. *Индивидуальная мотивация* обращения к сверхъестественным явлениям различна. Если действительность для символиста наполнена символами (знаками иного мира), что во многом отвечает символистским философам, то в романах Клычкова есть реальность видимая и магическая (скрытая), которая также выступает как жизнеподобная, что отражает его творческую интуицию. Писатель воспринимал саму реальность 1920-х гг. как время, пронизанное инфернальной энергией. Если в прозе Клычкова обнаруживается рецепция и переосмысление мотивов волшебной сказки, то в магических сюжетах Чаянова и Грина загадки подсознания не соотносятся с фольклорным жанром; магическое более используется ими как инструмент для построения сюжета и характера. В рассказах Муратова главенствует принцип эстетического восприятия европейской традиции, синтезированный с мифопоэтикой. В прозе Лукаша магическое интегрировано в русскую историю. Кржижановский соотносил магический образ с природой творческого акта. Однако если цель мистики – постичь инобытие, то в магической прозе, при всех различиях ее вариантов, – постичь бытие.

---

<sup>173</sup> *Белый А.* Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст., примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1996. С. 131.

<sup>174</sup> Согласно выводу А. Лосева, форма бытия личности – слово, посредством которого создается мифологическая реальность (*Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное). – 2-е изд. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, коммент. В.П. Троицкого. – М.: Издательский Дом ЯСК: М.: Гнозис, 2022. С. 197). В преобразующей и созидующей силе слов заключается их магическая функция. П. Флоренский («Магичность слова», <1920>) считал, что «слово магично и слово мистично» (*Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой, ред. тома игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. С. 230). Он различает *магию и мистику* слова: магичность слова заключается в его силе воздействовать на мир, мистичность слова состоит в его символическом смысле – знаке иной реальности, проявляющейся в нашей, очевидной, реальности. В целом же Лосев (беседа-воспоминание «Термин “магия” в понимании П.А. Флоренского», <1982>), опираясь на работу П. Флоренского «Магичность слова», считал, что «слово “магия” в понимании Флоренского не противоречит каноническим воззрениям христианства». Как полагает Флоренский, во-первых, магия – реальность, которая является предметом веры; во-вторых, вне нее не может быть религии, потому что последняя – и есть общение человека с миром высшим (*Лосев А.Ф.* Приложение <Термин «Магия» в понимании П.А. Флоренского> // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). С. 251).

### Магический реализм

Один из путей освоения магического в литературе – магический реализм<sup>175</sup>. Отметим, что мы рассматриваем его как один из типов магической прозы в целом, наиболее исследованный в специальной литературе<sup>176</sup>. В его основу положен *синтез повседневного и чудесного*, при котором воссоздается реально-чудесное, а сама реальность, в свою очередь, генерирует чудесное. В повествовании чудесные явления и события появляются естественно, а зачастую как реальность более вещественная и осязаемая, чем привычная (что, как было отмечено в § 1.3.2, характерный признак магической прозы вообще). Между узнаваемым и скрытым мирами нет иерархии, их пространства сплавлены и взаимосвязаны, «измерения бытия никогда не являются контрадикторными коррелятами, границы художественной вселенной

---

<sup>175</sup> Термин магический реализм введен немецким искусствоведом Ф. Роо («К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме», 1923). В 1923–1926 гг. он в основном использовался применительно к живописи постэкспрессионизма в Германии. В 1927 г. Ортега-и-Гассет опубликовал на испанском языке частичный перевод книги Ф. Роо под заглавием «Магический реализм». М. Бонтемпелли с 1926 г. издавал в Риме литературный журнал «900» на французском языке, в число редколлегии журнала входили Дж. Джойс (1882–1941), П. Мак-Орлан (1882–1970), Г. Кайзер (1878–1945) и др. Впервые термин *магический реализм* по отношению к литературе использовал Бонтемпелли. В его понимании мир состоит из двух параллельных реальностей – внешней и внутренней. Слово «магический» имело два значения: с одной стороны, оно обозначало скрытую, тайную реальность, которую писателю необходимо уловить и реалистично показать, с другой – магической является сама способность художника воссоединить названные реальности. Особенно ярко магический реализм выражен в латиноамериканской литературе. В творчестве М.А. Астуриаса (романы «Синьор Президент», 1946; «Маисовые люди», 1949; цикл романов «Ураган», 1950; «Зеленый папа», 1954; «Глаза погребенных», 1960 и др.), А. Карпентьера (роман «Царство земное», 1949 и др.); позже в Перу – Х.М. Аргедаса (роман «Голубые реки», 1958), в Парагвае – А. Роа Бастоса (роман «Сын человеческий», 1959), в Мексике – Х. Рульфо (роман «Педро Парамо», 1955 и др.), К. Фуэнтеса, в Колумбии – Г. Маркес («Сто лет одиночества», 1967; «Осень Патриарха», 1975 и др.). К магическому реализму относят также творчество Х. Борхеса (1899–1986), Х. Кортасара (1914–1984) и др. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. С. 488.

<sup>176</sup> *Биякаева А.В.* Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы. – 186 с. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М.: Институт славяноведения РАН, 1998. – 120 с. История русской литературы XX века (20–50-е годы). Литературный процесс / Авраменко А.П., Бугров Б.С., Голубков М.М. – М.: Издательство Московского университета, 2006. – 776 с. *Кислицын К.Н.* Магический реализм // Знание. Понимание. Умения. 2011. № 1. С. 274–277. *Кольцова Н.З.* К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков. С. 133–149. *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в современном латиноамериканском романе // Современный роман: опыт исследования. – М.: Наука, 1990. С. 183–200. *Маслова Е.Г.* Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970–1990-х годов: дисс... канд. филол. наук. – Саранск, 2012. – 206 с. *Шамсутдинова Н.З.* Магический реализм в современной британской литературе: дисс... канд. филол. наук. – М., 2008. – 181 с. и др.

размыты»<sup>177</sup>. В магическом реализме создается сверхэмпирический мир, в котором казуальное и чудесное *не объясняются рационально*, но доверчиво принимаются персонажем (в магической прозе это условие соблюдается не всегда, § 1.3.2; «Фантастика, мистика, магия», п. 3).

В прозе магического реализма мифическая картина мира опирается на *народно-мифологические* представления. Как пишет Н.З. Кольцова, «осознание своей “инаковости”, в том числе с точки зрения “национального кода” (а не только в плане отношения к современной цивилизации), – принципиальная установка создателей “магической” литературы»<sup>178</sup>.

В русской литературе к магическому реализму относят творчество Клычкова. Е.Б. Скорospelова, имея в виду его романы («Сахарный немец», 1925; «Чертухинский балакирь», 1926; «Князь мира», 1928), отмечает сходство самоутверждения национальной самобытности в магическом реализме латиноамериканской литературы и «порыв к самоутверждению, возникший у писателей, вышедших из недр русской народной культуры»<sup>179</sup>. К.Н. Кислицын, сопоставляя произведения Клычкова и творчество латиноамериканских авторов, выявляет их общую концепции реальности, для которой характерно описание низшей и просвечивающей через нее высшей сферы<sup>180</sup>. Однако, как полагает Н.З. Кольцова, «между двумя художественными системами – “крестьянским модернизмом” Клычкова и магическим реализмом латиноамериканских писателей – наблюдается не только сходство, но и глубинные различия <...> в принципах мифотворчества – и на концептуальном уровне, и в сфере самой техники (“грамматики мифа”»)<sup>181</sup>. Для прозы Клычкова, в отличие от латиноамериканского

---

<sup>177</sup> Биякаева А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы. С. 73.

<sup>178</sup> Кольцова Н.З. К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков. С. 133.

<sup>179</sup> Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 73.

<sup>180</sup> Кислицын К.Н. Магический реализм. С. 47

<sup>181</sup> Кольцова Н.З. К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков. С. 136.



магического реализма, не характерно наличие натуралистических описаний, у него нет сцен насилия и жестокости. Внимание писателя сосредоточено на поступках, последствиях совершаемых действий, реальности, в которую вмешивается нечистый. А.Ф. Кофман считает, что основной источник латиноамериканского магического реализма – это «универсальные мифологические инварианты (заимствованные главным образом из европейской культуры) и некоторые постоянные мотивы и образы европейской же литературы»<sup>182</sup>. У новокрестьянских писателей «мифологические инварианты», как было отмечено выше, коррелируют с фольклором, в частности с волшебной сказкой и быличками, но представляют собой альтернативу их мотивам<sup>183</sup>.

Магический реализм неоднороден, как в целом магическая проза<sup>184</sup>. К русскому магическому реализму исследователи относят прозу Гоголя<sup>185</sup> («Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831), Булгакова («Мастер и Маргарита»,

---

<sup>182</sup> Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М.: Наследие, 1997. С. 14.

<sup>183</sup> Игнатова А.В. Функции былички в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2015. Т. 25. Вып. 5. С. 150–155. Кислицын К.Н. Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма (глава 2. «Поэтика сказки в романах С.А. Клычкова», С. 72–177).

<sup>184</sup> Кольцова Н.З., Монисова И.В. Снова о «реализме без берегов» и прочих «реализмах» XX века // Ортодоксы и еретики русской литературы XX – начала XXI века. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред. Г.В. Зыкова, Н.А. Нерезенко, О.С. Октябрьская, А.А. Семина. – М.: МАКС Пресс, 2022. С. 94–104. С. 97.

<sup>185</sup> Художественный метод Гоголя соотнести с каким-то конкретным направлением достаточно трудно. Писатель синтезировал опыт романтиков, переосмыслил гофмановские традиции, привлекал элементы фантастики и фольклора, исследователи находят в его произведениях черты реализма, а религиозные идеи позволяют отнести его тексты и к мистическому направлению в литературе. Однако многие современные ученые видят истоки отечественного магического реализма именно в творчестве Гоголя. Отметим, что магический реализм как самостоятельное направление развивается в эпоху модернизма и впитывает основные его черты. Сравнительный анализ творческих методов Достоевского («христианский реализм») и Гоголя («магический реализм») дан в работе В.Н. Сузи (Сузи В.Н. Гоголь и Достоевский: искушение образом // Вестник Московского государственного педагогического университета. Серия: Русская филология. 2010. № 3. С. 158–163). О сложности прозы писателя свидетельствует разнообразие работ исследователей в этом направлении: Галкин А. Гибель художника, или Гоголь под руинами «мертвых душ» (Магические имена, уничтожившие своего творца) // Юность. 2010. № 4. С. 12–20. Короблев А.А. Гоголь и магический круг литературы (арабески) // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: Сб. докладов Международной научной конференции, Москва 1 – 4 апреля 2008 г. / Департамент культуры г. Москвы; Центральная гор. библиотека – мемориальный центр «Дом Гоголя» / Под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.: АНО «Фестпартнер», 2009. С. 279–288. Чамседдинова Г.Ш. Магическая сила искусства в повестях Н. Гоголя «Портрет» и «Неупиваемая чаша» И. Шмелева // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. 2009. № 2. С. 131–135 и др.

1928–1940), Платонова («Чевенгур», 1929; «Котлован», 1930)<sup>186</sup>, В. Орлова («Альтист Данилов», 1980), А. Кима («Белка», 1984), Т. Пулатова («Черепаша Тарази», 1985), П. Петросян («Дом, в котором...», 2009), Н. Абгарян («С неба упали три яблока», 2015), Е. Некрасовой («Калечина-Малечина», 2018) и др.<sup>187</sup> В поздних произведениях магического реализма отмечают новые, не свойственные раннему магическому реализму черты, на чем акцентируется внимание в диссертации А.В. Биякаевой «Роман М. Петросян “Дом, в котором...” в контексте современной магической прозы».

### Категория чуда в магической интерпретации

Категория чудесного означает проявление сверхъестественного в реальности. Чудо – нарративный признак не только магической, но и мистической и фантастической прозы. Однако в магической прозе оно имеет свою специфику: «Ключевыми концептами магического дискурса выступают “чудо” и “тайна”, которые отражают ценность сверхъестественного как силы,

---

<sup>186</sup> Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – 120 с.

<sup>187</sup> См.: Биякаева А.В. Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...») // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Т. 3 (69). № 1. С. 59–67. Казарин В.П. Одиночество Николая Гоголя (Готовы ли мы к новому прочтению творческого наследия нашего классика?) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2013. № 7 (1). С. 82–91. Копоть Л.В., Панеш С.Р. Магический реализм романа Л. Леонова «Пирамида» сквозь призму антропонимов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). С. 137–141. Ливская Е.В. «Магический реализм» С. Кржижановского: постановка проблемы // Русское литературоведение на современном этапе. Материалы VI Международной конференции: В 2 т. / Гл. ред. Ю.Г. Круглов. Т. 2. – М.: Издательство МГТУ им. М.А. Шолохова, 2007. С. 84–87. Логвинова И.В. Элементы магического реализма в романах Дины Рубиной // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. 2016. № 4. С. 17–20. Мексин В.А., Гайдаш Л.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 404–413. Обатнина Е. «Магический реализм» Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3: Оказион / Гл. ред. А.М. Грачева; послесл., коммент., прилож. Е.Р. Обатниной. – М.: Русская книга, 2000. С. 573–591. Осипова О.И. Особенности «магического реализма» в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина» // Филология: научные исследования. 2020. № 12. С. 1–10. Пучкова А.В. Чудо в прозе жизни: магический реализм в рассказе Евгении Некрасовой «Молодильные яблоки» // Инновационные аспекты развития науки и техники. 2021. № 8. С. 313–320. Сорокина Н.В., Абраменкова Л.Е. Традиции магического реализма в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Неофилология. 2019. Т. 5. № 20. С. 518–525. Хорева Л.Г. Магический реализм Л. Петрушевской (на примере рассказов сборника «Два царства») // Вестник славянских культур. 2018. Т. 47. С. 207–213 и др.

обладающей неограниченными возможностями»<sup>188</sup>. В магических сюжетах чудесное получает более сильную позицию, чем достоверное.

Понятие чуда актуализировано в разных эстетических системах: фольклоре, религии, приключенческой, фантастической, мистической, магической литературе. Характер чуда определяется его источником и реципиентом. Так, Флоренский («О суеверии и чуде», <1902–1903>) отмечал, что это сверхъестественное событие, которое заключается не в самом факте (факт – это воля Бога), а в отношении к нему: каждое явление может быть осмысленно как чудо<sup>189</sup>. Сходную мысль высказал Лосев: «Верящего в чудо ничем опровергнуть нельзя. Даже слово “вера” тут не подходит. Он *видит и знает* чудо»<sup>190</sup>.

Для христианина чудо – знак присутствия Бога в мире, оно связано с проявлением божественной силы, что актуализируется в произведениях мистического содержания<sup>191</sup>. Согласно представлениям В.В. Зеньковского («О чуде. Возможность и реальность чудес», 1929), оно «есть действие Бога в мире», и это «самое верное и глубокое определение чуда; чудо есть там, где события и факты направляются силой Божьей, а не цепью причин и следствий, не ходом естественных событий»<sup>192</sup>. Подобное же божественное понимание характерно и для древнерусской литературы. Так, в «Хождении» игумена Даниила описано чудо сошествия Благодатного огня в Иерусалимском храме

---

<sup>188</sup> Гончарова Е.С. Магический дискурс как суггестивный тип коммуникации // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2012. № 2 (16). С. 168.

<sup>189</sup> Флоренский П. Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 56.

Флоренский противопоставил суеверное отношение к чуду научному и религиозному. Преобладание суеверного отношения ведет к оккультизму (по Флоренскому, оккультизм – тип суеверного мировоззрения, который стал основой магической прозы).

<sup>190</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 218. Курсив А.Ф. Лосева.

<sup>191</sup> Чудо в божественном смысле не характерно для магического мышления: «В магии нет места чуду (как вмешательству извне и нарушению естественного порядка вещей божественным произволением)». Далее исследователь отмечает, что стоит различать понятия чуда и дива: «И в этом случае можно было бы констатировать, что магии присущи лишь антропогенные чудеса – *кудеса* в исполнении колдуна-кудесника». Давыдов И.П. Функциональный анализ религиозного мифоритуала (на материале христианской гимнографии, иконописи, зодчества). С. 61. Курсив И.П. Давыдова.

<sup>192</sup> Зеньковский В.В. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Т. Ермишина. Т. 2. О православии и религиозной культуре. Статьи и очерки 1916–1957. – М.: Русский путь, 2008. С. 229.

Гроба Господня; в его «ожидании <...> многие плачут, опасаясь своих грехов, могущих воспрепятствовать сошествию Благодатного огня»<sup>193</sup>.

В фольклоре синтезированы функции чуда в его сказочном, христианском, а также языческом толкованиях. В магических сюжетах *существование чудесного и достоверного* близко волшебной сказке (в частности, в творчестве Клычкова; § 1.3.2, «Магический реализм»): необычное и реальное в ней «приравнены, и присутствие чудесного не нуждается ни в каких особых мотивировках и не составляет никакой тайны»<sup>194</sup>. Фольклорный герой воспринимает чудо естественно, что также соответствует отношению к чуду героев прозы магического реализма.

Связь чудесного с фольклорной магией обнаруживается в ряде рассказов 1900-х–1930-х гг., например, в произведениях Леонова «Епиха» (1919), «Бурыга» (1923), Н.А. Карпова («Колдунья», <1912>), Куприна («Ночная фиалка», <1933>) и др. Садовской использует образ народной демонологии («Леший», 1906), в рассказе Куприна появляется вовлак (упырь), оборотень («Серебряный волк», 1901). А.А. Кондратьев (1876–1967) в эмиграции пишет произведения, основанные на мифологии, – сборники рассказов «Белый козел» и «Улыбка Ашеры» (<1911>), а также роман «На берегах Ярыни» (<1930>). Показателен рассказ «Нежить» (<1926>) Минцлова. Повествование<sup>195</sup> основано на комплексе узнаваемых мотивов и образов: ночной лес, преобразенное пространство, начертание спасительного круга, сон, встреча с упырем.

---

<sup>193</sup> Пауткин А.А. Два взгляда на чудо. Игумен Даниил и Фулькерий Шатский // От книжности к литературе (из лекций и наблюдений): сборник статей. – М.: МГУ, 2020. С. 53.

<sup>194</sup> Коровин В.И. О русской фантастической повести // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма: Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Коровина. – М.: Советская Россия, 1987. С. 5.

<sup>195</sup> Герой по имени Душан отправляется ночью домой и идет по темному лесу; он видит реку, которой в этом лесу никогда не было; сбившись с пути, герой останавливается в каком-то доме и чертит вокруг себя магический круг, опасаясь встречи с потусторонним. Он видит два сна: в первом некий человек с фосфорическими кусками мяса зовет его съесть с ним один из них, во втором – тот же незнакомец, сидя на корточках, пытается дотянуться до Душана. Сам герой думает: «Какой чудной сон пригрезился?!» Но слушатели уверяют его в том, что это был упырь, а спас его начерченный круг. Минцлов С.Р. Чернокнижник (Таинственное). – Рига: М. Дидковского, 1928. С. 62.

Традиция чуда выражена в этнопоэтике<sup>196</sup>. Юльский, находясь в харбинской диаспоре, создает художественную мифологию, основанную на знании культуры Востока. Так, М.И. Крюкова пишет, что в рассказе «Бородатый валет» (1933) образ автобуса-слона связан с мифологией Китая: «Слон в этой культуре символизирует мощь, силу и энергию. Значение жизненной энергии имеет и голубой цвет. Возможно, несчастный случай на дороге, наоборот, был символом перерождения героя, после которого глаза Матильды все-таки прожигают окаменевшее сердце Андрея Ивановича»<sup>197</sup>. Важность мифологического контекста китайской культуры отмечали и другие исследователи<sup>198</sup>. Однако в рассказе Юльского чуда как такового не происходит: сюжет об «оживающей» кукле не получает развития (§ 1.4.2; «Магия куклы», п.1).

Чудо в магическом нарративе неоднотипно. Оно, как правило, происходит благодаря усилиям героев-магов, ему не придан христианский смысл. В большинстве сюжетов магической прозы XX в. чудо носит личностный (не внешне-абстрактный) характер. Так, в рассказах Муратова есть разные типы чуда: истинное связано с органичным восприятием мира, при этом в ряде произведений появляется традиционное магическое действие или демоническое вторжение в жизнь персонажа («Богиня», <1922>;

---

<sup>196</sup> В 1910-е гг. этническая (восточная) магия была использована в рассказах Н. Карпова («Заклинатель змей», 1913; «Волшебное зеркало», 1912 и др.). В рассказе Б. Ведова «Дом № 9» (1917) в основе сюжета лежит семейное проклятие, связанное с индийскими тайными обрядами, однако герою удается спасти себя и свою супругу от многолетней беды. Савелов на суде произнес защитительную речь, которая помогла хиромантке, разрушившей проклятие его семьи.

<sup>197</sup> Крюкова М.И. «Живые» куклы и «окаменевшие» герои Бориса Юльского // Вестник Удмуртского университета. Т. 30. Вып. 3. 2020. С. 523.

<sup>198</sup> Забияко А.А. Мифология дальневосточного фронта в сознании писателей-эмигрантов // Религиоведение. 2011. № 2. С. 154–169. Иващенко Е.Г. «Утраченные иллюзии» Бориса Юльского // Русский Харбин, запечатленный в слове: Сб. научных трудов преподавателей и студентов кафедры русской филологии Амурского государственного университета / Под ред. А.А. Забияко, Е.А. Оглезневой. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2006. С. 105–127. Иващенко Е.Г. Человек в инокультурной среде: Проблема адаптации (по произведениям Б. Юльского) // Дальний Восток России и страны Азиатско-Тихоокеанского региона. Ч. II. – Благовещенск: Издательство Амур. обл. краевед. музея, 2010. С. 125–127. Лобычев А. Человек, ушедший на русский Восток // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы / Сост. А. Колесова, А. Лобычева; вступ. ст. А. Лобычева; коммент. А. Колесова (Серия «Восточная ветвь»). – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 3–26. Гуаньцзюн Линь. Мифопоэтика образа оборотня-крысы («Возвращение г-жи Цай») Б.М. Юльского и литературный контекст // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2021. № 4. С. 143–151.

«Менипп», <1922>; «Собеседник», <1922> и др.); в «Посланнике» (<1925>) показано чудо в мистическом ключе (§ 3.4.1). Чудесное в прозе Грина и Чаянова ориентировано на романтическую традицию; через него зачастую раскрывается скрытое «я» героев. Однако в прозе Грина оно отмечено психологизмом («Крысолов»; § 2.3.2). В повестях Чаянова чудо связано с инфернальным и «атмосферой “демонических романов”», что утверждает «могущество сил зла»<sup>199</sup>. Это также находит отражение в творчестве Грина. Например, в рассказе «Серый автомобиль» противоположные личностные начала изображены в образе Корриды (живой девушки и одновременно бессердечной куклы).

В некоторых произведениях магической прозы в меньшей степени задействована безличностная ситуация случая, стечение обстоятельств, что обусловлено авторской концепцией мироздания, например, времени или пространства (как в «Собирателе щелей» Кржижановского). В чуде синтезируются два плана: первый состоит в первоначальной парадигме, восприятию мира как источника необычайного, второй – в событийной и личностной реализации (действии героя-мага или демонической силы). В некоторых текстах чудо нивелируется, так как по-настоящему важными оказываются чувства, человеческие качества и вечные истины (например, в «Графе Калиостро...» Лукаша).

### Псевдомагическая реальность

В 1920-е гг., как уже было отмечено, обращение к магическому связано не столько с интересом к потустороннему, сверхъестественному, сколько с осмыслением экзистенциальных вопросов, трагических обстоятельств современности, погружением в психологию человека; писателям этого периода не характерна наивная вера в магические обряды и проч., что

---

<sup>199</sup> Дарьялова Л.Н. Русская литература XX века после Октября. Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1932): Учебное пособие. – Калининград: Калининградский гос. университет, 1998. С. 148.

обусловило появление ироничного и даже пародийного повествования в русле этого направления.

Итак, в литературе 1910–1920-х гг. свое место занимают псевдомагические сюжеты. Писатели используют разные способы создания квазимагической реальности, наиболее характерны из которых онейрические мотивы, сюжеты о фокусниках или артистах, сатирические описания спиритических сеансов, введение в тексты болезненных видений героев. К подобным сюжетам обращаются М.А. Булгаков, Н.В. Вавулин, А.С. Грин, Н.С. Гумилев, С.С. Заяицкий, Г.В. Иванов, А.А. Измайлов, Л.М. Леонов, М.К. Первухин и др.<sup>200</sup> Средствами снижения магического нарратива являются также *авторская ирония, гротеск или двойная мотивировка сюжета*.

В ряде произведений первых десятилетий XX в. описано погружение в сферу *ONEYРИЧЕСКОГО КАК СИМУЛЯКРА СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО*. При этом магическим средством нередко выступает *НАРКОТИК*. Например, старый доктор в рассказе Гумилева «Путешествие в страну эфира» (<1914>) свидетельствует о том, как некая дама под действием «хлороформирования» «видела поистине удивительные вещи»<sup>201</sup>, как и опиоманы. Подобные явления, в отличие от магических ситуаций, объясняются наукой, «доныне лишь подозреваемой»<sup>202</sup>. Вдыхающему эфир рассказчику по имени Грант (псевдоним Гумилева) открывается некая бесконечность, в которой нет конца падению сознания; в виртуальном путешествии он оказывается на островах

---

<sup>200</sup> При анализе художественных произведений с псевдомагическими сюжетами продуктивно обращение к очеркам, которые не только дают богатый контекстуальный материал, описывающий общие настроения людей той поры по отношению к необычным и сверхъестественным явлениям, но и коррелируют с приемами, используемыми авторами в литературных текстах. Например, в очерке Вавулина «В мире призраков» показано, что магические ситуации могут разоблачаться с помощью описания болезненных состояний героев (все видения принадлежат сумасшедшим). Автора интересует, как функционирует мозг человека, находящегося в состоянии безумия. Богатый материал представлен также в очерке Первухина «Из мира таинственного» (<1924>), в котором приведен ряд реальных историй о проявлении сверхъестественного в жизни, однако сам писатель стремится объяснять их рационально. Отметим, что подобные рассуждения перекликаются с приемом двойной мотивировки, к которой неоднократно обращались авторы магической прозы. Например, он используется в рассказах Брюсова «В зеркале», Юльского «Черт» (1933), Лукаша «Черт на гауптвахте», «Карта Германна», а также в произведениях Грина, Чаянова и др. Мотив сумасшествия или болезни также позволяет авторам сосредоточить внимание на сознании героев.

<sup>201</sup> Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 2. С. 231.

<sup>202</sup> Там же.

Совершенного счастья, в пространстве с искаженной полихромией («Снова красные и зеленые облака катали нас на своих дугообразных хребтах»<sup>203</sup>).

Вектор псевдомагичности представлен также в *сюжете о фокуснике или артисте*<sup>204</sup>. Показателен ранний рассказ Грина «Происшествие в улице Пса» (<1909>). Фокусник Александр Гольц в восприятии толпы – маг. На глазах трактирщика и горожан он превращает водку в воду; в хлебопекарне ему взвешивают переполнившие чашу весов сухари, но их вес не превышает фунтовой гири; у уличной продавщицы он покупает яйцо, из которого вытаскивает золотую монету. Однако его казавшиеся магическими способности снижены до умения иллюзиониста; герой, переживающий фиаско в любви, подносит к виску дуло пистолета, нажимает на спуск и погибает. Для толпы из мага он превращается в шарлатана.

Поведение героев, обусловленное мастерством фокусника, склонностью к наркотикам и проч., не отмечено авторским критицизмом, тогда как в сюжетах о спиритах и иных вульгаризациях магического выражен сатирический пафос. В ряде произведений пародийно описываются спиритические сеансы: Куприн «Неизъяснимое» (<1915>), Измайлов «Как я играл в бирюльки с дьяволом» (<1915>), Леонов «Сонная явь» (<1918>), Булгаков «Спиритический сеанс» (1922), Заяицкий «Человек без площади» (<1927>), Г. Иванов «Спириты» (<1930>) и др. В таких произведениях, как правило, дается сниженный образ медиума, он зачастую выступает как шарлатан<sup>205</sup>. В рассказе Измайлова разоблачается ряд сеансов, на которых

---

<sup>203</sup> Там же. С. 236.

<sup>204</sup> Например, в основе рассказа Заяицкого «Любопытные сюжетцы» (1927) – авантюрный сюжет о вокрешении погибшего сына, устроенном с помощью умений артиста для отца. Сверхъестественная мотивировка событий разрушается: незнакомец – грабитель, воскрешение – розыгрыш.

<sup>205</sup> В книге «Чудеса спиритизма. Руководство к устройству простейших домашних спиритических сеансов» (1908) дана следующая характеристика спиритов-медиумов: «<...> эти виновники и посредники в явлениях спиритизма, все люди более или менее неуравновешенные и невропаты. Они во многом походят на прорицателей, пророков и сивилл древности. Англичане замечательно удачно дали этому состоянию название “транса”, что обозначает переход в особые условия существования, при которых медиумы, бессознательно покоряясь высшей силе, становятся вследствие этого большими и безответными». Чудеса спиритизма. Полное руководство для домашних спиритических сеансов. – М.: Книгоиздательство Земскаго, 1908. С. 86. Цитата приведена в соответствии с нормами современного правописания.



присутствовал сам герой, все они сводятся к одному стандартному образцу (на них – много жуликов и мало духов). У Леонова спиритические эксперименты заканчиваются исчезновением не только медиума, но и новой шубы рассказчика, магическое снижено за счет бытовой мотивировки. В «Спиритическом сеансе» Булгакова духи Наполеона и Сократа предсказывают скорую смену власти, однако все завершается появлением чрезвычайной комиссии с целью арестовать хозяина, медиума и гостей. Мунстеру из рассказа Куприна «Неизъяснимое» свойственно откладывать все дела, пока духи не дадут указание купить галоши жене или отдать в гимназию сына.

Герои очерка Г. Иванова «Спириты» менее всего верят в визиты духов, сеансы традиционно сменяются «отличными» обедами, потому «спиритические салоны приятнее литературных»<sup>206</sup>, участники сеансов склонны к самоиронии («Ах, это Магомет, простите, мой друг, я вас не узнал. Скажите, Магомет, когда разводят Троицкий мост?»<sup>207</sup> и т.п.).

Сюжет рассказа Заяицкого «Человек без площади» трагикомический. Начало и финал представляют собой парадокс (герои меняются ролями). В квартире финансового инспектора проходит спиритический сеанс, в результате которого материализуется дух Генриха Четвертого. Произошедшее представлено аферой: французский король, любовник жены фининспектора, уплотнил хозяина «самым наглым образом»<sup>208</sup>; его вынуждают прописать незваного гостя у себя, освободить городскую жилплощадь и поселиться на даче. В лаконичной концовке рассказа сообщается о смерти героя, а Генрих Четвертый получает фамилию Арбузов и содержит интимное кабаре. Сюжеты произведений Грина «Происшествие в улице Пса» и Заяицкого «Человек без площади» сближает мотив симулякра – подмены магии: в первом случае за счет восприятия мастерства как сверхъестественного дара, во втором – за счет

---

<sup>206</sup> Иванов Г. Китайские тени: Мемуарная проза. С. 371.

<sup>207</sup> Там же. С. 372.

<sup>208</sup> Заяицкий С.С. Судьбе загадка: Повести и рассказы / Вступ. ст. В. Пьецуха. – М.: Московский рабочий, 1991. С. 375.

обмана; в построении сюжетов значимы ситуации безответной любви и смерти, использован принцип несоответствия причины и следствия.

#### **1.4 Жанровая характеристика магических повестей и рассказов. Жанрообразующие мотивы**

##### ***1.4.1. Типология поджанров магической прозы***

Анализ текстов позволяет выявить жанровую специфику магических повестей и рассказов. Во-первых, она определяется прежде всего мифотворческой природой текста. Во-вторых, не всегда авторское обозначение жанра соответствует устоявшейся совокупности его черт. В-третьих, произведения магической прозы отличает жанровый и поджанровый синтез.

Большинство произведений отвечает жанровым характеристикам рассказа по объему, хронотопу, ограниченному кругу персонажей, сюжетной линии, конфликту (в том числе повести Чаянова, новеллы Муратова). Авторские определения отражают скорее доминирующую традицию, которой они следуют.

Так, Муратов называет сборник «Магические рассказы», но дает подзаголовок «цикл новелл», объединяя таким образом черты итальянской новеллы и рассказа. Он использует привычный мотивный комплекс, характерный для романтического или готического повествования (§ 3.2.1), в то же время предельно малый объем текста не отвечает специфике романтизма.

В повестях Чаянова можно обнаружить черты романтической фантастической повести и сентиментальной повести («Юлия, или Встречи под Новодевичьим»), а также переосмысление готических и авантурных романов («Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина»; § 4.2.3). В обозначении «повесть» содержится некий архаизм: в романтическую эпоху этот термин имел иной смысл (некая история,

рассказанная кем-то)<sup>209</sup>. «Романтические повести» Чаянова ориентированы на творческую манеру Гофмана, а также прозу русских романтиков (§ 4.1.1; § 4.1.2).

В рассказах Грина отмечаются черты поэтики Гофмана, Э. По, Стивенсона в сочетании с психологизмом модернистского типа. Среди них выделяются два типа: 1) абсолютно магические («Крысолов»; «Серый автомобиль»; «Фанданго»); 2) с реалистической мотивацией магии («Происшествие в улице Пса»). В произведениях исследователи также находят черты новеллы<sup>210</sup>.

Отдельно выделяются фантазмагорические рассказы, в которых использованы гротеск и притча. К ним можно отнести произведения Кржижановского<sup>211</sup> («Сбежавшие пальцы», 1922; «Старик и море», 1922; «Странствующее “Странно”», 1924; «Квадратурин», 1926; «Смерть эльфа», 1938; «Дымчатый бокал», 1939 и др.). Е.В. Ливская относит произведения Кржижановского к новеллам<sup>212</sup>.

Особое место занимают авантюрные элементы. Как пишет Б.В. Томашевский, для авантюрного романа характерно «сгущение приключений героя и постоянные его переходы от опасностей, грозящих гибелью, к спасению»<sup>213</sup>. Авантюрные сюжеты в рассказах и повестях выстраиваются если не на «сгущении приключений», то на событиях, в корне меняющих ход жизни героя. М.М. Бахтин отмечал следующую специфику авантюрного

---

<sup>209</sup> Русская повесть XIX века история и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – 565 с.

<sup>210</sup> *Плютова М.И.* Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль» // Ярославский педагогический вестник. 2013. Т. 1. № 4. С. 220–223.

<sup>211</sup> На творческую манеру Кржижановского оказали влияние также произведения Шекспира, Гофмана, Э. По, Свифта, чьи сюжеты он художественно переосмысляет и интерпретирует. Кроме того, он привлекает идеи античных и средневековых философов, а также работы Канта, Лейбница и др. Кржижановский высоко ценил творчество А. Белого и Грина. Основными темами его произведений можно считать следующие: пространство и время, память, игра, природа слова и др. Писатель через образы мировой культуры стремился осмыслить современную ему действительность, в том числе советскую.

<sup>212</sup> *Ливская Е.В.* Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского: дисс... канд. филол. наук. – Калуга, 2009. – 219 с.

<sup>213</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. ст. Н.Д. Тмарченко, коммент. С.Н. Броймана при участии Н.Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. С. 256.

героя: «нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. <...> не субстанция, а чистая функция приключений и походов»<sup>214</sup>.

В магических повестях и рассказах главный герой, не имея авантюрного характера, попадает в авантюрную ситуацию, устроенную, как правило, героем-магом. Авантюрная ситуация – отправная точка для приключенческого сюжета. Для авантюрных жанров не характерны детальный психологический анализ, философские глубины, сюжет ориентирован на чрезвычайное событие; при этом, как отмечал Ходасевич в рецензии («Благонамеренный». Брюссель. 1926. № 2) на повесть Лукаша «Граф Калиостро...», в ней есть «запечатленная игра воображения», а «читатель этой книги будет реальнее ее героя», «хаотичность книги “романтическая”», также он отмечал «мягкую стилизационность названий глав», легкость эпиграфов<sup>215</sup>. Элементы авантюрного жанра использованы в произведениях А.Н. Толстого («Граф Калиостро»), Муратова («Imbroglia», <1922>) и др.

Во многих произведениях переосмысляются гоголевские традиции (назовем следующие тексты: «Двойник» (1915) Садовского<sup>216</sup>, «Черт» Юльского, «Портрет» (1912) А.Н. Толстого, «Портрет» (1926) Лукаша и др.); пушкинские и лермонтовские («Карта Германна», «Штосс» Лукаша). Произведения Лукаша в целом близки традиции петербургской повести.

Важная черта магической прозы – мифы, неомифы. Так, Чайнов создает свой миф о Москве (§ 4.3), Грин – о познании глубин психики через фантазмагорию, взаимодействие реального и необычайного, Муратов

---

<sup>214</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготшвили. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2020. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», работы 1960-х–1970-х гг. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. С. 116.

<sup>215</sup> Ходасевич В. <О повести И. Лукаша «Граф Калиостро»> // Лукаш И. Соч.: В 2 кн. / Сост., вступ. ст. М.Д. Филина. – М.: Интелвак, 2000. Кн. 2: Бедная любовь Мусоргского. С. 367.

<sup>216</sup> Текст предваряет эпиграф из «Портрета» Гоголя: «И вот глянул к нему вновь за ширмы». Садовской Б.А. Двойник // Садовской Б.А. Лебединые клики / Сост., послесл. и коммент. С.В. Шумихина. – М.: Советский писатель, 1990. С. 303.

выстраивает мифопоэтическую модель мира. Еще одна особенность – внимание писателей к языку, само слово творит миф о новой реальности 1920-х гг., отчего возникают вопросы о стилизации Чаянова (§ 4.2.1), Муратова (§ 3.2.2), Лукаша; особый стиль Грина основан на поэтике оксюморона (§ 2.3.1); языковая (интертекстуальная в том числе) игра характерна для прозы Кржижановского. Отметим, стремление писателей к циклизации, что формирует особую жанровую единицу (Минцлов, Муратов, Лукаш, Чаянов и др.).

#### ***1.4.2. Константные жанрообразующие мотивы***

К устойчивым сюжетным инструментариям относятся: пребывание героя между сном и явью, мотив небытия, опасность механизированного мира, зеркальность, которая проявляется на разных уровнях (вещном, композиционном, персонажном, лексическом, пространственном); оживающая магическая вещь, например портрет, пейзаж (как жанр живописи), карты, кукла/манекен; мотив игры (в том числе карточной); сверхсила (в том числе демоническая) в обстановке знакомого города как мотивация мифологизации пространства; мотив карнавальности/театральности жизни; магический обряд. При этом каждый концепт имеет свой семантический комплекс. Во многих текстах обозначенные мотивы пересекаются.

#### *Между сном и реальностью*

Э. Фромм (1900–1980) так характеризует суть снов: это «естественное явление <...> Сновидение возникает, когда сознание и воля находятся в полном бездействии»<sup>217</sup>. Описанное им состояние проявляется в поэтике текста в целом или фрагмента-сна (темп повествования, немотивированность

---

<sup>217</sup> Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов (пер. Т.И. Перепеловой) // Фромм Э. Душа человека / Общ. ред., сост. и предисл. док. филос. наук П.С. Гуревича. – М.: Издательство «Республика». С. 224.

образов и поступков, эффект ведомости и проч.) Находясь на грани сна и реальности, герой познает скрытую реальность и собственное «я». При этом такое состояние, как правило, обусловлено внешними силами, а не выбором самого героя.

Примером пребывания героя между реальностью и состоянием сна служит рассказ Н.А. Карпов «Волшебное зеркало». Автор использует поэтику недоговоренности, оставляя непроясненным вопрос: увиденное в зеркале – реальность или плод одурманенного сознания? В рассказе Садовского «Муха» (<1912>) события происходят на грани сна и реальности, при этом автор также не уточняет, было ли описанное в действительности или во сне. В «Смерти эльфа» Кржижановского виолончелист Фридрих Флюэтхен слышит прикосновения к струнам эльфа по ночам, словно во сне.

Литературные сны или направляют развитие события, или ассоциируются с реальностью. Садовской – автор цикла «Сны» (подзаголовок «Приложение») (1894–1944). В одном из снов (1942 г.) он описывает сцену из рассказа Грина, которая оборачивается зеркальным отражением: «В рассказе Грина кто-то снимает комнату, где вещи рассматривать можно, а трогать нельзя. Под конец выясняется, что вся обстановка была зеркальным отражением. Вопросках придумал заглавие: “Зеркала”»<sup>218</sup>. В рассказе «Гробовой мастер» (1915) Садовского не описаны мертвецы, но появляется сама смерть, которую призвал герой чтением псалтыри. Лаврентий Иванович, гробовщик, жил со своим племянником Васей в уездном городе. В Москве во время учебы в университете Васе привиделся сон, после чего он стал задумчив и молчалив. Однажды Лаврентий Иванович попросил племянника читать псалтырь, чтобы призвать к себе смерть, но в итоге она пришла за Васей. В рассказе «Двойник» герой говорит о происходящем: «Точно во сне»<sup>219</sup>.

Магическое связано с онейрической поэтикой в рассказах Грина («Крысолов»; «Фанданго» и др.). Повести Чайнова находятся на грани

---

<sup>218</sup> Садовской Б.А. Лебединые клики. С. 448.

<sup>219</sup> Там же. С. 305.

реальности и иллюзии: в конце повествования герои зачастую «пробуждаются» к реальной жизни («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» и др.). В рассказе Набокова «Венецианка» секрет перемещения героя в пространство картины остается открытым: было ли это во сне или в реальности? Сны играют сюжетобразующую роль в рассказах Леонова («Епиха»; «Сонная явь»).

Итак, введение мотива сна – одно из оптимальных решений экзистенциальных вопросов; в то же время сон обогащает и усложняет сюжет, оптимизирует магическую интригу; будучи противопоставлен разуму, сон является средством искажения реальности – пространства и времени. Так, в повести Куприна «Звезда Соломона», где сон и реальность тесно переплетены, все невероятные события длятся полторы минуты.

#### Мотив инобытия

Во всех магических сюжетах важна принадлежность героя реальному миру и инобытию (скрытой реальности), которое может быть абсолютно враждебно или может воплощать представления об идеале. Итог возвращения в узнаваемое пространство вариативен: 1) трагическая развязка (Грин. «Происшествие в улице Пса»; «Серый автомобиль»; Лукаш. «Черноокий вампир», 1910; «Черт на гауптвахте»; Юльский. «Черт» и др.); 2) благополучное возвращение в реальность (Грин. «Крысолов»; «Фанданго»; Юльский. «Бородатый валет» и др.); 3) двойная интерпретация финала (в повести А. Соболя «Обломки» (1921) возможны разные варианты прочтения – герой или обретает счастье, или погибает).

#### Враждебность механизации

Во многих произведениях показана опасность механизации, которая противопоставлена живой жизни. Это столкновение показано у Чаянова

(«Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека»), Муратова (практически во всех рассказах цивилизация противопоставлена «пейзажу»), Грина (в рассказе «Серый автомобиль» кукла и автомобиль враждебны герою), Юльского (в рассказе «Бородатый валет» автобус-слон олицетворяет цивилизацию).

### Зеркальность и двойничество

В работах по эстетике зеркало – метафора творческого акта. Согласно выводу М. Эпштейна, искусство – «не “гармоническое” зеркало, как бы сферически объемлющее мир и отражающее его полно и совершенно, но “аналитическое” зеркало, помещенное в мир как его подвижная частица и потому отражающее его во множестве ракурсов и проекций. Вся зримая действительность сведена к чьим-то возможностям зрения»<sup>220</sup>.

Функция зеркала в мифологии и литературе рассматривается в работах А.Н. Афанасьева<sup>221</sup>, М.М. Бахтина<sup>222</sup>, Б.Л. Борухова<sup>223</sup>, А.З. Вулиса<sup>224</sup>, Ю.И. Левина<sup>225</sup>, А.Ф. Лосева<sup>226</sup>, З.Г. Минц<sup>227</sup>, В.Я. Проппа<sup>228</sup>, Дж. Фрэзера<sup>229</sup>,

---

<sup>220</sup> Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. С. 15.

<sup>221</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. – М.: Академический проект, 2013. – 382, 364, 362 с.

<sup>222</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 505 с.

<sup>223</sup> Борухов Б.Л. «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка: Культурные концепты / Под ред. И.Д. Артюкова. – М.: Наука, 1991. С. 109–117.

<sup>224</sup> Вулис А.З. Литературные зеркала. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.

<sup>225</sup> Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. / Ред. З.Г. Минц. – Тарту.: Тартуский государственный университет, 1988. С. 6–24.

<sup>226</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – 776 с.

<sup>227</sup> Минц З.Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова. Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» (совм. с Г. Обатиным) // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 123–128. Минц З.Г. Зеркало у русских символистов // Там же. С. 129–130.

<sup>228</sup> Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Комментар. Е.В. Мелетинского, А.В. Рафаевой, сост., науч. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1998. – 511 с.

<sup>229</sup> Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – 703 с.



В.В. Химич<sup>230</sup> и др. В художественной картине бытия зеркало многофункционально – от фиксирования реальности до ее искажения, доступа в портал иного мира, предсказания о будущем, с чем связана его ключевая роль в описании чужого (иного, незнакомого, опасного, сверхъестественного) мира. Оно как вещная деталь максимально активно в сюжетах с фантасмагорическим компонентом, системе двойников; зеркальность как аналог отражения определяет специфику лексики<sup>231</sup>. В художественном произведении его смысловая и композиционная эффективность объясняется отсутствием осязательных, обонятельных свойств отражаемых образов при очевидности тактильных характеристик собственно зеркал. В сюжетах, как и в оккультных практиках, зеркало – канал связи с параллельным миром, хранитель памяти об отражаемых в нем, особенно о прошлых владельцах.

Зеркало как магический артефакт частотно в произведениях романтического типа, например оно играет моделирующую роль в произведениях таких писателей, как Жуковский (баллада «Светлана», 1813), Пушкин («Сказка о мертвой царевне», 1833 и др.), Гофман («Ошибки», 1814; «Приключения в новогоднюю ночь», 1815; «Пустой дом», 1816 и др.), а также к этому образу обращаются Х.К. Андерсен («Снежная королева», 1844),

---

<sup>230</sup> Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. – 330 с. (гл. «“Зеркальное письмо” как способ отражения и преобразования реальности». С. 68–89).

<sup>231</sup> Поэтика зеркальности реализуется на уровне языка. Зачастую в текстах используются «зеркальные» метафоры, с помощью которых показывается зыбкость пространства, призрачность происходящего, неустойчивость бытия в целом. Троп выступает «символическим знаком “зеркальности” (способности отображать и отображаться)». Минц З.Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова. Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» (совм. с Г. Обатиным). С. 123. Мир представляет собой зеркальную систему, в которой небо отражается в воде. Свое значение имеет образ воды и, следовательно, метафора «зеркало вод» (Там же. С. 124). Не менее важна метафора глаз: «“Отразить(-ся) в глазах” – значит постичь “чужое в своем” и “свое в чужом”; “увидеть” = “понять”; “узреть” = “прозреть”» (Там же.) Так трансформируется метафора «глаза – зеркало души». Обращение к подобным образам связано с ощущением дисгармонии мира и неустойчивости внутреннего «я».

Особую роль образ зеркала играл в творчестве младших символистов: «В отличие от платоновского и романтического двоemiрия, два начала бытия в младосимволистском пантеизме предстают *не только* как сущность и кажимость, истина и ее “отзвук искаженный”, но и как два облика Единого, временно разлученные, но ждущие грядущего “синтеза”» (Там же. С. 123. Курсив З.Г. Минц); «Такое значение и такая структура символа “зеркальность” (связанная с развеществлением образа, вычленением его признаков и последующей их символизацией) – типично младосимволистские. Они противопоставлены и “зеркалу” как “магическому предмету” у старших символистов <...> и “зеркалу” как предмету эстетизированного быта (иногда – тоже с “демонической” окраской) у модернистов конца 1900-х гг.» (Там же. С. 123).

братья Гримм («Белоснежка и семь гномов», 1812), Л. Кэрролл («Алиса в Зазеркалье», 1871) и др. Магический потенциал зеркала актуализуется в поэзии и прозе Серебряного века. Например, в рассказах Гиппиус «Зеркала» (1896), Брюсова «В зеркале» и др. В творчестве символистов сложились две значимые тенденции в обращении к образу зеркала<sup>232</sup>. С одной стороны, оно выступает как магический элемент, часто наделенный демонической силой. Эта традиция идет от Э. По и европейских романтиков и находит отклик в творчестве старших символистов. Такие произведения строятся по устоявшимся романтическим моделям. Зеркало служит сюжетным мотивом, который имеет традиционные реализации: независимость отражения от отражаемого, первичность зеркального образа по отношению к реальности, проблема «зазеркального мира», магическое воздействие сверхъестественного мира на реальный. С другой стороны, это отношение отражаемых сущностей. Идея зеркальности как основной универсальной структуры мира имеет две реализации: двойственность структуры мира и принцип отношения между частями мира.

Для развития действия и художественного психологизма существенен вопрос о полноте и неполноте отражения. Зеркало дает точную копию, а также способно синхронно запечатлевать движения, т.е. воспроизводить образ с точностью до отношения правое/левое<sup>233</sup>, однако предполагает некоторое искажение видимого. М.М. Бахтин отказывает зеркалу в отражении внутреннего мира человека: «мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем»<sup>234</sup>.

Особое семантическое наполнение имеет мотив непрямого взгляда (как модификации концепта зеркального отражения реальности – зрительная

---

<sup>232</sup> Минц З.Г. Зеркало у русских символистов. С. 123–129.

<sup>233</sup> Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. С.8.

<sup>234</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина, примеч. С.С. Авринцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. С. 34.

трубка, бинокль, витрина и т.п.). В частности, он появляется у Гофмана как в положительном («Принцесса Брамбилла», 1820), так и в отрицательном («Песочный человек», 1816) значениях. Он находит отражение у Чаянова в повести «Парикмахерская кукла, или Последняя любовь архитектора М.» (Владимир видит кукол в витрине и заставляет самоубийцу в паноптикуме за гривенник увидеть в зеркале изменившую ему жену), у Юльского герой видит куклу также за стеклом витрины («Бородатый валет»), в «Острове молчания» Муратова герой был похож на мальчишку, перевернувшего бинокль другим концом (кривое зеркало), он ждал незнакомца, видя его приближение по отражению в зеркале и др. У Садовского в рассказе «Двойник» бульвар города оборачивается стеклянной галереей. В рассказе А.Н. Толстого «Портрет» качество зеркала придано реке: «Проходя по Николаевскому мосту, я замечтался, созерцая величие реки с опрокинутыми в ней дворцами, скользящими баркасами и парусными кораблями у гавани и, не заметив, свернул на набережную»<sup>235</sup>. Как заключает А.З. Вулис: «Принцип зеркала присутствует везде, где просматриваются признаки симметрии. <...> эти явления в ряде ситуаций воспринимаются как синонимические»<sup>236</sup>.

Принцип зеркальности продуктивен в построении системы персонажей. Х.Л. Борхес («Книга вымышленных существ», 1954) пишет, что само понятие «двойник» появилось благодаря зеркалам, отражениям в воде, а также близнецам<sup>237</sup>. Важным этапом в разработке образов двойников<sup>238</sup> стала эпоха романтизма, особенно в таком литературном явлении, как допфельгангер (нем.

---

<sup>235</sup> Толстой А.Н. Портрет // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Хромой барин. Повести и рассказы 1912–1916 / Сост. Б. Акимов, А. Храмов. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Литература, 2001. С. 127.

<sup>236</sup> Вулис А. Литературные зеркала. С. 16.

<sup>237</sup> Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ. – М.: Азбука, 2004. – 384 с.

<sup>238</sup> Тема двойника развита в произведениях А. фон Шамиссо («Удивительная история Петера Шлемиля», 1813), Гофмана («Эликсиры Сатаны», 1815; «Песочный человек»; «Двойники», 1821) и др. Демоническое двойничество было переосмыслено в русском романтизме (например, в повести Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), а также в дальнейшей литературной традиции («Двойник» Достоевского). Персонажи-двойники традиционны в англоязычной литературе. В рассказе Э. По «Вильям Вильсон» (1839) двойник олицетворяет совесть, убивая которую, герой обрекает себя на гибель. Двойники представлены в творчестве Р. Стивенсона («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», 1885), О. Уайльда («Портрет Дориана Грея», 1890), где также используется ситуация попытки уничтожить двойника (портретное изображение), что приводит героя к гибели.

Doppelgänger)<sup>239</sup>, благодаря которому выявляются темные стороны души героя. Традиционно встреча человека с самим собой приводит к беде.

Через двойников реализуются различные интенции героев и различные по сложности варианты сюжетов<sup>240</sup>. Например, в рассказе Лукаша «Страх» (1933) дана элементарная модель отношения с двойником: привидение-двойник предвещает императрице ее смерть. Сюжетная многослойность с участием двойников представлена в рассказе Измайлова «Феникс» (<1912>), в котором показано несколько загадочных совпадений в судьбах внешне похожих людей.

Как правило, зеркальный двойник выступает как антигерой. Известна его роль в художественном психологизме – при изображении двойственности человеческой природы. Среди вариантов сюжета есть следующие: героя утаскивают в мир зазеркалья, отражение выходит в реальный мир, зеркальное нечто захватывает тело героя и т.п. В подобных историях зло – не внешняя сила, но выражение темной стороны личности. В рассказе Н.А. Карпова «Волшебное зеркало» главный герой видит в зеркале таинственную незнакомку, которая подчиняет себе его сознание; в порыве ярости он разбивает его, что дает ему возможность вернуться в настоящее. Карпов использует прием двойной мотивировки: явление незнакомки могло быть как реальностью, так и результатом когнитивного расстройства героя, курившего индийские сигареты.

Как отмечал М.М. Бахтин, через двойников выявляется внутренняя противоречивость мира и человека, его «разложившегося сознания»<sup>241</sup>. В повести Лукаша «Штосс» герой видит свое отражение, что подчеркивает

---

<sup>239</sup> Понятие эпохи романтизма, обозначающее демонического двойника человека, его антипода. Его появление предвещает смерть, он не отбрасывает тени и не отражается в зеркале, а значит, не имеет души.

<sup>240</sup> У Нервала («Король Бисетра», 1839; «История халифа Хакима», 1847; «Аврелия, или Мечта и жизнь», 1855) двойник, как правило, положительный, он друг героя, проявление его собственной души. У Гофмана двойник персонифицирует злое начало и пытается подчинить себе героя. Задача человека – искоренить в себе зло-двойника. Об этом – «Эликсиры Сатаны», «Песочный человек» и др.

<sup>241</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 245.

раздвоенность его сознания: «<...> отошел от зеркала тихо. Он точно играл с тем, другим, трясущимся от страха сумасшедшим с желтым лицом, выглянувшим на него из зеркальной тьмы»<sup>242</sup>. Двойники выявляют сильные и слабые стороны персонажей. М.В. Божович пишет, что в обращении к мотиву двойников «переломным моментом <...> явился сдвиг от внешнего восприятия (реальный двойник-копия, приходящий извне) в область восприятия субъективного (химерический двойник-alter ego, порожденный внутренним миром героя)»<sup>243</sup>.

Двойник способен зажить самостоятельной жизнью и вытеснить прототипа, как это происходит в повестях «Парикмахерская кукла, или Последняя любовь архитектора М.», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» Чаянова (но в повестях представлены и более сложные варианты (§ 4.2.7)), рассказах «Собеседник» (<1922>), «Кирх первый и Кирх второй» (<1928>) Муратова (§ 3.4.3, п. «Двойники и двойничество»). Соперничество двойников – неизбежное условие подобных сюжетов. Традиционно они не могут существовать в одном и том же пространстве. Например, один из них должен погибнуть (в «Венецианском зеркале, или Диковинных похождениях стеклянного человека» Чаянова). В прозе Грина отношения двойников и их модификации усложняются (§ 2.2.2, п. «Мотивы двойничества»). Так, в рассказе «Серый автомобиль» семантическими двойниками выступают кукла Коррида и серый автомобиль. Сознание Сиднея подвластно силе обоих представителей механистического мира, созданного руками человека и приводящего героя к трагедии, они вызывают у него чувство страха.

В рассказе Юльского «Возвращение г-жи Цай» герою является крыса – магическое воплощение его умершей супруги (своего рода ее двойник). Уже в дореволюционной прозе появились претендующие на статус двойника-

---

<sup>242</sup> Лукаш И.С. Штосс // Лермонтов М., Лукаш И. Штосс. Повесть с продолжением. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2017. С. 32–33.

<sup>243</sup> Божович М.В. Мотив двойника и двойничества в творчестве Жерара де Нерваля: дисс... канд. филол. наук. – М., 1996. – 172 с.

оборотня герои, которым придан нетрадиционный вид: в рассказе Лукаша «Черноокий вампир» (1910) действует старуха, которая оборачивалась серой женщиной в крысином мехе и у которой черные глаза, как звезды. В «Двойнике» Садовского показана героиня-символ, выражающая абстрактное понятие: прекрасная дама оборачивается старухой, которая называет себя Временем и открывает герою способность переместиться в прошлое.

### Оживающее изображение

Интерес к сюжетам об оживающем изображении или изваянии<sup>244</sup> возрастает в творчестве писателей Серебряного века и в произведениях 1920-х гг. Их источниками послужили мифы, традиции литературы готики, неоготики, романтизма<sup>245</sup>. При сходстве событий сюжеты магической прозы об оживающем изображении вариативны.

В ряде рассказов такие сюжеты мотивируются легендой. В основу событий рассказа А. Рославлева «Ангел Литовского замка» (1918) положено предание об оживающем каменном ангеле, который ходит по тюрьме и предвещает людям смерть; во время пожара он убеждает главного героя в том, что уход из жизни для него лучше спасения. Еще один вариант сюжета об оживающей статуе – рассказ Кржижановского «Кунц и Шиллер» (1922) с

---

<sup>244</sup> О сюжетах об «оживающей» скульптуре писали: *Манн Ю.В.* «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская форма окаменения // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября / Отв. ред. А.Э. Мальц, ред. С. Мадисон – Таллин: Тартуский государственный университет, 1987. С. 18–21. *Назирова Р.Г.* Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов: межвузовский научный сб. Вып. 18. – Уфа: Башкирский государственный университет, 1991. С. 24–37. *Солнцева Н.М.* Репутация куклы. – М.: Водолей, 2017. – 176 с. (гл. «Статуи»). С. 139–151). *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 376 с. *Ходанен Л.А.* Миф в творчестве русских романтиков: дисс... докт... филол. наук. – Томск, 2000. – 322 с. *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч.Вс. Иванова, сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. (пер. с англ. яз. Н.В. Перцова). – М.: Прогресс, 1987. С. 145–180 и др.

<sup>245</sup> В готической литературе с сюжетом «оживающего» портрета связаны концепты вины, тайны (часто семейной), искушения или искупления; в романтизме важным становится понятие границы между миром живым и мертвым, а также тема судьбы художника (*Сидельникова М.Л.* Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX–XX вв.: традиции и эволюция: дисс... канд. филол. наук. – Иркутск, 2013. – 178 с.). Для русской литературы образцом магического содержания историй об «ожившем» портрете считаются повести Гоголя «Портрет», Лермонтова «Штосс».

несколькими претекстами: к директору местного театра, Готгольду Кунцу, приходит статуя Фридриха Шиллера и показывает ему текст пьесы, о которой директор говорил в докладе. Автор сочетает традиционные сюжеты об оживающем памятнике («Каменный гость», 1830 и «Медный всадник», 1833 Пушкина), о воскрешающем великом мастере («Кавалер Глюк», 1808 Гофмана), о появлении утраченного текста, который затем снова исчезает (последняя драма Ф. Шиллера «Деметриус» (<1804>), которая упоминается в рассказе без названия<sup>246</sup>).

Особенно привлекателен для писателей первых десятилетий XX в. сюжет об «оживающем» портрете и в целом картине. Показательны следующие тексты: Грин. «Искатель приключений», 1915; «Жизнь Гнора», 1922; «Фанданго»; Лукаш. «Штосс», «Портрет»; Минцлов. «Осеннее», <1928>; Набоков. «Венецианка»; Садовской. «Ильин день», 1918; А.Н. Толстой. «Граф Калиостро», «Портрет», «Гобелен Марии-Антуанетты», 1928 и др.

Восприятие портретного изображения как подобия человека означает определенную степень интеллектуального развития личности, способность отделить «я» от «не я». Во-первых, сюжеты о портрете («двойном зеркале») предполагают противопоставление знака и его объекта; во-вторых, изображение выполняет функцию зеркального отражения человека; в-третьих, портрет интерпретируется как образ души; при этом акцент делается на динамический элемент портрета – глаза («глаза – зеркало души»<sup>247</sup>), как, например, в рассказе Брюсова «В зеркале», повести Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» и др.

---

<sup>246</sup> Делекторская И.Б. Мотивы памятника и карнавала в прозе С.Д. Кржижановского // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 1. С. 28–37. Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., предисл. и коммент. В. Перельмутера. Т. 1. – М.: Симпозиум, 2001. С. 630. Ливская Е.В. Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского. – 219 с.

<sup>247</sup> Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 500–518.

Магический потенциал<sup>248</sup> глаз (взгляда) – частый мотив, предшествующий собственно интриге.

На портретах с магическим назначением, как правило, изображены те, кто принадлежит миру мертвых, что играет свою роль в сюжетах о связи поюстороннего и потустороннего. Например, в рассказе Минцлова «Осеннее» герой ночью встречает странного человека, лицо которого «как будто знакомое»<sup>249</sup> и который грозит ему пальцем; утром он видит портрет умершего отца своей возлюбленной Иры, в котором узнает ночного незнакомца; не желая свадьбы, герой покидает ее, но через десять лет получает от нее предложение о встрече, однако перед этим героиня неожиданно умирает, пораженная отраженным в зеркале портретом своего отца. Герой повести Лукаша «Штосс» по фамилии Лугин переезжает в загадочную квартиру в доме титулярного советника Штосса, увлеченного магнетизмом. Лугин располагается в спальном комнате, украшенной портретом одетого в бухарский халат человека с правильными чертами лица, выразительными серыми глазами, под магию которых он подпадает. Узнав о гибели изображенного, Лугин понимает, чем закончится его игра с призраком. Тональность повествования определяется трагической судьбой всех, кто заселялся в квартиру 27 в доме Штосса. Писатель выстраивает произведение на аллюзиях, в повесть введены мотивы «Штосса» Лермонтова. У Лукаша звучит характерная для магической прозы тема метаморфозы сверхъестественного в естественное, бесплотного в плоть.

Частотным является мотив демонической сущности, скрытой в артефакте. Вариант сюжета об оживающем изображении и высвобождении из него демонической силы дан в повести А.Н. Толстого «Граф Калиостро»<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> «С портретами дело обстоит так же, как с тенями и отражениями. Часто считают, что они содержат в себе душу изображаемого лица. Верящие в это люди, естественно, неохотно позволяют снимать с себя изображение. Ведь если портрет является душой или, по крайней мере, жизненно важной частью изображенного, владелец портрета сможет оказать на оригинал роковое воздействие». *Фрэнгер Дж. Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. С. 187.

<sup>249</sup> *Минцлов С.Р.* Осеннее // Минцлов С.Р. Чернокнижник. С.17.

<sup>250</sup> Молодой человек влюблен в изображенную на портрете красавицу, после магических усилий мага Калиостро происходит метаморфоза изображения в реальность: живая красавица ужасает



Писатель развил тему самости артефакта и его магической воли, неподвластной ни заказчику (графу), ни исполнителю (Вишнякову) в «Портрете». Живописное изображение графа, вопреки ожиданиям, отражает его истинную, зловещую суть. Рука художника сама «выводит на полотне крупное старческое лицо, крючковатый нос, отвислые щеки, морщины своеволия и гнева»<sup>251</sup>, «выпуклые, в кровяных жилках, живые глаза»<sup>252</sup>. В дневниковых записях героя сказано: «Это не портрет, а чудовищная карикатура. Я не могу найти в нем ни одной благородной души»<sup>253</sup>. Сюжет рассказа сочетает две магические линии. А.Н. Толстой выстраивает дальнейшее повествование по принципу диалога создателей двух магических портретов<sup>254</sup>. В череду событий введена роковая встреча Вишнякова с незнакомцем, в котором читатель узнает Гоголя: «Он был темно-русый, сутулый, в складках его капюшона забила пыль <...>»<sup>255</sup>; «на лукавых губах его играла усмешка»<sup>256</sup>; «на диване сидел мой гость в пыльной шинели, в руке он держал сверток»<sup>257</sup>; в его внешности угадывались черты «всем известной карикатуры»<sup>258</sup>. Романтическая чрезвычайность ситуации заключается в совпадении визита Гоголя и оживлении портрета. Традиция магического нарратива подтверждается повтором мотива подавляющей воли портрета: «Портрет следит за мной, глаза его всегда находят мои зрачки, куда бы я ни отошел. При свече они так пристальны, что я повернул портрет к стене, но тотчас поставил обратно, думая, что он обидится <...> он мучит меня даже ночью. <...> Мне казалось, что он высунется из рамы»<sup>259</sup>. Атмосфера ужасного

---

своей демонической жестокостью. Освобождение от нее осуществляется благодаря пожару. К «Графу Калиостро» А.Н. Толстой пришел через ранний рассказ «Портрет». В нем назван источник сюжета – хранящаяся между историческими и масонскими книгами тетрадь «Дерзание души, или Правдивый дневник...». Записи принадлежат крепостному живописцу Ивану Вишнякову.

<sup>251</sup> Толстой А.Н. Портрет. С. 126.

<sup>252</sup> Там же.

<sup>253</sup> Там же.

<sup>254</sup> К сюжету гоголевского «Портрета» обращается также Лукаш в одноименном произведении. Художник Чартков спустя много лет находит у старьевщика украденный портрет старика.

<sup>255</sup> Там же. С. 127.

<sup>256</sup> Там же. С. 129.

<sup>257</sup> Там же. С. 128.

<sup>258</sup> Там же. С. 130.

<sup>259</sup> Там же. С. 129.

достигает апогея в связи с желанием уничтожить изображение: «Он вылез из рамы и, огибая стол, подходил ко мне»<sup>260</sup>. Альтернативный сюжет состоит в истории перемещения реально существующего героя в пространство картины, на чем выстраивается рассказ Набокова «Венецианка»: Симпсон подпадает под магическое очарование изображенной на картине Венецианки и переживает свое внедрение в пространство портрета (§ 4.2.6).

### Магия карт

Часто используется мотив оживающей карты, а также самой игры<sup>261</sup> и связанные с ней действия (гадания, предсказания и проч.). «Оживающая» карта (подобно портрету, зеркалу), как правило, предвещает беду, как это происходит с Германном из «Пиковой дамы» Пушкина.

В начале XX в. к теме карточных игр и гаданий, а также к образу «оживающей» карты обращаются Л. Андреев («Большой шлем», 1899); Грин («Жизнь Гнора»; «Клубный арап», 1918; «Гениальный игрок», 1923; «Серый автомобиль», «Фанданго»); Гумилев («Карты»); Куприн («Счастливая карта», 1899; «Система», 1932); Леонов («Бубновый валет», 1929); Лукаш («Карта Германна»; «Штосс»); А. Ремизов («Гадательные карты», 1916); Садовской («Ильин день»); Чайнов («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина»); Юльский («Бородатый валет») и др.

Карта – элемент повествовательной системы, предшествующий развитию магической линии сюжета или сопровождающий ее, как, например, в рассказе Садовского «Ильин день»<sup>262</sup>. В большинстве текстов карты как

---

<sup>260</sup> Там же.

<sup>261</sup> В повествовательной стратегии продуктивна игра любого типа. Так, центральная тема в рассказе Леонова «Деревянная королева» – игра в шахматы. Собственно сюжет строится как игра, жизнь героев подобна шахматной партии. Она же служит средством раскрытия сознания героев, формирующегося не реальным, а воображаемым миром. В повести Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» важна игра в бильярд.

<sup>262</sup> В рассказе продуктивен прием гротескных превращений. Герой, молодой помещик по имени Василий, каждую ночь играет в карты с покойным Гете; к гостившему у него другу Владимиру ночью также является Гете с колодой карт. Сверхъестественному событию соответствует магическая обстановка дома Василия: во время партии друзей в карты разворачивается игра теней

вещные детали семантизированы, наделены аллюзиями, получают символическое наполнение, созвучны теме рока или предвестия, маркируют поворот в судьбе героев. На двери хиромантки из рассказа Юльского «Бородатый валет» показаны три карты – гроб, медведь и кольцо, символизирующие трех героев. Если в названном произведении карте лишь придана антропоморфная черта, то в рассказе Леонова «Бубновый валет» появляется ожившая карта: Бубновый валет персонифицирован, он приходит ночами к героине, манипулирует ее сознанием, внедряется в ее память (будучи замужем, она не забывает Бубнового валета). В рассказе Лукаша «Карта Германна» мотив оживания реализуется на двух уровнях: во-первых, это появившийся на петербургских улицах герой Пушкина – сам Германн, который сообщает секретные карты; во-вторых, это оживающая карта Пиковой Дамы, которая приводит героя к проигрышу и сумасшествию.

### Магия куклы

Кукла интерпретируется как симулякр живого оригинала. Свою роль в распространении сюжетов о ее «оживлении» сыграло творчество Гофмана. В произведениях немецкого романтика показано два типа кукол-персонажей. В сказке «Щелкунчик, или Мышиный король» (1816) с механизмом отождествляется человек, а Щелкунчик оказывается по-настоящему живым. Второй тип персонажа – кукла-автомат, выполняющая волю злодея и подменяющая собой реальность («Песочный человек»). Этот сюжет переосмыслен Погорельским («Пагубные последствия необузданного

---

(изображенный на картине рыцарь высовывает язык, из пасти бронзовых львов вываливаются маки, из отдушины появляется некий карлик в красном колпаке), проявляется демоническая сущность слуги (он глотает целиком расползающихся красных раков, вымаргивает свои глаза на ладонь, трансформируется в безносый череп), с Владимиром происходят страшные метаморфозы (он бросается к Гете, но сталкивается с книжным шкафом, кофта ключницы в его руках превращается в пучок перьев, сама ключница же оборачивается вороной, а Владимир становится камнем). В небольшом рассказе сконцентрированы многочисленные магические элементы, объединенные одним обстоятельством – карточной игрой.

воображения», 1828) и др. Свое развитие история о кукольном симулякре получила в прозе Грина («Серый автомобиль»); Леонова («Деревянная королева»; «Валина кукла», 1923); Лукаша («Граф Калиостро...», «Табакерка», 1924); Минцлова («Мистические вечера» («Вечер третий»)); Мозалевского («Игрушка», <1913>); Муратова («Ложа в театре», <1922>; «Последний рассказ», <1928>); Олеси («Три толстяка», 1924); Чайнова («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь архитектора М.»); Юльского («Бородатый валет», «Прекрасная королева», 1933); Кржижановского («Фантом», 1926) и др.

Образ куклы в творчестве Гофмана связан с двойничеством. Кроме того, Ю.М. Лотман отмечает ее биполярную семантику<sup>263</sup>. Н.М. Солнцева акцентирует внимание на волевом, поведенческом превосходстве куклы над героем<sup>264</sup>. Ее место в магических сюжетах варьируется. Кукла – ключевая фигура в истории об ожившей или квазиживой (механической) вещи: она либо представлена в системе образов в прямом смысле, либо в произведении разворачивается тема кукольности человека.

Вариативность сюжета зависит от места куклы в магическом событии:

1. Пример не магического решения сюжета – рассказ Юльского «Прекрасная королева»: кукла (подарок девочке Ляле) поражает своей необычной красотой мальчика Андрейку – сына кухарки, который был наказан за прикосновение к этому чуду. Спустя двенадцать лет революционер Андрей экспроприрует поразившую его в детстве игрушку, впоследствии он гибнет, в его руках оказывается вечно прекрасная кукла с широко открытыми глазами. В рассказе Юльского «Бородатый валет» оживления как такового не происходит, автор представляет возможность этого как мечту главного героя – Андрея Ивановича, который видит в витрине куклу (манекен)<sup>265</sup> и

---

<sup>263</sup> Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1922. С. 377–380.

<sup>264</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. С. 87–88.

<sup>265</sup> Мотив манекена, увиденного через стекло витрины, сближает произведения русских писателей с «Песочным человеком» Гофмана: Натанаэль видит Олимпию через стеклянную дверь.

влюбляется в нее. Герой Юльского не наделен творческой энергией, в нем нет потенциала вдохнуть жизнь в предмет, но он дает ей имя Элеонора, в котором М.И. Крюкова видит аллюзию на героиню рассказа Э. По «Элеонора» (1842)<sup>266</sup>. Далее сознание героя освобождается от очарования артефакта, он обретает настоящее счастье с хироманткой Матильдой, жившей по соседству и вполне реальной.

2. В повести Лукаша «Граф Калиостро...» кукла не обладает магической силой, но является инструментом Феникса. Кукольный двойник больной Санта-Кроче создан для Калиостро, чтобы сохранить ей жизнь и вечную молодость. Повторяющийся мотив подобных сюжетов – подмена природного искусственным: герой заменяет реальную возлюбленную куклой. Кукла-двойник – мотив рассказа Лукаша «Табакерка»: из табакерки, которую когда-то выиграли в карты у самого Калиостро, появляется маленькая кукла с лицом таким же, как у возлюбленной главного героя.

3. В рассказе Леонова «Деревянная королева» ожившая кукла (шахматная фигурка королевы) обладает магическим потенциалом и играет в сюжете определяющую роль, она подчиняет волю персонажей – их жизнь превращается в шахматную игру, любовь-соперничество к королеве приводит к вражде. Магия, деформирующая реальность, изображена в рассказе Мозалевского «Игрушка»: герой влюбляется в куклу Антуанетту и уменьшается в размерах, сам превращаясь в игрушку.

### Демонизм магов

Галерея демонических персонажей разнообразна. В 1920-е гг. частым было обращение к образу дьявола. В Петрограде в 1918–1919 гг. издавался журнал под названием «Красный дьявол. Еженедельный рабочий журнал юмора и сатиры», в котором публиковались карикатуры, стихотворения, рассказы, фельетоны. В 1920-е г. был задуман роман «Мастер и Маргарита» Булгакова, вышли в свет романы «Сахарный немец», «Чертухинский

---

<sup>266</sup> Крюкова М.И. «Живые» куклы и «окаменевшие» герои Бориса Юльского. С. 520–528.

балакирь», «Князь мира» Клычкова. К сюжетам, связанным с образами демонических магов и inferнальных существ, обращались Андреев («Дневник Сатаны», 1919), Ведов («Дом № 9»); Измайлов («Хиромант», <1912>); Куприн («Звезда Соломона»; «Скрипка Паганини», 1921); Лукаш («Черт на гауптвахте», «Черт», «Граф Калиостро...»); Э.Л. Миндлин (неоконченный роман «Возвращение доктора Фауста», <1924>); Минцлов («Чернокнижник», <1928>; «Кресло Торквемады», <1925>); Мозалевский («Вивея», <1913>); Муратов («Посланник», <1928>); Набоков («Сказка», <1926>); О.Г. Савич («Иностранец из № 17», <1923>); Садовской («Ильин день», «Амалия», <1922>); Соболев («Обломки»); А.Н. Толстой («Граф Калиостро») и др.

Демонические герои (в том числе маги, спириты, хироманты, ведьмы, призраки умерших, члены тайных сообществ и т.п.), как правило, описаны внешне обычными людьми, но они сверхъестественным образом влияют на ход событий; черту придается вид адаптированной к миру людей личности. Среди повествовательных линий выделяются следующие:

1. В послереволюционное время inferнальные сюжеты были отмечены социальным смыслом. В рассказе Лукаша «Черт» показана несчастная судьба черта на фоне революционного перелома общества: он превращается в безобидное существо, пакостит по мелочам, живет в чайнике на кухне. Сниженный пафос повествования мотивирован дискредитацией inferнального зла, уступающего по силе злу социальному. В рассказе Савича «Иностранец из № 17» события разворачиваются в провинциальном городе во время Гражданской войны. Сатана под именем Бест положительно отзывается о революционных событиях, отмечает, что именно в такие переломные исторические моменты проявляется истинная сущность людей.

2. Ключевая фигура интриги – существо из преисподней. Используется ситуация договора смертного с чертом. В сказке И. Шмелева «Всемога» (1919) революционно настроенный матрос продает душу бесу и в итоге получает возможность возвыситься над народом, утоляет свою гордыню, но в

определенный бесом срок умирает. В рассказе Минцлова «Бред» (<1923>) также использована каноническая ситуация: умирающего Поплавского лечит черт в облике врача (его ноги поросли шерстью, имеют раздвоенные копыта)<sup>267</sup>. Куприн с первых строк повести «Звезда Соломона» предупреждает, что в ней описаны маловероятные события. Сюжет Куприна представляет собой переосмысленную и сниженную интерпретацию «Фауста» Гете. Чиновник и любитель разгадывать ребусы по фамилии Цвет в усадьбе умершего дяди (знатока оккультизма) расшифровывает каббалистический знак, узнает тайное слово, получает великие возможности, тем самым реализуется его договор с дьяволом – Тоффелем (аллюзия на Мефистофеля)<sup>268</sup>. Как пишет Л.А. Колобаева: «Того, кого еще вчера называли “маленьким человеком”, частицей “толпы”, Куприн жаждет видеть “сильной личностью”, испытателем судьбы»<sup>269</sup>. Натура «маленького человека» не выдерживает груза исключительности, ему возвращена жизнь, какой она была до встречи с дьяволом. В рассказе Куприна «Скрипка Паганини» скрипач-виртуоз заключает сделку с похожим на юриста дьяволом, но она не приносит выгоды ни тому, ни другому: композитор не получает личного счастья, дьявол не забирает его душу. В рассказе Юльского «Черт» главный герой соглашается с предложением черта в обмен на душу вернуть бросившую его жену. Писатель модифицирует традиционный ход событий: представитель преисподней обманывает героя, который, как гоголевский Хома Брут, пытается защитить себя нарисованным кругом, но в итоге сходит с ума. В разговорах с чертом усматриваются отголоски диалога Ивана Карамазова с чертом. Мотив

---

<sup>267</sup> Чтобы получить исцеление и бессмертие, герой должен дать согласие на метаморфозу своей боли в опал; цель черта – превратить чувства людей в камни. Вопреки смертельной болезни герой не поддается соблазну, от черта его спасает молитва (таким образом, происходит чудо, свойственное мистическому типу прозы).

<sup>268</sup> «Фаустианские» мотивы в творчестве Куприна неоднократно привлекали внимание исследователей: *Поборчая И.П.* Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» // *Русская филология. Украинский вестник.* 2003. № 3–4 (24). С. 39–43. *Поборчая И.П.* Русский Фауст: пушкинские традиции в повести А. Куприна «Звезда Соломона» // *Вестник ХНУ.* 1999. № 499. С. 136–140.

<sup>269</sup> *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX–XX веков. – М.: Издательство Московского государственного университета, 1990. С. 92.

сумасшествия от столкновения со сверхъестественным развит также в рассказах Лукаша «Черт на гауптвахте», Садовского «Двойник» и др.

Приведенные фабулы свидетельствуют о разнообразии авторских решений одного и того же мифа. Шмелев следует каноническому варианту интриги. Минцлов показывает превосходство истинной веры над замыслом черта. Куприн привносит в произведение («Звезда Соломона») идею признания inferнальной сущностью самооценности потребностей и моральных критериев обычного человека; в «Скрипке Паганини» дьявол отступает под воздействием силы искусства<sup>270</sup>. Юльский, напротив, показывает коварство представителя преисподней и психические пределы смертного в общении с ним.

3. Ряд сюжетов моделируется за счет интриги, инициированной человеком, наделенным демоническим потенциалом, но не имеющим внешних признаков inferнального существа. Например, в рассказе Садовского «Ильин день» такими способностями обладает молодой помещик.

В прозе 1920-х гг. продолжены традиции прозы 1900–1910-х гг. Повторяющийся образ – маг-авантюрист Калиостро (Джузеппе Бальзамо, граф Феникс), интерес к фигуре которого возрастает в начале XX в. К нему обращаются Н. Энгельгардт («Граф Феникс. Приключения Калиостро в России», 1909), Грин («Происшествие в квартире г-жи Сериз», 1914), Кузмин («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», 1919), А.Н. Толстой («Граф Калиостро», 1921), Лукаш («Граф Калиостро...») и др. Он упоминается в рассказах Измайлова «Феникс» (<1912>), Лукаша «Табакерка» и др. Образ Калиостро овеян легендами и связан с описанием тайных обществ (розенкрейцеров, масонов). Лукаш, как Толстой, взял за основу эпизод пребывания графа Феникса в России во времена правления Екатерины II<sup>271</sup>,

---

<sup>270</sup> Параллельно тенденции изображать прощающего, уступчивого черта или дьявола в прозе (например, в рассказе Леонова «Бурьга») проявилась склонность наделять демоническое существо положительными чертами.

<sup>271</sup> *Климова М.Н.* Три русские версии «калиостровского мифа» (Алексей Толстой, Иван Лукаш, Григорий Горин) // Вестник ТГПУ. 2014. № 11 (152). С. 72–77.



синтезируя в повести историческое и авантюрное повествование, он дает следующее полное название своему произведению: «Граф Калиостро. Повесть о философском камне, госпоже из дорожного сундука, великих розенкрейцерах, волшебном золоте, московском бакалавре и о прочих чудесных и славных приключениях, бывших в Санкт-Петербурге в 1782 году». В его же рассказе «Табакерка» острота сюжета, связанная с личностью Калиостро, усилена атмосферой тайных обществ: в рассказе Лукаша табакерка с золотой танцовщицей была выиграна в карты прадедом главного героя – масоном и розенкрейцером. В рассказе Измайлова «Феникс» жизни мага приданы нетрадиционные обстоятельства – появление двойника Калиостро в Америке. Ауслендер в «Ночном принце» (1909) создает образ петербургского мага, ясновидца, магнетизера, прототипами которого стали Калиостро, А. Гомулецкий, князь Голицын и др.<sup>272</sup> В рассказе Минцлова «Осеннее» Заварин, спирит и оккультист, сравнивается с Калиостро. Характеристики Калиостро говорят о его исключительности. Так, герой Лукаша («Граф Калиостро...») обладает даром перевоплощения (он уже посещал Россию в образе Сен-Жермена и Казановы). Но в произведениях и Толстого, и Лукаша<sup>273</sup> есть характеристики, дискредитирующие мага, таким образом авторы дистанцируются от героя. Например, Лукаш называет его «великим и несчастным обманщиком»<sup>274</sup>.

В рассказе Измайлова «Хиромант» заглавный герой предсказывает трагическую гибель героини, что впоследствии сбывается. В «Кресле Торквемады» Минцлова герой – мистик, в его кабинете есть орудия пыток, которые необходимы ему для работы, он читает магические книги, проводит

---

<sup>272</sup> Белодубровский Е.Б., Равинский Д.К. Комментарии // Город туманов и снов // Ночной принц / Сост. Е.Б. Белодубровский, Д.К. Равинский. – СПб.: «Реноме», 2018. С. 240.

<sup>273</sup> Например, в повести Лукаша «Граф Калиостро...» дан гротескный портрет несчастного мага; он отталкивает, не соответствует образу всемогущего Феникса («багровое, точно опаленное лицо», «двойной подбородок», на его лице – усмешка, «крылья носа» раздуваются, у него «горбатая тень», его одежда топорщится, «точно бы с чужого плеча» и т.д.). Показательно также ироничное описание заседания ложи Гигея, на котором Калиостро должен показать «несомненные знаки тайной магии». Лукаш И.С. Граф Калиостро / Предисл. Л. Аринштейна. – М.: Дружба народов, 1991. С. 23, 27, 19.

<sup>274</sup> Лукаш И. Граф Калиостро. С. 93.

эксперименты. В повести Садовского «Амалия» профессор Адам Костериус, алхимик, накладывает проклятье на герцогскую дочь: у нее вырастает уродливый нос. Однако Амалия находит семейное счастье, несмотря на свою внешность.

В ряд произведений введены женские персонажи, которым придана магическая природа. Они принадлежат потустороннему миру, приковывают к себе сознание героев, заставляют их забыть о реальном мире, подчиниться соблазну. В «Волшебном зеркале» Н.А. Карпова таинственная незнакомка из зазеркалья подчиняет волю героя; девушка-призрак в «Штоссе» Лукаша завладевает мыслями и чувствами Лугина; в «Мухе» Садовского действиями героя управляет призрачная девушка; Агата в «Ночной фиалке» Куприна – энергетический вампир. В «Бородатом валете» Юльского Элеонора, как и парикмахерская кукла Чаянова, полностью поработывает сознание героя. В рассказе Набокова «Сказка» дан нетрадиционный образ черта в виде женщины: « – Дело в том, что я – чорт. <...> – Очень напрасно меня воображают в виде мужчины с рогами да хвостом»<sup>275</sup>. Сюжетно значимы образы гадалок, ведьм, цыганок, женщин-вампиров («Петербургская ворожея» и «Двойник» Садовского, «Ночная фиалка» Куприна, «Колдунья» (<1912>) Н.А. Карпова, «Черноокий вампир» Лукаша, женщина-черт в «Сказке» Набокова и др.)

4. Мифологизируя пространство, авторы нередко вводят демоническое существо в узнаваемый топос, который уже сформировался в литературе как образ с постоянными коннотациями. Сюжеты таких произведений разворачиваются в знакомых пространствах: Петербург (Лукаш. «Черт на гауптвахте», «Карта Германна», «Черт»); Москва (Чаянов. «романтические повести», Лукаш. «Граф Брюс», 1933). «Петербургский “узор”» или «петербургская “игра”»<sup>276</sup> располагают к фантазмагорическим ситуациям.

---

<sup>275</sup> Набоков В.В. Сказка // Набоков В.В. Полное собрание рассказов / Сост. А. Бабинов, предисл. Д. Набоков (пер. Е. Петровой под ред. А. Бабиновой). – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 244.

<sup>276</sup> Топоров В. К «петербургскому» локусу Кузмина // Топоров В. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство–СПб., 2003. С. 550, 553.

Особое место занимает проза Ауслендера («Ночной принц»; «Филимонов день», 1909; «Туфелька Немидовой (Таинственная история)», 1911), ориентированная на традиции Гофмана и Одоевского. Если Ауслендер показывает многоцветное пространство непривычного городского пейзажа, то город Лукаша отмечен приземленностью, лишен романтического ореола. Отметим также прозу Измайлова («Букинист», 1906), С. Михайлова («Крюков канал», 1912), А. Рослаева («Ангел Литовского замка»), А. Иванова («Стереоскоп (Сумеречный рассказ)», <1909>) и др.

В неоконченном романе «Возвращение доктора Фауста» Миндлина, который можно рассматривать как повесть, действие происходит в Богемии накануне Первой мировой войны, однако очевидно, что в последующих главах Фауст с Мефистофелем должны были направиться в послереволюционную Москву. В рассказе Лукаша «Граф Брюс» создается пронизанный inferнальной силой образ Москвы, что созвучно повести Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина» (§ 4.3). Графа в интерпретации Лукаша не принимает смерть, и он, московский призрак, витает над помертвелым городом. Москва как мифическое пространство описана в рассказе «Двойник» Садовского. Главный герой, Озимовский, переносится в Москву 1851 г., он видит особняк, в котором впоследствии скончался Гоголь. Мифическая Москва дана в «Вивеи» (<1913>) Мозалевского: герой, жизнь которого подвластна року, едет в город, где с ним происходят загадочные события. Таким образом, Москва как локус обогащается сверхэмпирической силой в магических сюжетах.

В рассказах Лукаша «Черт на гауптвахте», «Карта Германна» демонические силы появляются на улицах Петербурга. Образ Петербурга<sup>277</sup> создан также в рассказах Лукаша «Штосс», «Страх», «Черт», повести «Граф

---

<sup>277</sup> Рассказ Лукаша «Невский проспект» (<1918>) не относится к магическим, но в нем значимо описание пространства Петербурга, которое найдет отражение в его мифологии города в магических произведениях. Рассказ отсылает в одноименному произведению Гоголя. В тексте упоминаются Достоевский и Гоголь. Город Лукаша серый, мертвый, ночью он ужасен и превращается в зверя.

Калиостро...». В предисловии к циклу «Черт на гауптвахте» он пишет, что Петербург – призрачный город. В рассказе А.Н. Толстого «Портрет» Петербург обретает оккультные, эзотерические черты – его пространство становится местом развития магического сюжета, однако демонические герои не появляются.

В повести Соболя «Обломки» дьявол обитает в Крыму, когда там последние дни пребывают белые. Он искушает эмиграцией «осколки» людей. Дьявол появляется как иностранец с немецкой фамилией Треч (наоборот: «черт») и явными признаками дьявольской сущности.

Карнавал – эстетическая категория<sup>278</sup>, включающая мотивы переодевания, путаницы, масок, театра. Согласно выводу М.М. Бахтина, в основе карнавальности лежит смещение высокого и низкого, «отмена всех иерархических отношений»<sup>279</sup>, отсюда связь с пародированием, травестией. У карнавала нет временных и пространственных границ. В связи с ним важен образ Венеции – ее культура связана с игрой и масками. Согласно точке зрения Н.Е. Меднис, Венеция представляет собой инакость по отношению к окружающему миру, что проявляется в облике города, характере его жизни, специфике включения человека в его пространство<sup>280</sup>. В «венецианский» текст вписываются рассказы Муратова («Венецианское зеркало» и др.), повести Чаянова («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь архитектора М.» и «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека»), рассказ Набокова «Венецианка».

---

<sup>278</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. / Ред. Л. Птушкина. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с. Топоров В.Н. Праздник // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 329–331.

<sup>279</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 15.

<sup>280</sup> Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе / Отв. ред. Т.И. Печерская. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1999. – 392 с.

Итак, в 1920-е гг. в русской литературе развился особый тип модернистского повествования – магическая проза. Наиболее важны следующие утверждения:

1. В магических сюжетах 1920-х гг. отразились традиции европейского и русского романтизма. Интеллектуальный контекст магической прозы – философско-мистические искания первой трети XX в. (Блаватской, Гурджиева, Минцловой, Успенского, Федорова, Штейнера и др.). Магическая проза развивалась на фоне мистических практик и тайных обществ.

В трудах исследователей сложились разные подходы к интерпретации магии, однако наиболее значимо для типологии магической прозы то, что маг с помощью взаимодействия со сверхъестественным стремится достичь обыденные цели, способен влиять на людей, природу и т.д.

2. В литературе магическое, фантастическое, мистическое, связаны с изображением дуального бытия, описанием сверхъестественного мира. Фантастика (как жанр), в отличие от магической прозы, оторвана от реальности, в ее основе – моделирование будущего или иных миров. Для магической прозы продуктивны изобразительные элементы фантастики. Магические и мистические сюжеты сближает интерес к трансцендентному. Человек в них соотнесен с понятием «высшая воля»; в магической прозе двигатель сюжета – маг с функциями медиума между реальным и сверхъестественным мирами, тогда как мистическая проза связана с представлением о высших, сакральных силах. В магической прозе тонкий (параллельный) мир интегрирован в реальность, между сверхъестественным и естественным нет четкой границы. Один из типов магической прозы – магический реализм, в основе которого лежит синтез повседневного и чудесного, при этом последнее воспринимается как неотъемлемая часть мира.

3. Магическая проза может опираться на традиционный или авторский миф, при этом значимое место занимает описание реального мира. В основе сюжетов – события, связанные с действиями героя-мага и с героем,

подвергающимся его влиянию. В качестве магов могут выступать как необычные существа (эльфы, домовые, оборотни и др.), так и колдуны, хироманты, чернокнижники и т.д. Магические сюжеты различаются типом героя-мага: 1) маг-помощник; 2) демонический маг. Отдельное место в прозе 1920-х гг. занимают псевдомагические сюжеты.

4. К малым и средним жанрам магической прозы относятся повесть, рассказ, новелла. Авторские определения жанра произведений варьируются. Отличительная черта произведений – синтез разных традиций, жанровых элементов. Можно выделить следующие черты: романтическая фантастическая повесть, петербургская повесть, итальянская новелла, черты жанров авантюрного и готического романов и др.

5. В магической прозе авторы используют устойчивые детали, сюжеты и мотивы. Это элементы фольклорной магии, свойства этнопоэтики, онейрические состояния, принадлежность героя реальному миру и инобытию и др. Выделяются устойчивые сюжетобразующие мотивы.

## Глава 2. ОСОБЕННОСТИ МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А.С. ГРИНА

В 1920-е годы А.С. Грин активно работал в русле малой прозы и написал свои самые знаменитые рассказы («Серый автомобиль», 1923; «Крысолов», 1924; «Фанданго», 1927 и др.). В произведениях писателя *синтезированы реалистические и магические мотивы*, при этом создается *далекое от мистики* художественное пространство, в центре которого – человек с его психологическим потенциалом и духовными возможностями.

### 2.1. Черты магического реализма в рассказах Грина 1920-х годов

Произведения Грина объединяют общие мотивы, сюжеты, идеи, а также концепция художественного пространства – так называемая Гринландия<sup>281</sup> с городами Лисс и Зурбаган. В рассказах Грина 1920-х гг. описаны необычные испытания возможностей духовной силы героя с романтическим типом сознания. В основу сюжетов положен ряд ведущих мотивных антиномий: жизнь – смерть, творческое – нетворческое, оригинальное – обыденное, экзотика – обыденность, вымысел – реальность, искусство – жизнь, аномальное – нормальное, невероятное – возможное, игра – жизнь, неизвестность – расчет, звук – тишина, белое – черное, красота – безобразие, движение – неподвижность<sup>282</sup>. Они проявляются на разных уровнях текста, образуя единый идейно-тематический комплекс<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Зелинский К. Жизнь и творчество А.С. Грина // Фантастические новеллы. – М.: Советский писатель, 1934. С. 3–35.

<sup>282</sup> Дикова Т.Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. С. 86.

<sup>283</sup> Кроме того, у Грина выделяются сквозные мотивы и сюжеты: 1) история о том, как в жизни воплощаются сказка или обман («Алые паруса», 1916; «Сердца пустыни», 1923; «Зеленая лампа», 1930; «Бархатная портьера», 1930); 2) уходы в чудесную страну («Система мнемоники Атлея», 1911; «Далекий путь», 1913; «Путь», 1915; «Фанданго»); 3) мотив промелькнувшего времени («Волшебное безобразие», 1919; «Крысолов», «Брак Августа Эборна», 1926; «Фанданго»); 4) облагораживающее воздействие искусства («Черный алмаз», 1916; «Акварель», 1928; «Элда и Анготэя», 1928); 5) тема иллюзорности и обременительности богатства («Золотой пруд», 1914;

Названные антиномии и сквозные мотивы формировали магическую природу рассказов. Свою роль сыграл биографический фактор. В детстве Грину являлось наваждение – Цветущая Пустыня: «Я заметил одно: как только моя жизнь начинала складываться тревожно, как только борьба за существование начинала принимать темные и безжизненные формы, тотчас воскресал старый *детский* бред Цветущей Пустыни. Она издали обещала отдых и напряжение, игру и поэзию»<sup>284</sup>. Вымышленный, условный мир позволил писателю осмыслить экзистенциальные вопросы бытия и проникнуть в подсознание героев, раскрыть их внутренний потенциал.

По замечанию М. Слонимского, «имя Грина звучало в дореволюционной русской литературе отдельно от всех школ и течений, отдельно от всех других писательских имен. <...> Грин никогда ни в каких группах не состоял, он жил и умер писателем-одиначкой»<sup>285</sup>. Но его творчество формировалось в контексте литературы реализма и модернизма начала XX в. Писатель также ориентировался на опыт романтиков, что, в частности, подчеркивал в своих произведениях<sup>286</sup>. Обозначим точку зрения М. Щеглова («Корабли Александра Грина», 1956), согласно которой стремление писателя к романтизму – это «не уход от жизни», а «приход к ней – со всем очарованием

---

«Огненная вода», 1917; «Золотая цепь», 1925). *Ковский В.Е.* Романтический мир Александра Грина. – М.: Наука, 1969. С. 125–126.

<sup>284</sup> *Сандлер Вл.* Вокруг Александра Грина (Жизнь Грина в письмах и документах) // Воспоминания об Александре Грине / Сост., подгот. текста, вступ., примеч., подбор фотодокументов В. Сандлера. – Л.: Лениздат. С. 526–527. Курсив А.С. Грина. (Запись в одной из записных книжек Грина «Ползучий кустарник», С. 526–528).

<sup>285</sup> *Слонимский М.* Александр Грин – реальный и фантастический // Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького; Феодосия: Издательский дом «Коктебель», 2012. С. 292.

Вместе с тем Грин посещал литературно-философский кружок К.Ф. Жакова (1900-е–начало 1910-х), вечера Таубе (1910-е), вечера Ходотова (1905–1910-е), клуб литераторов и искусствоведов «Медный всадник» (1916–1917), он пользовался возможностями Литературного фонда. *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь / Науч. ред. А.И. Рейтблат. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 53, 116, 241, 249, 114.

<sup>286</sup> Так, он дает эпиграф к рассказу «Крысолов» из Байрона: «На лоне вод стоит Шильон, // Там, в подземелье, семь колонн // Покрывают мрачным мохом лет...». В тексте рассказа «Фанданго» используется переделанное стихотворение Г. Гейне и др. *Грин А.С.* Крысолов // Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. Т. 4. – М.: Правда, 1980. С. 364.



веры в добро и красоту людей»<sup>287</sup>. Олеша вспоминал, что сам Грин называл себя символистом<sup>288</sup>. Скорее всего, в понимании Грина слово «символист» не означало приверженности к эстетической программе символистов. Вместе с тем, во-первых, его понимание символизма выражено в прозрении многомерности миропорядка. М. Волошин определял принадлежность к мировоззрению символистов так: «Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира»<sup>289</sup>. Во-вторых, ирреальное в ряде его произведений перерастает в символ. Прочитируем В.Е. Ковского: «Символ никогда не имел в творчестве Грина самоцельного характера. <...> Но преобразование фантастического в существенный элемент художественного обобщения, зачастую вырастающего в символ, у Грина действительно происходит постоянно»<sup>290</sup>. К. Фриу также пишет о символах в прозе Грина, однако важнее то, что в его произведениях «на уровне символов» выражены «два плана – реалистический и фантастический»<sup>291</sup>. Для магических рассказов Грина показательно, например, обращение к символам при изображении психического состояния личности: в «Крысолове» здание Банка с его лабиринтами воплощает трагичность сознания человека, оторванного от других людей; серый автомобиль в одноименном рассказе символизирует подсознательные страхи Сиднея; картина и мелодия фанданго – мечту Александра Каура («Фанданго») и др.

Как справедливо утверждает В.Е. Ковский, Грин «очень далек от мистики – спутницы фантазмагии – и пессимизма»<sup>292</sup>. Об отсутствии у Грина мистицизма вспоминал Н. Вержбицкий: его «чрезмерное увлечение

---

<sup>287</sup> Щеглов М. Корабли Александра Грина // Щеглов М. Литературная критика / Подгот. текста В. Лакшина. – М.: Художественная литература, 1971. С. 412.

<sup>288</sup> Олеша Ю. Из литературных дневников // Литературная Москва. Сб. 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 737.

<sup>289</sup> Волошин М. Лики творчества: сборник / Сост. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров, ред. В.А. Мануйлов, Б.Ф. Егоров, авт. предисл. С.С. Наровчатова. – Л.: Наука, 1988. С. 445.

<sup>290</sup> Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. С. 186.

<sup>291</sup> Frieux C. Sur deux romans d'Alexandr Grin // Cahiers du monde russe et soviétique, vol. 3, № 4. Paris, 1962, p. 588. Цит. по: Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. С. 186.

<sup>292</sup> Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. С. 185.

тайнами бытия» могло навести на мысль о «некотором мистицизме», но в его внутреннем мире тем не менее «не было ничего мистического, не поддающегося доводам рассудка»<sup>293</sup>; «Кое-кто считал Грина мистиком. Между тем он с едкой иронией относился к довольно обычным в те годы разговорам и суждениям о “таинственном”, “сверхчувственном” в области человеческих представлений»<sup>294</sup>. Вместе с тем Вержбицкий указывал на то, что современники относили его к подражателям Э. По. Слонимский, вспоминая Грина, писал о влиянии на него его любимого автора – Э. По<sup>295</sup>; сходство «выдумки» Грина и Э. По отмечал Олеша<sup>296</sup>; в разговоре с Грином Ю. Домбровский сказал, что «сжатость, четкость, драматичность» его рассказов напомнили ему новеллы Э. По<sup>297</sup>. Сопоставление прозы писателей проводилось только в рамках специфики сюжетов и языка, но Грин, судя по воспоминаниям Домбровского, отстаивал свою творческую самостоятельность<sup>298</sup>.

В творческом методе Грина объединяются черты романтизма и символизма (двоемирие, исследование духовных возможностей человека, интерес к подсознанию, онейросфере, мифопоэтика, синтез искусств и др.). Однако ни одна из обозначенных специфик не отражает полностью его художественного мировосприятия. Сочетание в сюжетах Грина реалистического и чудесного, скрытой и явной реальности дает повод увидеть в его прозе *черты магического реализма*<sup>299</sup>, но опять же со своей спецификой

---

<sup>293</sup> Вержбицкий Н. Светлая душа // Воспоминания об Александре Грине. С. 224.

<sup>294</sup> Там же. С. 239.

<sup>295</sup> Рядом с именем Э. По Слонимский упоминает Р.Л. Стивенсона. Слонимский М. Александр Грин – реальный и фантастический. С. 293.

<sup>296</sup> Олеша Ю. Человек, придумывающий сказки // Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания. С. 371, 373.

<sup>297</sup> Домбровский Ю. «Эдгар тут совсем ни при чем...» // Там же. С. 397.

<sup>298</sup> «“Господи, – сказал он горестно, – и что это за манера у молодых все со всем сравнивать <...> Эдгар тут совсем ни при чем”. Он очень горячо произнес эти слова, – видно было, что этот Эдгар изрядно перегрыз ему горло». Там же.

<sup>299</sup> Л. Михайлова приводит высказывание болгарского поэта А. Далчева: «Творчество Грина — в кругу реальности, но в нем есть то скрытое, что неизменно влечет воображение людей. Фантастическое у него служит средством глубже выразить действительное. Я называю такой метод магическим реализмом». Михайлова Л. Александр Грин: жизнь, личность, творчество / Ред. А. Коган. – М.: Художественная литература, 1972. С. 167.

– погружением в глубины *сложной психики*, в определенной степени объясняющей магические ситуации.

Как отмечалось в первой главе диссертации (§ 1.3.2. п. «Магический реализм»), метод магического реализма основывается на *сосуществовании видимой и скрытой действительности*, обыденного и сверхъестественного, между которыми нет границы. Доминантная черта магической картины мира – их слитность: «инобытие не является ни небытием, ни сверхбытием, ни антибытием (нуль-бытием, ничем), а небытие (если таковое имеется) и бытие перемешаны»<sup>300</sup>. При этом сверхъестественное воспринимается как правдоподобное, философские идеи и вечные темы выражены через непосредственное восприятие бытия героем, чудесное не нарушает привычного течения жизни, а выступает его непосредственной частью.

Приведем показательный фрагмент из воспоминаний Вержбицкого: «<...> когда Эдгара По называли “чистым фантастом”, Грин решительно возражал.

– Надо же понимать, – говорил он, – что этот писатель создавал необыкновенное ради самого обыкновенного»<sup>301</sup>.

Но в ряде магических рассказов Грина между обозначенными выше двумя мирами все же есть *граница*, как, например, в «Фанданго»: Александру Кауру требуется магический предмет – конус из белого металла, чтобы пересечь границу и переместиться в пространство Зурбагана. В рассказе «Ива» (1923) главный герой Франгейт получает от Бам-Грана магическое стекло, которое дает ему возможность увидеть Рауссона, подсказавшего ему, где искать возлюбленную Карион Фэм. Но в этих произведениях Грин, по словам А.Н. Варламова, опять же «скрещивает фантазию и действительность»<sup>302</sup>. Однако в ряде рассказов эти миры неотделимы друг от друга. Так, в «Волшебном безобразии» (1919) герой оказывается в ином мире, не замечая

---

<sup>300</sup> Биякаева А.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы. С. 20.

<sup>301</sup> Вержбицкий Н. Светлая душа. С. 238.

<sup>302</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. – М.: Молодая гвардия, 2005. С. 270.

этого и только в конце осознавая, что пребывал в ином пространстве; в «Крысолове» магические события разворачиваются в здании Банка, в Петрограде; в рассказе «Ученик чародея» (1917) герой, блуждая по Арденнскому лесу, попадает в место обитания волшебника; в «Черном автомобиле» (1917) кот естественен в обретении человеческого облика.

Среди персонажей рассказов Грина есть воспринимающие *магическую природу мира* как данность («Волшебное безобразие», «Фанданго») и те, у которых проявление чудесного вызывает недоверие («Ученик чародея»). Например, в рассказе «Фанданго» главный герой Александр Каур, как и герой рассказа «Ива», не удивляется необычной встрече с Бам-Граном, а статистик Ершов показан как носитель обыденного сознания: «Это какое-то обалдение! Чушь, чепуха, возмутительное явление! Этого быть не может! Я не... верю, не верю ничему! Ничего этого нет, и ничего не было! Это фантомы, фантомы!»<sup>303</sup>. В «Волшебном безобразии» герой «механически повинуется» (5, 423) странной незнакомке. Третий вариант соотношения сознания персонажа и чудесной реальности – «заволокнутость» («Крысолов», 4, 380), то есть неадекватность восприятия реальности. В рассказе «Канат» (1922) герой чувствует себя отравленным и погибшим, как «в злые дни ужасной и сладкой фантазии, закрепостившей его мозг грандиозными образами человеческих мировых величин» (4, 252).

Показательная черта магического реализма – обращение к поэтике *фольклора*<sup>304</sup>. В рассказе «Лунный свет» (1911) персонажами являются лесные духи, а в «Словоохотливом домовом» (1923) соответственно домовый. Их существование неотделимо от реального мира людей, но их видят только избранные. Рассказчик в последнем естественно, свободно, без когнитивных нарушений общается с представителем низшей демонологии. В соответствии с традициями фольклорной поэтики мифологические существа из скрытой

---

<sup>303</sup> Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. Т. 5. С. 456. (Далее в тексте страницы указываются по данному изданию).

<sup>304</sup> Кислицын К.Н. Магический реализм. С. 276.

реальности описаны убедительно: лесные духи облачены в странные одежды, держат себя, как «человек, первый раз надевший полный городской костюм» (2, 251); у домового мохнатые немые лапы, красные глаза, больные зубы и обвязанная щека. Магическая суть реальности открывается непосредственным образом людям «с беспредельной душой» (2, 254). Как в романах Клычкова, созданных в эстетике магического реализма, появление чудесного у Грина, как правило, сопровождается мотивами лунного света, сна, иных онейрических состояний. Например, кузнец Пенкаль пытается объяснить чудесное предсмертной галлюцинацией, один из духов – сном: «Вы спали, – сказал он, приседая как-то странно, словно его сунули под гидравлический пресс, – а я не знал. Нас разбудили, мы тоже спали» (2, 252). Однако фольклорная традиция в целом не показательна для рассказов Грина.

В зарубежных произведениях магического реализма допускаются *натуралистические* описания жестокости<sup>305</sup>. В сюжетах Грина также есть место бесчеловечным прихотям персонажей; например, в рассказе «Волшебное безобразие» странная незнакомка оборачивается ведьмой, поедающей птиц: сидящая перед камином девушка с синицей в клетке, «исступленно смеясь, бросила птицу в бледный жар кучи углей. Судорожно пищащий дымный клубок забился, подняв облако золы среди красных решеток; раза три взлетело нечто бесформенное и жалкое и, сникнув, стало, подергиваясь, тихо шипеть. Девушка оскалилась, ужасное счастье сияло в ее мертвенно-белом лице» (5, 424). Однако в целом проза Грина не близка поэтике латиноамериканского магического реализма.

---

<sup>305</sup> «Отличительной чертой “живописи” гиперреалистов является натурализм, сухость и жесткость трактовки мельчайших деталей, демонстративная случайность “кадрировки”, дилетантизм с привкусом коммерции и внешней эффективности». *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. С. 101. Подобная «нарочитая грубость лубка, примитива, возрожденная в современном искусстве эстетикой экспрессионизма», характерна для произведений Г. Маркеса, А. Карпентьера и др. *Кольцова Н.З.* К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков. С. 137.

Согласно выводу А.А. Гугнина, содержание произведений магического реализма антиутопично<sup>306</sup>. Как считает Е.Б. Скороспелова, Гринландии, напротив, придаются черты *утопии*: «Географическая “изоляция”, воображаемый характер созданного Грином мира и тенденция к реализации идеала делают Гринландию похожей на утопию»<sup>307</sup>. Однако нет оснований относить большинство магических рассказов Грина к утопическим.

Итак, магическая проза Грина представляет собой индивидуальный творческий опыт.

## 2.2. Парадигма магического в рассказах Грина 1920-х годов

В. Шкловский отмечал «бытийное гриновское представление о том, что он знает путь человека», и о том, «как может жить человек в различных обстоятельствах», составляет основу его творчества, так как «человек для человека – цель и путь»<sup>308</sup>. В. Бааль относил Грина к художникам, которые «заняты вещами масштабными, глобальными, сегодняшний день для них – не альфа и омега, а лишь звено в извечном человеческом бытии, им дано ощущать пульс и готовность эпохи»<sup>309</sup>.

В ряде рассказов Грин использует *синтез правдоподобного и неправдоподобного* как путь познания бытия. Вержбицкий, сообщая об отношении писателя к фантастическим элементам в своих произведениях, привел его высказывание о том, что «нет ни чистой, ни смешанной фантастики» и необыкновенное служит для «разговора о самом обычном»; например, «таинственное исчезновение носа» было необходимо для изображения «грубости и пошлости», а «привидение в “Пиковой даме”» поглощается в сознании читателя «реальной судьбой Германна»<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. С. 108.

<sup>307</sup> Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 119

<sup>308</sup> Шкловский В. Ледоход // Воспоминания об Александре Грине. С. 206, 207.

<sup>309</sup> Бааль В. Мой Грин: Заметки, размышления. – Даугава, 1980. № 8. С. 79.

<sup>310</sup> Вержбицкий Н. Светлая душа. С. 215.

Грин создает особый тип магической прозы, для его творчества характерно свое понимание отношения сверхъестественного и реального.

#### **4.2.1. Принцип синтеза сверхъестественного и реального (художественный инструментарий)**

Основное средство, к которому прибегает Грин, изображая сверхреальное в реальном, – *сюжет*. Подчеркивая его развитие в реальных времени и пространстве, Грин указывает точные даты (действие в «Крысолове» начинается «весной 1920 года, именно в марте, именно 22 числа» (4, 364); в «Фанданго» герой возвращается в Петроград 23 мая 1923 года; Сидней в «Сером автомобиле» смотрит фильм в кинотеатре 16 июля и т.д.) и топонимы (события в «Крысолове» начинаются на Сенной площади, здание Банка также реально и узнаваемо (Дом искусств в Петрограде); в рассказе «Черный автомобиль» действие происходит на Невском и Фонтанке; реалистично описано место действия в рассказах «Волшебное безобразие», «Ива» и др.). Сюжеты разворачиваются как в придуманном пространстве («Корабли в Лиссе», 1922; «Битт-Бой, приносящий счастье», 1922 и др.), так и в реальном и магическом одновременно («Крысолов», «Фанданго» и др.). Последняя черта, как отмечалось выше, не типична для произведений магического реализма, в которых события, как правило, происходят в единичных достоверных и сверхъестественных обстоятельствах, неотделимых друг от друга.

Вместе с тем биографические факты свидетельствуют о том, что сознание Грина было предрасположено к сверхэмпирическому. Так, Вержбицкий<sup>311</sup> вспоминает о рассказанном Грином случае с возлюбленной: вечером она отчетливо с ним попрощалась, а на следующий день ему сообщили о смерти девушки накануне вчерашнего вечера<sup>312</sup>. Писатель также

---

<sup>311</sup> Вержбицкий Н. Светлая душа. С. 225.

<sup>312</sup> Н.А. Чечулина, однако, полагает, что эта ситуация выдумана Грином с целью проверить эффект подлинности придуманной истории в связи с написанием рассказа «Голоса и звуки» (1915), сюжет которого совпадает с описанной ситуацией. Чечулина Н.А. Примечания // Воспоминания об

верил в сверхъестественную силу чисел<sup>313</sup>. Интерес к чуду, непознанному, сверхэмпирическому объясняется не только традицией романтизма или обращением к жанру сказки, интересом к Востоку<sup>314</sup>, но и верой в духовный потенциал личности. Судя по его литературным предпочтениям – вниманию к прозе Ж. Верна, Н. Гоголя, Р. Киплинга, Дж. Конрада, Э. По, Р. Стивенсона, Г. Хаггарда, креативные возможности человека, способность к преодолению непреодолимых обстоятельств, концентрация психических сил в условиях, близких к фантомным, были определяющими факторами в аксиологии Грина. Необычные явления, на которых строятся сюжеты рассказов, соответствуют вере писателя в человека с неограниченными ресурсами. Уверенный в сверхпотенциале личности, он наделяет волшебным даром персонажей или же окружает их жизнь невероятными событиями (например, в «Системе мнемоники Атлея», 1911; «Львином ударе», 1916).

Феномен сверхспособностей проявляется в сюжетах о магах. Смысл таких рассказов противоположен ницшеанским идеям о сверхчеловеке. Описываются истории *квазимагические и выявляющие подлинно магическое*, а также трансформирующие *повседневность в исключительное событие*. Среди

---

Александре Грине. С. 583. А.Н. Варламов приходит к выводу, что «Грин не был бы Грином, если бы сам не поверил в свою выдумку», т.к. «граница между мирами – реальным и воображаемым – проходила в опасной близости от его рассудка». *Варламов А.Н.* Александр Грин. С. 245.

<sup>313</sup> Н.Н. Грин вспоминала: «Все знаменательные даты своей жизни Александр Степанович приурочивал к цифре “23”, которую считал для себя счастливой: 23 августа 1880 года – его рождение; 23 июля 1896 года – отъезд в Одессу; 23 февраля 1900 года – на Урал; 23 октября 1894 года по новому стилю родилась я. Александр Степанович говорил: “Значит, ты судьбою была мне назначена”. 23 февраля 1921 года по старому стилю мы с ним поженились». *Грин Н.Н.* Из записок об А.С. Грине // Воспоминания об Александре Грине. С. 394.

Именно 23 мая 1923 (здесь 23 еще и удваивается) возвращается из своего магического путешествия в Зурбаган Александр Каур в «Фанданго»; 23-го числа выходит «из тумана» (5, 411) таинственная незнакомка в рассказе «Клубный арап»; в «Крысолове» действие начинается 22 марта, однако упоминается, что на следующее утро у героя начался тиф и его отвезли в больницу, соответственно это было 23-го марта.

<sup>314</sup> «Почти вся нам известная история человечества, – сказал он, – творилась на маленьком полуострове, который мы называем Европой. Почему нельзя допустить, что в дальнейшем ее возьмут в свои руки люди, населяющие основной и при том колоссальный материк – Азию? В душе Востока много для нас таинственного и непонятного». Грин называл себя «на две трети азиатом». Как пишет Вержбицкий, «по-видимому, ему захотелось напомнить, что со стороны матери чистейший татаро-монгол, а со стороны отца – тоже какой-то, как тогда говорили, “инородец” восточного происхождения». *Вержбицкий Н.* Светлая душа. С. 209.



ключевых героев есть искусные фокусники, фокусники-маги, маги в широком смысле слова.

### 1. Иллюзия магии.

В «Канате» развит сюжет о циркаче по имени Марч, который манипулирует другим героем, одержимым манией величия и называющим себя Амивелехом – именем, созвучным библейскому Авимелеху (царь, отец царя). Амивелех видит в Марче «князя мира сего, вечного и ненавистного врага» (4, 256), и тот подтверждает эти опасения, провоцируя его выступить на канате вместо себя на площади Голубого братства. Герой, будучи убежден в своем могуществе, идет по канату впервые в жизни, он чувствует свою способность сойти с него на воздух, но толпа обнуляет его мнимое доминирование, в результате герой осознает себя лишь чиновником торговой палаты по имени Вениамин Фосс. Толпа жаждет его падения, и он срывается с каната («Меня попросту желали видеть убитым», 4, 266). По сути, в основе чрезвычайной ситуации – изображение болезненного психического состояния того, кто вообразил себя магом. Псевдомагический сюжет впервые появился в «Происшествии в улице Пса» – рассказе о фокуснике Александре Гольце, который в восприятии уличной толпы был магом с инфернальной силой: «маленькие мозги их, запуганные всей жизнью, отказывались дать объяснение, не связанное с преисподней» (1, 247–248).

### 2. Двойная мотивировка в сюжете о маге.

Сюжетообразующий мотив рассказа «Ученик чародея» – жадность главного героя-рассказчика по имени Франсуа. Морализаторская линия повествования выстраивается на отношениях «учитель – ученик»: бежавший из тюрьмы Франсуа попадает в дом волшебника д'Обремона – «придурковатого старика», «полупомешанного хвостуна» (6, 391). Отправная точка в развитии интриги – сказанные чародеем слова о сокровищах. Сундук с алмазами, полученными с помощью тайных знаний, альтруист д'Обремон предназначает обогащению Франции. Чародей стремится посвятить Франсуа в тайны магии, тогда как тот не проявляет интереса к магическим символам,

феям, эльфам, обрядам, зельеварению, а жаждет узнать тайну сокровищ. Франсуа убивает старика, забирает часть алмазов и погружается в разгульную парижскую жизнь. Далее Грин вводит в сюжет образ двойника, аргументируя происходящее приемом двойной мотивировки, и использует ситуацию подмены. Через месяц Франсуа с пятью алмазами приходит к мастеру золотых дел, чудесным образом похожему на д'Обремона. С одной стороны, мастер – мертвый маг, с другой – болезненное видение героя («Дико крича, затрясся я и обомлел, корчась от ужаса; гремящий туман окружил меня, земля провалилась...», 6, 398). Алмазы оказываются простыми осколками стекла, Франсуа объявлен мошенником и отправлен в тюрьму, где призрак д'Обремона является ему в видениях.

### 3. Сюжет о подлинном маге-фокуснике.

В ряде рассказов, например в «Таинственном бродяге» (<б/д>), говорится о магической силе, не поддающейся ни рациональному объяснению, ни двойной мотивировке. Безымянный герой предлагает рассказчику-антрепренеру – мистеру Старру (у которого «дела шли неважно»<sup>315</sup>) продемонстрировать публике магические способности. Старр дает разрешение, надеясь на «пародию на спиритизм и всякую другую чертовщину»<sup>316</sup>, и не требует никаких доказательств сверхспособностей неизвестного бродяги. Представление завершается роковой репликой мага-фокусника: «Ни одна тюрьма не сможет удержать меня»<sup>317</sup>. Она функциональна для развития сюжета: один из подставных лиц заключает пари на тысячу рублей на то, что маг не выберется. Теперь уже и Старр проявляет недоверие к способностям фокусника, упуская возможность заработать состояние. Однако на тридцать пятой минуте маг-фокусник совершает чудо дьявольского толка («Да он просто сам дьявол!»<sup>318</sup>) и освобождается из

---

<sup>315</sup> Грин А.С. Таинственный бродяга // Грин А.С. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. А. Степанов. Т. 3. Фанданго: Рассказы. – М.: Престиж Бук, 2018. С. 7.

<sup>316</sup> Там же.

<sup>317</sup> Там же. С. 9.

<sup>318</sup> Там же.

заточения. Он бесследно исчезает, так как Старр в этот раз не поверил ему. И так, в рассказе утверждается магическая сила, не поддающаяся ни рациональному объяснению, ни двойной мотивировке.

#### 4. Магия как онтологический акт.

Среди персонажей рассказов выделяется маг-чародей, аккумулирующий в себе сверхъестественные силы. В корпусе магических произведений Грина есть истории как психологического, морализаторского, так и философского содержания. К последним относится рассказ «Происшествие в квартире г-жи Сериз» (1914). Его герой – традиционный маг Калиостро, в познании истин бытия противопоставленный автором рационалистам: «Калиостро не умер; его смерть выдумали явно беспомощные в достижении высших истин рационалисты. Во времена Калиостро или, вернее, в ту эпоху, когда великий человек этот стоял на виду, рационалисты были еще беспомощнее» (2, 300). С первых строк рассказа отрицается логическое объяснение необычных явлений: рационалистам, эмпирикам и натуралистам остается лишь завидовать Калиостро – воспитаннику халдейских жрецов, основателю «масонских лож и сенешал Розенкрейцеров» (2, 301). Калиостро удаляется на одну из гималайских вершин, где постигает начала Вселенной, так как ему наскучил «колоссальный театр истории» (2, 301).

Во-первых, магический компонент усилен чередой традиционных деталей. Во-вторых, Грин переформатирует линейное течение времени, выявляя магическую природу бытия. В 1914 г. большой «пантакль Соломона» (2, 302) на письменном столе мага издал тихий звон и «на краях его вспыхнули голубые пятна тусклого, как сумерки, света» (2, 302) – знак того, что сотрясается мировой эфир. Далее следует «коммуникация» мага и магического предмета – источника гносеологии, хранителя интеллекта: Калиостро посмотрел в овальное зеркало Сведенборга и увидел в нем символы войны, которую предсказал Сен-Жермен в 1828 г.

Грин усиливает тему познания мира через магию, вводя в сюжет историю-миф: Калиостро, согласно заключенному триста лет назад договору

между ним и десятью сфиротами<sup>319</sup>, элементами Белой магии, мог постигать смысл событий при условии совершения предварительного акта Добра, направленного против Самоэля – духа яда и смерти. Калиостро призывает трех сфиротов – Мадима (сфирот страшной силы), Цедека (сфирот прямоты), Шелома-Иезодота (разрушитель принципов).

Наконец, в ход событий вводится ситуация, обозначенная в заглавии рассказа. Согласно концепции В.Я. Проппа («Морфология волшебной сказки», 1928), следует наказ (приказание, предложение) Калиостро, адресованный Иезодоту: «Разрушь мое принципиальное равнодушие к судьбе людей!» (2, 302). По В.Я. Проппу и согласно актантным моделям А.Ж. Греймаса («Размышления об актантных моделях», 1966), герой охватывает свой «круг действия», он субъект, выступающий со своим «пучком функций»<sup>320</sup>. Одна из сюжетобразующих функций Калиостро – вовлечение в круг событий других персонажей. Он видит в маленькой квартире госпожу Сериз, которая читает роман, судьба героев которого похожа на ее жизнь. Романый Альберт Вуаси уходит на войну, и госпожа Сериз загадывает: если Вуаси вернется живым, то и ее муж, «ушедший под форты» (2, 303), тоже вернется. Однако из книги вырваны последние страницы, что приводит госпожу Сериз в отчаяние.

Ход событий обусловлен «кругами действия» так называемых волшебных помощников. При этом (по поэтике и сказки, и магического

---

<sup>319</sup> Сфирот (сфира) – одно из фундаментальных понятий каббалы, созданное предположительно автором книги «Сефер-иецира» (ок. 300 г. н.э.), которая стала основополагающей для каббалистических доктрин и еврейского мистицизма. Он назвал сфиротами первичные или идеальные «числа» (ивр. «сафор» – перечислять); это понятие позже расширило значение и стало означать десять стадий эманации (от Эйн-соф – трансцендентное Божество). Они образуют царство проявления Бога в различных Его атрибутах. Каждая из сфирот указывает на один из аспектов Бога; совокупность сфирот, расположенных в иерархическом порядке, образует «древо сфирот» (динамическое единство, в котором проявляется активность Бога). Ритм раскрытия сфирот определяет ритм всего творения и различим на каждом из уровней. Понятие «сфирот» в значении «сферы» встречается в философской литературе. Краткая еврейская энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. Ицхак Орен (Надель) д-р Нафтали Прат. Т. 8. – Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин, Еврейский университет в Иерусалиме, 1996. С. 664.

<sup>320</sup> Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 156.

реализма) Калиостро лишает героиню «способности изумляться» (2, 304). Он призывает сефиротов Разумного действия – Бина, Сострадания – Хеседа, Стойкости победы – Нэтцаха. От них она узнает о благополучном возвращении героя романа и, следовательно, своего супруга. Грин прибегает к амплификации, сюжет развивается за счет нарастания однотипных магических событий: вслед за одним сефиротом приходит другой, чтобы внушить госпоже Сериз «радостную уверенность» (2, 305) и оживить фото господина Сериза. «Пучок функций» третьего сефирота – спасение ее мужа: оказавшись у бельгийского окопа, он ловит пули, летящие в сторону супруга г-жи Сериз.

В построении сюжета продуктивен принцип виртуальной реальности: Калиостро наблюдает за происходящим в зеркале Свенденборга. Рассказанная история действительна с точки зрения магии, но мнима в проекции реальности. Внешне занимательный сюжет использован как инструмент для иллюстрации временной, пространственной, событийной целостности разумного бытия: Калиостро, убедившись в том, что его приказы выполнены, погружается в аромат Мира сияния (лилии Ацилута) – в Разум событий.

Ради «заземления» сверхъестественного Грин вводит в рассказы *прозаизмы*, которые предваряют невероятные ситуации<sup>321</sup>. Например, эту функцию выполняют мотивы еды или питья. Так, в рассказе «Крысолов» главный герой находит шкаф с запасами, ест и выпивает портвейн, после чего развиваются неправдоподобные события. В «Фанданго» Александр Каур после встречи с делегацией испанцев пьет вино, а позже и спирт, после этого начинаются его поиски Бам-Грана, которые приводят героя в Зурбаган. В рассказе «Серый автомобиль» Сидней также выпил вина и отправился в казино, где после выигрыша в карты впервые персонифицируется его навязчивый фантом: герой получает реальный серый автомобиль. Еда и

---

<sup>321</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: *Апалькова Е.С.* Типология магических сюжетов А.С. Грина 1920-х годов («Серый автомобиль», «Крысолов», «Фанданго») // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 3 (94). С. 323–326.

напитки представляют ту точку в сюжете, которая обозначает перелом в ходе событий, разницу между «до» и «после».

Выход героя из ирреального состояния мира подобен пробуждению к жизни, для чего в сюжеты вводится повторяющийся мотив – «падение» героев, как реальное, так и метафорическое. В «Крысолове» герой поскользнулся и упал, что спасло его от гибели; в «Сером автомобиле» Сидней поскользнулся, переходя дорогу, и не попал под автомобиль. Когда герой выигрывает серый автомобиль в карты, он предлагает сбросить его с обрыва; позже именно падение в ущелье становится символом возрождения, то есть сутью его изобретения, цель которого – дать истинную жизнь, по мнению героя, неживому (кукле Корриде в рассказе «Серый автомобиль»). В «Фанданго» героя поражает сияние волшебного конуса так, что он, «потеряв равновесие», (5, 472) чуть не падает.

Маркером реальности служат *слуховые ощущения* героев, тогда как зрительные могут обманывать, искажать действительность, перемещать в мир фантазмагорий. Герой «Фанданго» слышит музыку, которая становится символом мечты и подлинной, духовной жизни: она связывает два мира – Петроград (где Каур напевает ее) и Зурбаган (в котором ее исполняет оркестр). Для перемещения в Зурбаган ему необходимо находиться в темноте. Рассказчик в «Крысолове» также перемещается по зданию Банка в темноте, прячась от света, поэтому вынужден ко всему прислушиваться. Сидней в «Сером автомобиле» сначала только слышит машину и видит лишь ее призрак.

#### ***4.2.2. Ключевые мотивы магической прозы в рассказах Грина***

В рассказах Грина представлено большинство мотивов, традиционно структурирующих магические сюжеты.

##### **1. Магия карт.**

Мотив карт показателен в рассказах «Жизнь Гнора» (1912), «Клубный арап» (1918), «Гениальный игрок» (1923); мотив роковой игры значим в «Сером автомобиле». В магической прозе частотна тема рокового случая; она

же, как правило, выражена в карточной игре. Ю.М. Лотман отмечает, что «роль случая подчеркивала значение в игре, с одной стороны, непредсказуемых факторов, а с другой – выдержки, хладнокровия, мужества, способности не терять головы в трудных обстоятельствах и сохранять достоинство в гибельных ситуациях»<sup>322</sup>.

Рассказы Грина, в которых задействован мотив карточной игры, могут быть расположены по шкале от реалистического, логически мотивированного сюжета к магическому. В «Жизни Гнора» описаны каузальная ситуация и герой с адекватным сознанием<sup>323</sup>. В «Гениальном игроке» изображена идея фикс игрока, однако в парадигме реалистической ситуации<sup>324</sup>. В «Сером автомобиле» сдвиг в душевном состоянии героя соотнесен с магическими мотивациями событий. В «Клубном арапе» предмет изображения – магически деформированная реальность.

Априорное место в магических событиях рассказа «Серый автомобиль» занимает мотив игры: Сидней выигрывает в казино большую сумму денег и серый автомобиль. Как в «Гениальном игроке», акцент сделан на психологическом состоянии героя – сдвиге в его сознании. В отличие от «Гениального игрока», сюжет «Серого автомобиля» получает двойную мотивировку – *магическую и психологическую*. Сидней ждет череда испытаний

---

<sup>322</sup> Лотман Ю.М. Карточная игра // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII–начало XIX века). – 2-е изд., доп. – СПб.: Искусство-СПБ, 1994. С. 145.

<sup>323</sup> В «Жизни Гнора» карты – не основной мотив, но ключевой в отношениях Гнора и Энниока. Ставка игры – «жизнь против жизни» (1, 480), сама игра становится поединком. Имея в виду двойку пик, Энниок говорит: «Смерть двойке <...> смерть и мне» (1, 481). Финал сюжетной линии соответствует роковой воле карт: он оскорбляет религиозных фанатиков и умирает от их гнева. В «Жизни Гнора» карты, определяя исход «поединка», не наделяются магической силой.

<sup>324</sup> Доминатором нарратива в рассказе «Гениальный игрок» выступает не столько сюжет, сколько психологический портрет. Герой по имени Гнейс – потомственный игрок в третьем поколении; он с одиннадцати лет вынашивал «идею беспроегрышной колоды» (4, 163). Вопреки закону случайности он предпринимает попытку рассчитать беспроегрышный вариант партии. В его восприятии игрок за игорным столом подобен человеку четвертого измерения, а сама игра есть «таинственная философская сфера», в которой нет «ни входов, ни выходов» (4, 162). Его расчет не удастся. Точка отсчета интриги – эпизод, в котором молодого человека уличают в подмене колоды, однако ничто в нем не выдает мошенника: он стремится к честному разрешению загадки беспроегрышной колоды. Грин изображает последовательную смену психических состояний героя: идея – страсть – мания – помешательство. Сдвиг в адекватном восприятии окружающих его людей проявляется в мотиве оживших карт: четыре директора клуба соотносятся с четырьмя карточными королями разной масти; или ему кажется, что дома, в вагоне, в лесу его окружает «бесплотная толпа карт» (4, 164). Условие проигрыша – застрелиться, Гнейс проигрывает и погибает.

на грани сверхэмпирического и логического: его партнер-мулат Гриньо умирает от кровоизлияния в мозг (использован прием условно ожившей карты: сообщается о том, что мулата убил Джокер). Грин использует в психологическом портрете героя эффект обмана зрения (в определенный момент Сидней «спутался в счете семерок», 4, 321), мотив случая (у Сиднея было пять одинаковых карт – «вещь, случающаяся крайне редко», 4, 321), мотив игры с сознанием партнера (иллюзия слабых карт). Повтор лексем «дьявол» (4, 319), «дьявольски» (4, 322) предопределяет нарастание «смертельного холода» (4, 323), в душе героя накапливаются «страшные силы» (4, 324). Тема оживающей карты связывает рассказ Грина с «Пиковой дамой» Пушкина: роковая игра приводит обоих героев – Сиднея и Германна – к сумасшествию<sup>325</sup>. Ю.М. Лотман делает вывод о том, что карточная игра превращает Германна в того, с кем играет рок<sup>326</sup>. Сидней приближается к краху сознания и встрече с роковой силой – серым автомобилем.

В магическом сюжете «Клубного арапа» мотив карточной игры занимает доминирующее место. События разворачиваются в Петрограде 1917 г. Герой по имени Юнг «отдавался игре всем существом» (5, 403), обстановка игорного дома удерживала его «запахом жадной безнравственности» (5, 404). В итоге он эмоционально выгорает и решается на самоубийство, но в минуту глубокого отчаяния через стереоскоп ему открывается иной мир: «Картинка изображала женщину, сидящую верхом на конце бревна, выдающемся с озерного берега над водой» (5, 409). Магическому событию предшествует пароксизм – «предвидение необычайного» (5, 409–410), похожее на состояние перед припадком.

---

<sup>325</sup> « – Дама ваша убита, – сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

– Старуха! – закричал он в ужасе». *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Романы. Повести / Примеч. С.М. Петрова. – М.: Художественная литература, 1975. С. 219.

<sup>326</sup> *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки, 1960–1990. «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство–СПБ, 1995. С. 786–814.



Следующий шаг в построении сюжета – собственно сверхъестественный акт: увиденная в стереоскопе женщина оживает и дает Юнгу необычные карты – магическую колоду Шеес-Магор, что «значит – потерянная и возвращенная жизнь» (5, 411). Меняется мотивация игры – ставкой становится время, а не деньги: герой стареет при проигрыше, выигрыш же, напротив, омолаживает его. Мотив карт организует и психологический портрет героя с доминатором аффекта, равного состоянию, когда «стреляют в тебя» (5, 410); при этом аффект соотнесен с «явлением демона» (5, 410). В карточной игре Юнг проигрывает пять лет и два месяца. Сгущение фантазмагорических деталей усилено мотивами движения карт при неудаче и наделения их свойствами магического отражения судьбы: «в блестящей черноте их, отражавшей, словно водами глубокой пропасти, свет люстры, появились, двигаясь, несколько тихо мерцающих точек. Особым, глубинным и безотчетным знанием Юнг понимал, что точки эти – те годы, которые он поставил» (5, 412–413). Попав в больницу, герой проигрывает сестре милосердия десять лет жизни. «Все кончилось» (5, 414) – этой фразой тема рока оказывается исчерпана. Таким образом, мотив карт структурирует сюжет рассказа в целом.

Кроме того, в магической прозе Грина карты выполняют функцию предсказания будущего через гадание. Например, в «Фанданго» цыгане связывают героя с Бам-Граном и открывают ему тайну перемещения в иной мир. Старуха-цыганка кладет карты в четыре ряда и вытаскивает семь из них; с помощью ее образа в повествование введен мотив наказания: герой должен найти место, в котором что-то тронуло его сердце, не бояться, не включать свет, запереть двери, положить конус на стол и т.д.

## 2. Магия зеркала.

Художественный смысл зеркала, во-первых, – собственно в отражении; во-вторых, оно коррелирует с состоянием двойничества; в-третьих, по словам А.З. Вулиса, – это «живая, ускользающая, “незаписанная” живопись»<sup>327</sup>.

---

<sup>327</sup> Вулис А.З. Литературные зеркала. С. 255.

Перечисленные варианты говорят о высокой степени функциональности зеркала в художественном тексте. В рассказах Грина его нарративная функция реализуется как 1) магический предмет («Ива»); 2) ключ к выявлению скрытых законов бытия («Происшествие в квартире г-жи Сериз»); 3) деталь в изображении внутреннего мира персонажа («Безногий», 1924); 4) метафора («Фанданго»); 5) знак иллюзии, обманчивости, двойника («Канат») и др. Многозначность зеркала в художественном произведении объясняется теми возможностями, которые ему придает сам Грин; с его точки зрения, зеркала обладают безмерностью, «возбуждают представление отчетливой призрачности происходящего за спиной, впечатление застывшей и вставшей стеной воды, некоей оцепеневшей глубины, не имеющей конца и вещей в даях своих» (4, 351). Через образ зеркала осуществляются основные повествовательные задачи: передается рефлексия героя, детерминируются специфика персонажного восприятия, корректируется развитие событий и проч. Зеркало в системе образов рассказов Грина может выступать как нечто каузальное, латентное и как целенаправленно приобретенное, исполняющее роль хранителя индивидуальных и бытийных тайн.

Зеркало как *абerrация когнитивных функций* представлено в рассказе «Кошмар» (1909). Грин изображает метаморфозу увиденных во сне внешних данных, выстраивает работу подсознания по принципу кажущегося отражения или мнимого искажения: «Все вокруг <...> казалось мне странно живым, враждебным, притаившимся только на время, готовым сойти со своих мест и зажить особой, таинственной жизнью, лишь только я закрою глаза» (2, 334). При этом образ зеркала как такового отсутствует. Сходный прием использован в рассказе «Канат»: герой принимает за зеркальное отражение действительное сходство объектов и их композиции<sup>328</sup>.

---

<sup>328</sup> «Низенькое длинное помещение это было отмечено посередине узкой, прилегающей бордюром к стенам и потолку аркой. Я принял ее за зеркало благодаря странному совпадению. Столик, за которым я сидел лицом к арке, одинаковый с другими столиками, помещался геометрически точно против столика, стоявшего за аркой. У того столика, на равном моему расстоянии от бордюра, так же упереv руки в лицо, сидел второй я. Беглый взгляд, каким я обменялся с воображаемым благодаря всему этому зеркалом, вскоре отразил, надо думать, сильнейшее мое изумление, так как

Игра сознания с иллюзией зеркальности, ситуации, в которых зеркало – ловушка для героя, распространены там, где мотив зеркальности выполняет функцию *обманного или скрытого пространства*. Зеркальность формирует семантическое поле неожиданных «сцеплений, игр со временем и пространством», «мифологических построений»<sup>329</sup>. Е.В. Нагайцева отмечает: «“Гибридность” символа “зеркало” <...> не мешает ему в разных модальностях (вербальной и визуальной) сохранять универсальный когнитивный признак – “транзитивность”, что обусловлено свойством его поверхности быть разной: в точности похожей на оригинал, исказить его в разумных пределах – увеличивать, уменьшать, переворачивать, или доводить трансформацию до абсурда – визуализировать фантомов»<sup>330</sup>.

В «Крысолове» описана такая «визуализация фантомов»: зеркала вводят героя в заблуждение, сбивают с пути, в комнате он видит самого себя, вглядывается в «зеркальную глубину» (4, 386) с женщинами в мантильях. Ключевые лексемы в этом описании – «мне показалось» (4, 386), «я ошибался» (4, 387). В «Фанданго» Грин вводит образ «скрытой без следа комнаты, отраженной <...> изображением» (5, 477). Кроме того, использован мотив перемещения в открывшееся взгляду героя пространство – «в глубину перспективы» (5, 440). К такому же приему прибегает Брюсов («В зеркале»), Набоков («Венецианка»), Чайнов («Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека»). В рассказе Грина мотив вовлечения в одно пространство и извлечения из другого повторяется: в Зурбагане Бам-Гран рассказывает главному герою, что его слуга Ремм взят им «из страшной тайны зеркального стекла» (5, 479). Человек в зеркальном пространстве – мотив

---

мое предполагаемое отражение встало. Тогда я заметил то, чего не замечал раньше: что этот неизвестный – чудовищно похожий на меня человек – одет различно со мной. Иллюзия зеркала исчезла» (4, 256).

<sup>329</sup> Белова Ю.И. Ватто и Прево: Эффекты зеркальности в литературе и искусстве // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. 2006. Сер. 9. Вып. 4. С. 12.

<sup>330</sup> Нагайцева Е.В. Концептуальная символическая модель (на материале творчества А. Грина): автореф. дисс... канд. филол. наук. – Барнаул, 2002. С. 10.

рассказа «Элда и Антготэя» (1928): герой убежден, что его возлюбленная ушла в зеркало и заблудилась там.

В рассказах Грина зеркало – ключ, открывающий герою *истину о нем самом*. М.М. Бахтин отмечает, что зеркало – это способ самопознания героя: он отождествляет понятия отражения и героя-двойника: герой «смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа»<sup>331</sup>. Ж. Лакан называет зеркало первой стадией иллюзорного образа собственного «я», но именно она формирует понимание различия «между организмом и его реальностью»<sup>332</sup>. Вместе с тем справедливо утверждение М.И. Крюковой о двойственной роли зеркала в изображении персонажа – лицо представлено как образ объективный и необъективный<sup>333</sup>. Зеркало в художественном восприятии – матрица личности, идентификатор амбивалентной природы человека, его неоднозначного сознания. Как пишет А.З. Вулис, зеркало может выступать инструментом не только познания, но и разоблачения<sup>334</sup>, фиксатором раздвоения личности<sup>335</sup>. Итак, оно дает возможность взгляда со стороны, который может как открывать истину, так и обманывать.

В «Крысолове» герой, следуя за таинственным манящим голосом, видит в темноте свое отражение, упорно смотрящее в пустоту. В зеркале он видит, вероятно, реальность, лишённую болезненных видений. Сидней («Серый автомобиль»), узнав о своем роковом выигрыше, видит в зеркале то, чего не обнаружил бы вне зеркальной поверхности: «От моих ног медленно, с силой отяжеления, поднялся глубокий, смертельный холод» (4, 323). В обоих рассказах узнавание себя происходит как идентификация собственной

---

<sup>331</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 63.

<sup>332</sup> Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. Кн. 2 (1954/55) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2009. С. 512.

<sup>333</sup> Крюкова М.И. Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина: дисс... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2018. С. 211.

<sup>334</sup> Вулис А.З. Литературные зеркала. С. 104.

<sup>335</sup> Там же. С. 105.

индивидуальности, что коррелирует с точкой зрения У. Эко («Зеркала», 1983), согласно которой зеркало – инструмент индивидуального самоотождествления (например, Эко пишет о невозможности передать зеркальное отражение субъекта-наблюдателя другому наблюдателю, так как ожидаемый результат сводится к исчезновению отражения первого наблюдателя и появлению отражения нового наблюдателя).

Узнавание через зеркало непознанного в себе самом – прием, примененный Грином и в ситуациях, когда зеркало не является магическим предметом. Например, отражение в зеркале занимает центральное место в рассказе «Безногий» и выступает как способ самопознания героя. В названном произведении зеркало открывает истинную природу вещей. Герой, наблюдающий за инвалидом (которым окажется он сам, но в начале повествования герой этого не осознает), – рефлексирующий рассказчик: «я – безнаказанный, безногий, погибший, я в котором всегда два» (4, 354). Отражение, во-первых, побуждает его к самооценке и, во-вторых, манипулирует им: он как бы превращается в двойника калеки, начинает «машинально двигать руками» (4, 353), в-третьих, двойник-отражение присваивает себе его запретные желания и побуждения. Свое состояние рассказчик сравнивает со сном: «Зеркала вызывают сны – странное смешение прошлого и настоящего, меняют взгляд, цели и впечатления» (4, 354). Герой переживает свою двойственность, но в итоге в своем зеркальном варианте он оказывается полноценным и деятельным.

Как верно отмечает М.И. Крюкова<sup>336</sup>, сюжет рассказа «Безногий» перекликается с повестью Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека». Стеклянный (зеркальный) двойник героя Чаянова самостоятельно живет в своем и чужом пространстве, манипулирует оригиналом, в итоге герой втягивается в зазеркалье, «физически превращается

---

<sup>336</sup> Крюкова М.И. Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина. С. 209.

в кукольное подобие зеркального человека»<sup>337</sup>. Герой Грина разбивает зеркало, герой Чаянова уничтожает стеклянного двойника.

### 3. Мотив двойничества.

В прозе Грина отношения двойников и модификации самих двойников вариативны. Двойники в его произведениях призваны показать *расщепление психики и сознания* героев, но двойников в традиционном понимании у Грина практически нет. В «Рассказе Бирка» появление двойника – результат психического расстройства; в «Кошмаре» раздвоение спящего героя происходит в его сознании; в «Волшебном безобразии» раздвоение проявляется в трансформации одного варианта «я» (девушка) в другой вариант того же «я» (пожирательница птиц); в «Ученике чародея» маг предстает в образе своего мертвого подобия; в рассказе «Серый автомобиль» на содержательном уровне своеобразными символами-двойниками выступают кукла Коррида и серый автомобиль – образы враждебного механистического мира.

Скорее всего, двойники относились к художественным приоритетам Грина. Как мотив зеркала, так и мотив двойника реализован и в магических, и в реалистических сюжетах. Например, двойник лишен магической сути в рассказе «Двойник Плереза» (1915). Боцман Плерез отправляется в боевое плавание на корабле и погибает, жена продолжает его ждать; беглый каторжник Вильсон<sup>338</sup> находит его труп в хорошо сохранившейся форме и убеждается в их «чудовищном сходстве»<sup>339</sup>; выдав себя за боцмана Плереза, Вильсон совершает ошибку, перепутав жену и любовницу погибшего. Если в магической прозе двойник – образ второго «я» героя, то в «Двойнике Плереза» речь идет о физическом сходстве двух персонажей. В обоих типах сюжетов мотив двойничества – точка начала интриги или ее кульминация.

---

<sup>337</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. С. 27

<sup>338</sup> Имя героя Грина совпадает с именем героя рассказа Э. По «Вильям Вильсон». Э. По интерпретирует двойничество в магической проекции; роковой двойник наделен функцией наставника, он оберегает главного героя от порочных поступков.

<sup>339</sup> Грин А.С. Двойник Плереза // Грин А.С. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. А. Степанов. Т. 1. Циклон в равнине дождей: Рассказы – М.: Престиж Бук, 2018. С. 436.

#### 4. Мотив сна.

В литературе романтизма проявлялся повышенный интерес к пограничным состояниям психики. В начале XX в. появляются работы, связанные с исследованием подсознательного и бессознательного (в частности, труды З. Фрейда «Толкования сновидений», 1899; «О психоанализе», 1916; К. Юнга). В.В. Савельева относит к онейрическому нарративу как внутреннюю речь, так и внешнюю – как персонажную, так и авторскую<sup>340</sup>. Сновидческой поэтикой может характеризоваться фрагмент и текст в целом. Поэтика онейросферы<sup>341</sup> находит широкое отражение в русской прозе: например, в произведениях Белого, Брюсова, Клычкова, Ремизова, Сологуба и др.

Как Клюев, Ремизов, Садовской, Грин в «Автобиографической повести» (1931) опирается на собственные сновидения. Так, писателю три ночи подряд снится один и тот же сон: попутчик предсказывает ему, находящемуся на палубе парохода, что он увидит сцены последующих шестнадцати лет своей жизни. Творческий интерес к сновидениям можно рассматривать как мотивацию к сюжетосложению и углубленному психологизму повествования. О сходстве сути сновидений и творческого акта говорят общие характеристики, например, «погружение сознания воспринимающего субъекта в условную виртуальную реальность», «спонтанность и произвольность», символы, рождающиеся «соединением разнородных элементов»<sup>342</sup>, ассоциативность, драматизация, сгущение эмоций и образов, монтажный принцип композиции. К общим свойствам относят

---

<sup>340</sup> «Онейрический художественный текст – это письменный, сложно организованный авторский и персонажный рассказ вымышленного сновидения, содержащий элементы спонтанной внешней и внутренней речи, описания, нарративные эпизоды, ремарки, комментарии, включающий фрагменты рефлексии и интерпретации». Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. – Алматы: Жазушы, 2013. С. 23

<sup>341</sup> Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дисс... канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 160 с. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: Модернизм. Постмодернизм. – М.: Макс-Пресс, 2006. – 260 с. Федуллина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. – М.: Intrada, 2013. – 196 с.

<sup>342</sup> Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: Модернизм. Постмодернизм. С. 22.

психологическую основу сновидения и мифа. Важная их черта, как отмечает Фромм, – близость к мифу: «<...> большинство сновидений имеют много общего с мифами как по форме, так и по содержанию, и мы сами, считая мифы странными и чуждыми днем, ночью обретаем способность к мифотворчеству»<sup>343</sup>.

В нейрофизиологии<sup>344</sup> отмечено, что чем выше способность к запоминанию и анализу снов, тем богаче онейросфера писателя, неизбежнее отражение снов в творчестве.

Кроме того, сон мог рассматриваться Гринем как ключ к пониманию уровня субъективности восприятий. Как пишет Т.Ю. Дикова, «человек, по мысли писателя, загадочен, он представляет собой некую тайну, заключенную в неисчерпаемом мире субъективности, с ее текучестью, неуловимостью, непостижимостью»<sup>345</sup>.

---

<sup>343</sup> Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов. С. 181.

<sup>344</sup> И.А. Бескова отмечает символическую роль сновидений: «Мир выступает в роли зеркала, проявляя те качества, которые присущи индивиду. <...> А это значит, что то, что мы видим во сне, и есть подлинная картина того, что мы ожидаем от мира. <...> видимое нами во сне репрезентует нам подлинную картину нашего внутреннего мира, по сути, нас самих». Бескова И.А. Природа сновидений (эпистемологический анализ). – М.: Институт философии РАН, 2005. С. 235. Т.Ф. Теперик пишет: «Одна из задач филологической работы – исследование поэтики сновидения, которая является порождением не Бессознательного сновидца, но авторского замысла, то есть Сознательного, как бы реалистично и жизненно ни был изображен тот или иной литературный сон». Теперик Т.Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы пятых Андреевских чтений / Под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2007. С. 50. Гершензон М.О. Сны Пушкина: сб. первый / Под ред. Н.К. Пиксанова. – М., 1924. – 384 с. Ефремова О.А. Пространство повестей А.М. Ремизова 1910-х годов в онейрическом аспекте // Омский научный вестник. 2014. № 1 (125). С. 130–133. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дисс... канд. филол. наук. – Иванова, 2007. – 182 с. Кондратьев Б.С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс... докт... филолог. наук. – Арзамас, 2002. – 302 с. Кузьмичева Н.В. Мотив сна в поэзии русских символистов: на материале поэзии Ф. Сологуба: дисс... канд. филол. наук. – Ярославль, 2005. – 177 с. Нагорная Н.А. Виртуальная реальность сновидения в творчестве А.М. Ремизова. – Барнаул: БГПУ, 2000. – 150 с. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дисс... докт... филол. наук. – М., 2004. – 414 с. Нечаенко Д. Художественная природа литературных сновидений: (Русская проза XIX века): автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1991. – 24 с. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. – 520 с. Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 226–235. Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дисс... канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 160 с. Федулina О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. – М.: Intrada, 2013. – 196 с. Шутакова Н.И. Особенности онейросферы в творчестве Н. Набокова и Г. Газданова // Приволжский научный вестник. 2014. № 2 (30). С. 132–136 и др.

<sup>345</sup> Дикова Т.Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона. С. 54.



Магические события в произведениях Грина – это зачастую произошедший в *реальной жизни* героя *онейроидный синдром*. В ряде рассказов герои пребывают в состоянии мнимого бодрствования («Кошмар»; «Рассказ Бирка» и др.). Фромм пишет: «Во сне мы как бы бодрствуем, находясь в иной форме существования. Мы видим сны, создаем в своем воображении истории, никогда не происходившие наяву и порой даже ни на что не похожие»<sup>346</sup>.

Частотная содержательная и композиционная черта рассказов Грина – соотношение быта и бытия, мира явного и скрытого в подсознании, логики и фантазмагории. Сон принимает на себя *функции посредника* между двумя мирами или сам становится иной реальностью. В.В. Ванслов отмечает: «Высшая реальность, открывающаяся при вспышках озарения, описывается понятием мечта, греза, сон. В этой реальности осуществляются желания, не реализованные в действительности. Как считали романтики, во сне происходит свободный полет фантазии, разрывающий путы действительности»<sup>347</sup>.

Нарративное предназначение сна в магической прозе Грина – *расширение или замена временных, пространственных* рамок сюжета, углубление психологических характеристик персонажей. Во сне «категории времени и пространства теряют свое значение»<sup>348</sup>, что находит отражение в творчестве Грина. Так, в разных пространствах, изображенных Грином в «Волшебном безобразии», «Фанданго», время протекает по-разному. Вместе с тем через мотив сна бытие определяется как единое и взаимосвязанное целое: герой «Крысолова» как бы пробуждается к реальной жизни в конце рассказа; Александр Каур («Фанданго») попадает в райскую атмосферу Зурбагана, а позже как бы пробуждается к реальной, но уже новой жизни.

Сон в магическом нарративе Грина более значим, чем пространство и время. С его помощью мысли и чувства становятся осязаемыми, при этом

---

<sup>346</sup> Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов. С. 181.

<sup>347</sup> Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. С. 100.

<sup>348</sup> Фромм Э. Там же. С. 182

повышается «интенсивность и ассоциативность»<sup>349</sup>. Так, в рассказе «Сила непостижимого» герой слышит во сне музыку, которая сохраняет в бодрствующем сознании лишь ассоциации: «яркое созерцание» (6, 418); «окрашенное музыкальным волнением» (6, 418); «музыкальное обаяние» (6, 418); «недоступные слуху физическому» (6, 418).

Показательны *сны об ужасном*. Борхес относит кошмары к особому типу снов, порождающих соответствующие страху многочисленные образы; при этом эмоциональное пространство снов-кошмаров чрезвычайно широко<sup>350</sup>. Как справедливо отмечает Н.А. Нагорная, кошмары творчески продуктивны<sup>351</sup>. В рассказе Грина «Кошмар» через описание страшных сновидений героя развивается сюжет об искусственной природе его жены Ольги. В состоянии полусна, непроходящего томления герой слышит странные и незнакомые звуки – дыхание жены, которая спит за стеной. Проснувшись от испуга, он отправляется в ее комнату, но попадает как бы в чужую спальню, где попытка ее разбудить оборачивается кошмаром: «Она зашевелилась, проснулась, но, прежде чем открыть глаза, хихикнула гадкой, хитрой, больно уколочшей меня улыбкой. И затем уже, медленно вздрогнув ресницами, подняла к моему лицу непроницаемый, омерзительный взгляд совершенно зеленых, как трава, лукавых, немых глаз. Я вздрогнул от непонятого, таинственного предчувствия грядущего страха, непостижимого и панического. Взял ее за холодную, гибко поддающуюся руку» (2, 331–332). Чтобы разбудить настоящую жену, герой убивает ее ужасного двойника. После пробуждения жизнь возвращается на круги своя. Приведенная цепь событий сопровождается спецификой изображения кошмара: нарастание

---

<sup>349</sup> Там же. С. 182.

<sup>350</sup> Борхес исходит из того, что «во сне источник образов – чувство»: «Если бы в нашу комнату вошел тигр, мы испытали бы страх; если же мы испытываем страх во сне, у нас возникает образ тигра. В сновидении он оказался бы причиной нашего испуга». Страх проецируется на любой объект – «бюст, подвал, оборотная сторона монеты, зеркало», т.к. «во всей вселенной нет такого объекта, который не мог бы показаться нам жутким. Отсюда, возможно, тот особый привкус кошмара, столь сильно отличающий его от страха и от страхов, внушаемых нам реальностью». Книга сновидений / Сост., предисл. Х.Л. Борхеса. – СПб.: Амфора, 2000. С. 6, 7.

<sup>351</sup> Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. С. 23.

поведенческих деталей ужасного, нагнетание эпитетов с негативной семантикой, эмоциональная самооценка, акцент на физических реакциях.

#### **4.2.3. Место магических образов в рассказе «Серый автомобиль»**

Ключевые образы рассказа Грина «Серый автомобиль», придающие ходу событий магическую специфику, – сюжетно связанные друг с другом кукла и автомобиль. Как отмечает Ю.М. Лотман, кукла является «воплощенной метафорой слияния человека и машины» и ассоциируется «с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью» и «напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве»<sup>352</sup>. Н.А. Кобзев также пишет: «Куклы и автоматы – это мерило “обездухотворенности” и механистичности своекорыстного прозаического мира»<sup>353</sup>.

Кукла, кукольность – повторяющийся мотив прозы Грина. В рассказе «Кошмар» двойник героини поражает своей статичностью и неживой природой: у жены рассказчика «неприятно-металлически золотистые волосы», она выворачивалась в его руках «легко, как кукла» (2, 332). В «Фанданго» герой объясняет кукольную природу голодного человека: «хуже, когда старательно загримированная кукла, очень похожая на меня (тебя, его...) нагло вытесняет душу из ослабевшего тела и радостно бежит за куском, твердо и вдруг уверившись, что она-то и есть тот человек, какого она зацепила» (5, 432).

Мотив куклы/автомата/манекена как двойника человека утвердился в литературе романтизма, особенно ярко проявился в прозе Гофмана. В основе

---

<sup>352</sup> Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры. С. 379.

<sup>353</sup> Кобзев Н.А. Романтизм Александра Грина (проблематика, герой, стиль). – Кишинев: «Штиинца», 1983. С. 66.

рассказа «Серый автомобиль» лежит переосмысление сюжета «Песочного человека»<sup>354</sup>.

В «Сером автомобиле» показано столкновение естественного и механистического миров. Фобия Сиднея, главного героя рассказа, – все механизмы. Вместе с тем он одержим страстью к симулякру человека – Корриде Эль-Бассо, которую идентифицирует как куклу-манекен. Сидней впервые увидел ее, как он утверждает, в витрине Глен-Арроле. Содержимое витрины спроецировано на чувственный мир человека и вступает с ним в определенную коммуникацию. Помимо внешнего сходства витринного манекена и Корриды, в кукольности (манекенности) возлюбленной его убеждает ее равнодушие к природе, приоритет вещного, черты портрета. Мортальный маркер Корриды – ее литературные предпочтения (наполненные вещностью романы Гюисманса, детективы). С одной стороны, она «воск с механизмом внутри», с другой – он «любил в ней ту, какую хотел видеть, оставив эту прекрасную форму нетронутой и вложив новое содержание» (4, 325).

Сидней, желая оживить возлюбленную, исходит из того, что путь от неживой материи к естеству лежит через смерть; по его замыслу, манекену предстоит обретение живой жизни через гибель в естественной природе: «Я поставлю ее лицом к лицу с Живой Смертью, ее – Мертвую Жизнь» (4, 331). В идее Сиднея (через смерть обрести подлинную жизнь) угадывается идея А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление», 1819) об онтологической

---

<sup>354</sup> В рассказе Грина очевидна аллюзия на «Песочного человека» Гофмана. Главный герой, Натанаэль, называет свою возлюбленную «бездушным, проклятым автоматом», предпочитая ей куклу Олимпию. Восприятие героя изменяют загадочные очки Коппелиуса: из-за них он не замечает «странной неподвижности и безжизненности» Олимпии. *Гофман Э.Т.А. Песочный человек* / Пер. с нем. М. Бекетовой // Полное собр. соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. С. 365, 370.

Отсылка к Гофману есть на уровне сюжета об оживлении куклы и на уровне деталей и мотивов: ущелье названо именем знакового для Гофмана Калло; стекло выступает как проводник в мир куклы (Натанаэль впервые видит Олимпию через стеклянную дверь, а позже – через подзорную трубу, Сидней впервые встречает Корриду, как ему кажется, в витрине магазина); оба героя сходят с ума; Натанаэль, принимая Клару за куклу, хочет сбросить ее с башни, Сидней решает сбросить Корриду в ущелье, но в итоге оба героя пострадали; образы Песочного человека и серого автомобиля воплощают страхи и навязчивые идеи героев; глаза шофера серого автомобиля всегда скрыты, Песочный человек вырывает глаза, чтобы кормить своих детей.

ценности смерти, через которую человек спасается, падая в лоно природы – все-матери. Слившись с природой, вернувшись в ее лоно, кукла Коррида обретет природность.

Сидней, уверенный в том, что разгадал тайну механизма Корриды, ставит ее в известность о своем замысле. Герой любит свой идеал и терпит фиаско: Коррида реалистически оценивает ситуацию и проявляет волю к самосохранению. После ряда перипетий он оказывается в сумасшедшем доме, где по-прежнему верит в кукольность Корриды.

Сидней выстраивает образную концепцию «гармоничного ритма» миропорядка, в котором созвучны и соизмеримы время, сама жизнь, истина, человек: «Диск – это время, Движение – это жизнь и Центр – это есть истина, а мыслящие существа – люди. Чем ближе к центру, тем медленнее движение, но оно равно по времени движению точек окружности, – следовательно, оно достигает цели в более медленном темпе, не нарушая общей скорости достижения этой цели, то есть кругового возвращения к исходной точке» (4, 346). Противник механистического ускорения и приверженец естественного ритма бытия, он опасается преследования агентов железной цивилизации.

Грин описывает существование человека, вмещающего двойственность мира (магического и реального) в свое «я»: «Мы часто не знаем, кто в т о р о й живет в нас» (4, 325–326)<sup>355</sup>. В «Сером автомобиле», как и в других рассказах Грина, совмещаются онтологический и экзистенциальный планы. Он изображает парадоксальную ситуацию: человек побуждаем к оживлению мертвой материи, которая, в свою очередь, овеществляет человека. Значима априорная теза адвоката Гопкинса о том, что человек может стать тем, чего он опасается. Сидней боится наступления вещей на живую жизнь («Берегитесь вещей! Они очень быстро и прочно поработают нас!», 4, 330), но он же чувствует нарастание в себе вещной материи: «Я полумертв сам, движусь и живу, как машина»; «механизм уже растет, скрежещет внутри меня; его железо я слышу» (4, 341). Он, по сути, реализует страх за себя в Корриде.

---

<sup>355</sup> Разрядка А.С. Грина.

Из сюжета рассказа не ясно, что является мотиватором событий – механическая кукла или помраченное сознание Сиднея. Грин дает подсказку в финале. Повествование представляет собой литературную игру – писатель выкладывает перед читателем ребусы романтиков и авторов магической прозы, однако в основу сюжета с внешне *магическими мотивами* закладывает *реальную психологическую* драму одержимого мечтой героя.

Яркий магический компонент в структуре повествования – образ серого автомобиля как символа новой цивилизации, которой соответствует темп жизни Корриды и для которой столь архаичен Сидней. Кредо Корриды – движение: «Но я – люблю эту увлекающую быстроту, люблю, когда распирает воздухом легкие. Вот жизнь!» (4, 336). Похожую мысль во славу техники высказывает кузен Сиднея – Томас. Мотив серого автомобиля параллелен сюжетной линии Корриды. В системе образов и мотивов они дополняют друг друга. Ее имя фонетически близко звуку автомобиля, оно «упорно рокотало», напоминало «отлетающий треск мотора» (4, 342). Ментальность Корриды соответствует стремительному темпу жизни XX в., серый автомобиль – достижение цивилизации XX в. И Коррида, и автомобиль имеют отношение к драме главного героя (ср.: в рассказе «Посланник» (<1925>) Муратова представитель преисподней может передвигаться по земле лишь на «адском» транспорте – автомобиле).

Как Коррида, так и образ серого автомобиля включены в онтологическую концепцию Сиднея о заговоре окружности (движения, диска, отдаления от истины) против центра (истины). Коррида – источник острых эмоций Сиднея, ощущение, вызванное номером серого автомобиля, стало причиной «острого мучения» (4, 311). Синонимичные образы – подаренный Корриде братом новый «Эксцельсиор», встреченная Сиднеем по дороге в кинематограф машина, расстилающая «по мостовой призраки визжащих

кошек» (4, 312), а также кинотеатр<sup>356</sup>, телефон, казино и ряд автомобилей около него.

Повествование структурировано на повторах образа серого автомобиля, объективно, независимо от тревожного сознания героя, роковым образом появляющегося в его жизни. Серый автомобиль в восприятии героя – не столько *idée fixe*, сколько *déjà vu*. Он («металлический урод», 4, 313), увиденный ранее на экране кинотеатра, представляет собой смертельный призрак, который мчится на него из тьмы. Эпизод в кинематографе выполнен в поэтике магического перемещения из одного пространства в другое. Просмотр фильма воспринят героем как экспозиция в повороте его судьбы: «странным чувством начала некоего события, ткущего уже невидимую паутину свою» (4, 314). Грин использует амплификацию, с последующими появлениями серого автомобиля нагнетается ощущение смертельной опасности. При переходе улицы Сиднея настигает серый автомобиль, и в реальности повторяется эпизод кинофильма. Герой слышит голос адвоката Гопкинса, который предполагает, что Сиднея «раздавило автомобилем» (4, 327) вопреки его чрезмерной осторожности. По дороге в кинотеатр он видит мчащийся автомобиль, автомобили окружают казино, на улице он отскакивает от них, а идя из клуба, он опять увидел страшный серый автомобиль, затем следует обсуждение автомобилей и футуризма, Сиднею звонят и сообщают о выигранном сером автомобиле, в последний раз Сидней видит его, когда возвращается из ущелья.

Зооморфизм автомобиля также усиливает магический код рассказа: он взвыл, завыл, у него «шестигранная морда» (4, 313) и «быстрота гигантских жуков» (4, 318). Образы «мертвого» мира адаптируются к миру людей: Сидней считает, что машина обладает сознанием, у нее есть дом с портретами моделей, любовницы и т.д. Об антропоморфизме автомобиля говорит наделение его сознанием, зрением, памятью; машина – это «человекоподобное

---

<sup>356</sup> Образ кинотеатра появляется также в рассказе Грина «Волшебный экран» (1915), однако там он не наделяется демонической силой, а напротив, своим неестественным свечением спасает героя от несчастья.

смешение треугольников с квадратами или полукругами, украшенное одним глазом, – зрительное впечатление Машины от Человека. Она уподобляет себе все» (4, 329). В мире машин есть своя музыка, свое, сюрреалистическое, искусство – «сплошная эпилепсия рисунка» (4, 328); как пишут Н.З. Кольцова и И.В. Монисова, «мертвенно-агрессивная культура авангарда»<sup>357</sup>. Перечисленные примеры характеризуют искусственный интеллект – факт культуры и в целом цивилизации, зарождающейся в первые десятилетия XX в., но их сгущенность вносит в повествование признаки сверхэмпирического уровня бытия.

Магическая суть образа подчеркнута символическими деталями – серый цвет и цифра семь<sup>358</sup>. Отметим пьесу Андреева «Жизнь человека» (1907), в которой имя одного из действующих лиц – Некто в сером, что означает символ рока. Белый в работе «Священные цвета» (1903) пишет, что серый цвет – это «воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность»<sup>359</sup> и именно благодаря ему «мы постигаем реальное действие зла»<sup>360</sup>. Серый цвет безличен, он передает промежуток между белым и черным, добром и злом, божественным и дьявольским; «создает отношение черного к белому, поскольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности»<sup>361</sup>. В рассказе Грина семантика серого коррелирует с интерпретацией Белого, но противоположна семантике, приданной ему В.В. Кандинским, согласно которому серая краска «не может дать никакого внешнего звучания и никакого движения. Серый цвет беззвучен и неподвижен <...> Серый цвет поэтому есть безнадежная неподвижность»<sup>362</sup>.

---

<sup>357</sup> Кольцова Н.З., Монисова И.В. От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арабова «Господин оформитель» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 145.

<sup>358</sup> Как верно отмечает Г.И. Шевцова, в цветовом решении образа есть влияние интерпретаций цвета Белым. Шевцова Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): дисс... канд. филол. наук. – Елец, 2003. С. 121

<sup>359</sup> Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. С. 201.

<sup>360</sup> Там же.

<sup>361</sup> Там же.

<sup>362</sup> Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Эксмо, 2020. С. 70.



Символичным значением в рассказе наделяется также число «семь»<sup>363</sup>. Традиционно оно появляется там, где есть некая тайна<sup>364</sup>, и представляет собой «магическое могущество»<sup>365</sup>. Магическая трактовка цифры содержится в самом рассказе: «записка с цифрой – такой многозначительной, такой глухой, молчащей и говорящей на языке вещей, нам недоступном» (4, 324). В номере цифра «семь» повторяется три раза, а также в него входят буквы С.С. Трехкратное повторение цифры «семь» вызывает ассоциации с числом дьявола (зверя) из Откровения св. Иоанна («Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его 666», Откр. 13:18). В описании казино цифра семь также константная: семь игроков за столом, комбинация семерок в картах Сиднея. В сцене карточного поединка с Гриньо победу главному герою обеспечивает «джокер» («карта с изображением дьявола», 4, 319), которого Сидней, согласно правилам игры, объявляет семеркой. «Джокер» имеет демоническую силу и выполняет ключевую функцию в сцене игры Сиднея. Очевидна магическая связь между серым автомобилем с загадочным номером и набором карт.

Число «семь» содержит в себе и четверку, и тройку, в номере серого автомобиля «семь» повторяется трижды, а внутри автомобиля находятся четыре человека, тогда как в нумерологии 3 и 4 также наделены своими

---

<sup>363</sup> *Иоселева М.Я.* Происхождение магических чисел // Страны и народы Востока. Вып. IV. / Под ред. В.В. Струве и А.В. Королева. – М.: Наука, 1965. С. 239–241. *Миллер Д.* Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология / Под ред. Д.Ю. Панова и В.П. Зинченко. – М.: Прогресс, 1964. С. 564–581. *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. С. 629–631 и др.

Наделение чисел определенными значениями имеет глубокую традицию в культуре, религиях, литературе. В XX в. об этом писали Брюсов («Учителя учителей», 1917), Хлебников («Доски судьбы», <1922–1923>), Д. Хармс («Понятие числа», 1931) и др.; особое значение символика чисел имеет в антиутопии Замятина «Мы» (1920), которая строится «по примеру новозаветной книги Откровения, как своеобразный апокалипсис, как страшный суд». *Струве Н.А.* Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Православие и культура. – М.: Русский путь, 2000. С. 535.

Грин показывает через магическую символику цифр трагедию сознания человека в современном мире. В этом он близок Замятину, у которого мир чисел отражает безличность, механистичность грядущей цивилизации.

<sup>364</sup> Энциклопедия символов / Сост. В.М. Рощаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. С. 62.

<sup>365</sup> «Число *семь* представляет во всей силе магическое могущество <...>: дух, присутствующий во всех элементарных могуществах». *Гопаченко А.М.* Нумерология. – М.: OMIRO, 2006. С. 18. Курсив А.М. Гопаченко.

магическими значениями. Число «три» – это ум, сопротивление, движение, которое составляет равновесие, а число «четыре» – совершенное равновесие, стойкость, гармония: «В отличие от динамической целостности, символизируемой числом 3, число 4 является образом статической целостности <...> Из суммы этих двух основных числовых параметров возникает число 7», которое «характеризует общую идею вселенной»<sup>366</sup>. Когда раненый Сидней бежит из ущелья Калло, он снова видит четырехместный серый автомобиль системы Леванда. Позже он очнулся в больнице Эмерсона, где помимо самого врача было еще три человека в белых колпаках. Эпизод получает двойную мотивировку: либо герой принимает автомобиль скорой помощи с экипажем за серый автомобиль, либо имеется в виду действительно сила потустороннего мира, которая захватывает его в свою власть. Так, у доктора Эмерсона «квадратное лицо» (4, 345), тогда как геометрические фигуры ассоциируются у Сиднея с механистичностью, в частности, с искусством футуризма.

С магической и роковой сутью серого автомобиля коррелируют другие образы автомобилей в творчестве Грина. Если в «Страшной тайне автомобиля» (1915) отсутствует фантазмагорический сюжет (шофер Клаусс, казалось бы, влюблен в графиню Диану, поэтому препятствует ее связи с Мозаграном; он ведет машину с графиней к обрыву; в итоге шофер оказывается германским шпионом и забирает ценные бумаги Мозаграна), то в «Черном автомобиле» сибирский кот по воле хозяина управляет автомобилем; затем вскакивает на труп хозяина и поедает его сердце: «Я кот, я привык жить даром и ничего не делать, а он заставлял меня править этим проклятым автомобилем»<sup>367</sup>; наевшись, кот заворачивается в плащ хозяина и шагает по пустынным улицам города. Литературным контекстом магической линии «Серого автомобиля» выступает стихотворение В.Ф. Ходасевича «Автомобиль» (1921), в котором появляются два противопоставленных

---

<sup>366</sup> Топоров В.Н. Числа. С. 630. Энциклопедия символов. С. 52–56.

<sup>367</sup> Грин А.С. Черный автомобиль // Грин А.С. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. А. Степанов. Т. 2. Черный автомобиль: Рассказы. – М.: Престиж Бук, 2018. С. 342.

образа<sup>368</sup>. Машина с белыми ангельскими крыльями и автомобиль с черными дьявольскими, губящий в человеке творческое начало: «Здесь мир стоял, простой и цельный, // Но с той поры, как ездит *тот*, // В душе и в мире есть пробелы, // Как бы от пролитых кислот»<sup>369</sup>. Черный автомобиль забирает поэтический дар лирического героя, как серый автомобиль забирает разум Сиднея.

#### 4.2.4. Назначение магических артефактов в рассказе «Фанданго»

Магические артефакты, структурирующие чудесные события в сюжете «Фанданго», – картина и музыка. Картина – эпизодический образ, выступающий в рассказе *порталом между миром своим и чужим*. Фанданго – повторяющийся мотив (упоминается шесть раз), обозначающий конкретный танец, мечту героя, его эмоциональный мир («поцелуй в сердце», 5, 459; «транскрипция соловьиной трели», 5, 433) и *маркирующий чудесное пространство*, в которое герой попадает через картину<sup>370</sup>.

Мелодия фанданго и картина, соединяясь, открывают магическую ойкумену – Зурбаган<sup>371</sup>, выступающий как «инобытие духовного пространства»<sup>372</sup>. При описании мелодии фанданго и живописного пейзажа Грин использует чем-то схожие цвета: «вихри золотых дисков» (5, 480) в

---

<sup>368</sup> Близость рассказа Грина «Серый автомобиль» и стихотворения Ходасевича «Автомобиль» отмечает М.И. Плютова, делая вывод: «“Серый автомобиль” Грина – вариация черного автомобиля Ходасевича, этот демонический двойник механической куклы не дает герою оживить мертвую душу Корриды». Плютова М.И. Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль». С. 223.

<sup>369</sup> Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 8 т. Полн. собр. стих. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза, вступ. ст. Дж. Малмстада. Т. 1. – М.: Русский путь, 2009. – Л.: Искусство, 1989. С. 143. Курсив В.Ф. Ходасевича.

<sup>370</sup> Грин в первой публикации рассказа дал следующий комментарий, который позже был снят: «Настоящий рассказ есть, конечно, фантастический, в котором личный и чужой опыт 1920–22 гг. в Петрограде выражен основным мотивом этого произведения: мелодией испанского танца “Фанданго”, представляющего, по скромному мнению автора, высшее (популярное) утверждение музыки, силы и торжества жизни». Грин А. Фанданго // Альманах приключений. Война золотом. – М.: Московское товарищество писателей, 1927. С. 17.

<sup>371</sup> М.И. Крюкова сравнивает сюжет «Фанданго» с рассказом Ф.К. Сологуба «Рождественский мальчик» (1905), в котором происходит двойное перемещение героев: в пространство изображения и обратно из него. Пусторослев видит призрака, который появляется из обоев со странными цветами. Герой следует за ним, тем самым позволяя ему обрести плоть и выйти из пространства картины. Крюкова М.И. Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина. С. 76–77.

<sup>372</sup> Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 126.

фанданго – «золотой пар» (5, 474), «пламенные желтые сгустки» (5, 474) на картине; «наплывы блестящего ритма» (5, 480) в «ослепительном» (5, 480) фанданго – сверкание, «изумрудный блеск» (5, 474) при описании картины. Образы фанданго и светового потока связаны с темой пламени, Юга: фанданго «держит на горячей руке сердце и целует его» (5, 480) – преображенная действительность дымится жарким паром, лампа становится подобна «пылающей золотой груше» (5, 474). Таким образом, живописное и музыкальное в рассказе сливаются в единый семантический комплекс.

Мелодия фанданго предсказывает необычайные события и овладевает сознанием героя. Звучание лексемы «фанданго» характеризуется как «энергичное, короткое слово» (5, 433), ассоциируется с тактильностью: «на мою голову ложилась нежная рука в латаной перчатке, – рука танца» (5, 433), сама мелодия эмоционально насыщена: «ритмическое внушение страсти, страстного и странного торжества» (5, 433).

Назначение мотива фанданго – композиционная организация текста. Как пишет Д.В. Кротова, фанданго имеет строгую структуру, что коррелирует с последовательностью эпизодов в рассказе Грина: каждая строфа фанданго состоит из шести музыкальных фраз, которые отделяются друг от друга рефреном. Рассказ построен как последовательность двух строф фанданго, каждая из которых завершается рефреном. Обе части состоят из шести эпизодов, повторяя тем самым строфу фанданго<sup>373</sup>.

Имея в виду идею синтеза искусств, Е.Б. Скороспелова назвала «Фанданго» «поэмой экстаза»<sup>374</sup>. Д.В. Кротова видит синестезию у Грина в «способности к звуковому восприятию цвета и цветовому восприятию звука»<sup>375</sup> и отмечает, что в «Фанданго» «возникает примерно тот же эффект, к

---

<sup>373</sup> Кротова Д.В. Преломление идеи синтеза искусств в творчестве А.С. Грина («Фанданго») // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 3. С. 148–149.

<sup>374</sup> Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 127.

<sup>375</sup> Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 2013. С. 22.

созданию которого стремился Скрябин, создавая проект своей “Мистерии”: одновременное воздействие на воспринимающее сознание целого художественно-выразительного комплекса – словесно-музыкального в первую очередь, но также светоцветового»<sup>376</sup>.

Для исполнения желания герою необходим еще один магический артефакт – конус, полученный им от цыган. Грин описывает его как фанданго красок, энергию зеленого и желтого, герой ослеплен его изумрудным светом.

Изображение на картине – отражение реального пейзажа. В сюжете о перемещении героя через картину по реальному и магическому локусам знаковыми являются Петроград и Зурбаган. В их изображении Грин прибегает к антитезе. Вместе с тем оба города композиционно соединены мотивом фанданго и образом главного героя.

Зимний пореволюционный Петроград враждебен герою, как и в «Крысолове». В отличие от героя «Крысолова», герой «Фанданго» назван по имени – Александр Каур<sup>377</sup>. Он представляет тип любимых героев Грина. Гуманитарий, имеет прямое отношение к искусству, занимается куплей-продажей картин, хорошо знает романские языки, в его сознании звучит мелодия фанданго как способ отстранения от происходящего в революционном городе. Александра Каура пугает голод, который убивает человеческое начало: «Я боюсь голода, – ненавижу его и боюсь. Он – искажение человека. Это трагическое, но и пошлейшее чувство не щадит самых нежных корней души» (5, 431).

---

<sup>376</sup> Кротова Д.В. Преломление идеи синтеза искусств в творчестве А.С. Грина («Фанданго»). С. 146.

<sup>377</sup> Фамилия героя созвучна названию морской раковины каури, в ряде стран (Индия, Египет, Ближний Восток) наделенной магическими свойствами. Среди первобытных народов амулет из них защищал от бесплодия и сглаза. Золотая каури была символом высокого положения на островах Фиджи и Тонга. Ожерелья из ракушек использовали в обрядах и ритуальных действиях. Итак, они связаны с плодородием, удачей и т.д. Использовались как траурная эмблема или элементы украшений, следовательно, они были символом и смерти, и жизни. Магическая сила раковин сохраняется долгое время после смерти моллюска. Таким образом, даже в фамилии героя находит отражение тема юга и магии. Тресиддер Д. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М: ФАИР–ПРЕСС, 1999. С. 302–303.

В формате ожившей картины<sup>378</sup> выполнен эпизод встречи петроградцев с испанцами во дворе КУБУ. На контрасте с голодом перечень даров представлен рядом вещных и гастрономических деталей: «Канцелярия, караваи хлеба, гитары, херес, телефоны, апельсины, пишущие машины, шелка и ароматы, валенки и бархатные плащи, постное масло и кораллы образовали наглядным путем странно дегустированную смесь, попирающую серый тон учреждения звоном струн и звуками иностранного языка, напоминающего о жаркой стране» (5, 454).

Повествовательный статус Бам-Грана – маг, как в рассказе Грина «Ива». Бам-Гран – волшебник, обладатель стекла, которое позволяет видеть мир в ином свете («Ива»). Он снисходителен к наивной простоте людей: «все взрослые – дети» (5, 451) (ср.: «истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3); «кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (Мк. 10: 15)). Бам-Гран исполняет желания людей по их вере в чудо. В Ершове он не видит ребенка, поэтому дает ему материальные средства к существованию, но тот не войдет в Зурбаган; Александра Каура же он награждает эмоциональной, эстетической атмосферой Зурбагана, мелодией фанданго в исполнении барселонского оркестра.

В «Фанданго» есть четкая смысловая и композиционная оппозиция «Север – Юг», преодолеваемая только с помощью магии. Посредниками выступают цыгане с «магическими» (5, 435) глазами, в по-южному ярких одеждах, золотых серьгах, с гитарами. Они – выразители артистизма и творчества, что сближает их с образами цыган в стихотворении Б. Пастернака

---

<sup>378</sup> Оживающие изображения появляются в прозе Грина часто и в разных вариантах: карты, портреты, картины. Оживающие статуи и куклы, в целом произведения искусства функциональны в рассказах «Искатель приключений» (использован живописный экфрасис; три картины с изображением прекрасной девушки и рисунки художника показаны глазами главного героя – Кута; портрет девушки кажется ему живым); «Белый огонь». В нем произведения искусства становятся причиной болезни героя: он выставляет на аукцион рисунок Берн-Джонса, «на него направились глаза всех портретов и статуй» (6, 261); в результате у него дрожит рука, двоится в глазах, он бежит из больницы, видит в лесу мраморные статуи, это его так впечатляет, что он исцеляется духовно и физически. Обратная ситуация – ментальное развоплощение героя в предмет искусства; в рассказе «Канат» герой во время приступов болезни чувствует себя памятником, поставленным самому себе.

«Так начинают. Года два...» (1921), поэт видел в них творческий импульс: «Так будут начинаться ямбы», «Так начинают жить стихом»<sup>379</sup>.

С образом Севера связаны Петроград, зимний холод, голод, бедность, отчаяние горожан, их разобщенность, одиночество главного героя. В его квартире – пустые кастрюли, сковорода, горшок «пахнут голодом» (5, 431). Север характеризуют картины Брока, которые вызывают «тупое, холодное напряжение» (5, 439). К этому же смысловому комплексу относится картина Горшкова, на которой изображено безотрадное болото с летящими воронами. Отношение Грина к подобным пейзажам выражено словами главного героя: такие картины «вызывают мертвящее ощущение пустоты, покорности, бездействия» (5, 436). Александр Каур сравнивает свою нелюбовь к ним с неприятным тактильным ощущением. С темой Севера связан образ статиста Ершова, раздавленного нуждой и не способного оценить экзотические подарки (с его точки зрения – это фантомы, галлюцинации) испанцев. Он отрицает возможность чуда: «Чушь, чепуха, возмутительное явление!» (5, 457)

Юг ассоциируется с магией благоденствия, высокой эстетикой, творчеством, солнцем, возможностью невозможного. На протяжении повествования при приближении героя к Зурбагану звучание фанданго усиливается: сначала герой насвистывает мелодию, затем испанцы исполняют ее на гитарах, в Зурбагане фанданго «хлынуло наконец полной мерой» (5, 480). Знание романских языков также связывает героя с темой Юга.

В Зурбагане герой дышал теплым воздухом юга и слышал звуки городского шума, стук колес, крик петухов, голоса прохожих. Он видел уступы крыш, судовые мачты и море. Терраса у галереи была окружена садом. Каур определяет это место как «подлинно живое, но неизвестное» (5, 477). В чудесной стране у героя проявляется гедонистическое отношение к жизни, он верит в торжество гармонии, свои ощущения он, синестетик, сравнивает с «резкими и яркими линиями» (5, 478), «невиданным узором» (5, 478).

---

<sup>379</sup> Пастернак Б.Л. Полное собрание стихотворений и поэм / Сост. Е.В. Пастернак, В.С. Баевский. – СПб.: Академический проект, 2003. С. 161.

Герой совершает перемещение и во времени: в Петрограде – около семи часов вечера, в Зурбагане – полдень; в Петрограде – декабрь, в Зурбагане – май. Однако все детали описания города, речь героев, интерьер не дают привязки к определенной эпохе, она условна, как и сам Зурбаган.

Возможности Бам-Грана сверхъестественны: он посылает за льдом в норвежский фиорд или к сибирской реке, его слуга появляется через зеркало с острова Тристан д'Акунья. Он эстет: лед в серебряной вазе, фанданго в совершенной оркестровке и т.д. Он интеллектуал: во время представления даров в КУБУ он произносит вольную версию «Лирического интермеццо» (1823) Г. Гейне<sup>380</sup>, что актуализирует мысль о переходе от действительности к мечте через «романтическую трансформацию действительности»<sup>381</sup>. В трех версиях стихотворения (Гейне. «Ein Fichtenbaum»; Лермонтов. «На севере диком...»; Грин) дерево, растущее на севере, дремлет: у Гейне – ель, у Лермонтова и Грина – сосна; северные деревья противопоставлены южному – пальме. Стихотворение в контексте рассказа становится аллегорией жизни Александра Каура: он в холодном Петрограде мечтает о вечной весне. Каур в финале рассказа читает четверостишие стихотворения Терпугову: «В равнине над морем зыбучим, // Снегом и зноем полна, // Во сне и в движенье текучем // Склоняется пальма-сосна» (5, 484). Каждая строчка строится на антитезе (равнина – море; снег – зной; сон – движение; пальма – сосна), что прочитывается как аллюзия на оппозицию Петроград – Зурбаган.

Вместе с тем Грин неоднозначен в представлениях об отношениях смертного с магическим. Во-первых, в Зурбагане Каур – только временный гость. А.А. Фомин справедливо акцентирует внимание на их неоднородности:

---

<sup>380</sup> И.Д. Шульга дает следующую интерпретацию имени Бам-Грана: анаграмма двух немецких слов – *baum* (дерево) и *morgen* (утро); таким образом, Бам-Гран – «утреннее дерево». В стихотворении Гейне пальма символизирует утро; у Гейне Моргенланд – страна восходящего солнца, в переложении Бам-Грана – страна вечной весны. Шульга И.Д. Система оппозиций в рассказе А. Грина «Фанданго» и игровые трансформации // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2014. № 8. С. 115.

<sup>381</sup> Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. С. 50.



«Каур – человек из мира с определенным фиксированным хронотопом»<sup>382</sup>, он принадлежит пореволюционному Петрограду и не может выйти за реальные пространственно-временные параметры. Время пребывания в мире мечты – тридцать минут. Магическое путешествие не заканчивается с возвращением из Зурбагана: герой оказывается в преображенной действительности 23 мая 1923 г., а не в голодном и холодном Петрограде 1921 г. Так Грин вводит в повествование мотив временного сдвига в параллельных мирах. Время в мире Бам-Грана и в Петрограде течет по-разному, оно может спрессовываться и растягиваться<sup>383</sup>. Подобное несоответствие течения времени в мире реальном и магическом показано в рассказе «Волшебное безобразия»: герой попадает в дом незнакомки, живет у нее три года, пока однажды не узнает о ее дьявольской природе и не бежит прочь, но уже не находит знакомую лавку продавца птиц, его жена умерла, в его квартире живут другие люди. Выясняется, что в реальном мире все изменилось.

Во-вторых, Бам-Гран (профессор Мигуэль-Анна-Мария-Педре-Эстебан-Алонзе-Бам-Гран) – маг с демоническими чертами. Как булгаковского Воланда в Москве, в Петрограде его сопровождает свита. В КУБУ Бам-Гран и испанцы пробыли опять же не более получаса и покинули его через стену, как нечистая сила. Этот мотив повторяется в эпизоде расставания Александра Каура и Бам-Грана, который предстает «рисунком обвалившейся на стене

---

<sup>382</sup> *Фомин А.А.* Ономастика «Фанданго» А. Грина: хронотоп и концептуальный план произведения // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 17. С. 139.

<sup>383</sup> В философии и науке конца XIX – начала XX вв. представление о времени и пространстве существенно изменилось, что прежде всего связано с теорией относительности и рождением неклассической физики. Почвой для появления нового понимания пространственно-временных отношений стали работы Э. Маха (1838–1916) и А. Пуанкаре (1853–1912), которые критиковали ньютоновское учение об абсолютном пространстве и времени. Особенно важно отметить то, что Мах и Пуанкаре показали несостоятельность понятия одновременности. Именно на их учение опирается при создании теории относительности Эйнштейн, который полностью переосмысливает традиционные представления о времени и пространстве. Огромную роль в философском осмыслении времени сыграл А. Бергсон (1859–1941), который различал «научное время» (измеряемое часами и т.д.) и «чистое время» (динамичный поток событий, саму жизнь). Бергсон («Длительность и одновременность. По поводу теории относительности Эйнштейна», 1923) считал, что вопрос о восприятии времени позволяет понять, реальность ли оно или фикция. *Гайденко П.П.* Понимание времени. Статья первая // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 174–185. *Гайденко П.П.* Понимание времени. Статья вторая // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 1. С. 167–178. *Новиков Ю.Ю.* Концепция времени в философии А. Бергсона // Пространство и Время. 2001. № 1 (3). С. 63–67.

известки» (5, 481). Характерные черты Бам-Грана: высокий, в черном берете со страусовым белым пером, золотой цепью с жемчугом, в бархатном черном плаще (в Зурбагане – в костюме цвета морской воды), его лицо острое с рыжими усами, золотой бородой «узким винтом» (5, 443), гетерохромные глаза (у Волада также разноцветные глаза: «Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней»<sup>384</sup>; «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый»<sup>385</sup>). В его портрете отмечены черты негативной семантики, при виде Каура на его лице появляется «обольстительная змеиная улыбка» (5, 450), «его черно-зеленые глаза с острым стальным зрачком направились на меня взглядом, напоминающим хладнокровно засученную руку» (5, 450), взгляд «напоминал конец бича, мелькающего в воздухе» (4, 478).

### 2.3. Психологизм в магических рассказах Грина

Специфическая тема магической прозы Грина – психика человека и ее потенциал. Например, в рассказе «Огонь и вода» (1916) герой в состоянии сильнейшего психического потрясения идет по поверхности воды, в рассказе «Враги» (1917) внутренняя сосредоточенность героини позволяет ей увидеть истинную сущность мужа и т.п. В прозе Грина специфика психики, как правило, предполагает реальное объяснение. Чрезвычайное психическое состояние персонажей проявляется в рефлексии, аффектах и даже психических заболеваниях, симптомы которых Грин подробно изображает. Острые психические состояния, с точки зрения писателя, более нормальны, чем успокоение, сытость, материальное благополучие. Его герои претерпевают авантюрные приключения, соприкасаются с необычными, каузальными явлениями, нарушающими привычное течение жизни,

---

<sup>384</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. / Подгот. текста Л.М. Яновского («Мастер и Маргарита», В.В. Гудковой, Е.З. Земской (письма), коммент. Г.А. Лескиса («Мастер и Маргарита»), В.В. Гудковой, Е.А. Земской (письма). Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма. – М.: Художественная литература, 1990. С. 246.

<sup>385</sup> Там же. С. 10.

подчиняются реакции подсознания. Экстремальные испытания вызваны либо конфликтом с толпой, либо проявлением самости, либо искушением материальными благами и иными жизненными потребностями, либо серьезным заболеванием<sup>386</sup>.

Грин интересовался литературой, содержащей объяснения духовного, душевного, психического потенциала личности<sup>387</sup>. В философии, психологии, искусстве и литературе начала XX в. актуализировались представления о природе человека. До 1919 г. выходило достаточно много печатных изданий идеалистической, религиозной, мистической, оккультной литературы, в которой провозглашался приоритет духовного над материальным. Например, публикации в журналах «Ребус», «Изида», «Ментализм», «Спиритуалист» и др. Новые знания о человеке накапливались через катастрофический социальный опыт, что явилось основой для отражения в литературе самоценности сознания и подсознания персонажей, включая диссоциацию, и придало рассказам Грина антропологическую, «философскую направленность письма»<sup>388</sup>. Вопреки тому, что литература XX в. стремилась к «отказу от эмпирической психологии, от психологической рефлексии»<sup>389</sup>, Грин использовал художественный опыт глубокого психологического анализа<sup>390</sup>.

---

<sup>386</sup> В 1910 г. Грин под видом больного проказой жил в колонии для прокаженных «Крутые ручьи» под Ямбургом.

<sup>387</sup> Например, такие материалы содержались в журнале «Ментализм» (раздел «Сила мысли») за 1907 г. № 3, 8, 10 и др. «Возможно, свои экстрасенсорные способности Грин развивает, руководствуясь теоретическими уроками, которые из номера в номер печатаются в журнале “Ментализм”. Здесь же даются советы по выработке “магнетического взгляда”, передачи мысли на расстояние, по курсу личного магнетизма и т.п.». *Дикова Т.Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона. С. 45, 216.

<sup>388</sup> *Дикова Т.Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. С. 3.

<sup>389</sup> *Колобаева Л.А.* «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 5.

<sup>390</sup> Б.О. Корман предложил «теорию автора» (или «системно-субъективный подход») как научную систему. В центре изучения художественного произведения – автор (как литературоведческий термин) и его позиция, которая организует текст. По Б.О. Корману, автор как носитель концепции произведения не входит непосредственно в текст, из чего следует его опосредованность субъективными и внесубъективными формами. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков, подгот. текста Н.С. Измутьева, Л.А. Самарова, Е.Ю. Ярошко. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С. 99–109. Внутренний мир героя раскрывается, по Б.О. Корману, через несобственно-прямую речь, в которой сочетается сознание автора и героя. Чтобы проанализировать текст в единстве формы и содержания,

### 2.3.1. Общая характеристика

В ряде рассказов традиционные романтические черты, например двоемирие или проявление сверхъестественного, объясняются психикой персонажей<sup>391</sup>. По словам М. Шагинян, душа интересна Грину «не как магнитное поле пассивных ощущений, а как единственная в мире энергия, могущая действовать разумно и целенаправленно»<sup>392</sup>. Психические отклонения в сознании героев определяют *квазифантастичность* событий.

Немотивированное поведение героев зачастую объясняется реальными медицинскими диагнозами, однако именно за счет этого в сюжет вводятся магические элементы. Более того, Грин был знаком со многими научными работами своих современников, в которых исследовались психические отклонения (в частности, труды Т. Рибо и Э. Крафта), в своей прозе он упоминал как журналы по психиатрии, так и публикуемые в них исследования. В рассказах Грина появляются психиатры, ученые, гипнотизеры и др. Считается, что у самого Грина были магнетические и гипнотические способности, склонность к ясновидению, телепатии. В. Смиренский вспоминал, что Грин поражал его «своей удивительной способностью подчинять человека»: «Мне думается, что его внимательный и тяжелый, как у Лермонтова, взгляд обладал гипнотической силой: он легко мог заставить прохожего оглянуться»<sup>393</sup>. Современники уверяли: Грин мог загипнотизировать продавщицу в магазине так, что она вместо двухсот граммов сыра взвешивала ему полкилограмма. Никакой материальной выгоды из своего умения Грин не извлекал. Полагаем, что приведенные примеры из биографии Грина коррелируют с эпизодами из рассказа «Происшествие в

---

необходимо учитывать образ автора-нарратора (как субъекта или носителя речи), который использует биографический автор. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения / Отв. ред. М.Н. Зубков, ред. Т.В. Соломатина. – М.: Просвещение, 1972. С. 72.

<sup>391</sup> Психическое состояние как причина некоего события – факт жизни Грина. Например, в 1908 г. его мнительность стала причиной того, что он решил, что он заболел холерой. *Калицкая В.* Из воспоминаний // Воспоминания об Александре Грине. С. 165.

<sup>392</sup> *Шагинян М.* А.С. Грин // Красная новь. 1933. № 5. С. 172.

<sup>393</sup> РГАЛИ. Ф. 127. Оп. 2. Ед. хр. 18. Цит. по: *Варламов А.Н.* Александр Грин. С. 244–245.

улице Пса»: Гольц подходит к прилавку и требует фунт сухарей, чаша весов, «полная сухарями до коромысла» (1, 249), не меняет положения.

В.Е. Ковский отмечает, что в рассказе «Возвращенный ад» (1915) описана амнезия, в главе «Вечер» из «Наследства Пик-Мика» (1915) – депрессия, в «Рассказе Бирка» (1915) попытка суицида объясняется двойной ориентировкой, в «Сером автомобиле» отражен делирий со зрительными галлюцинациями и бред, в рассказе «Путь» (1915) – онейроидное расстройство сознания, в «Канате» – мания величия, в рассказе «Ночью и днем» (1915) – амнезия и агрессия<sup>394</sup>. Кроме того, Грин описывает такие явления, как внушение и чтение мысли на расстоянии («Преступление Отпавшего Листа», 1918), гипноз («Сила непостижимого», 1918), самовнушение («Загадка предвиденной смерти», 1914). Мы, соглашаясь с исследователем, доказываем психологический метод Грина анализом ряда произведений писателя с магическими сюжетами.

Опыт психологического анализа, сочетающего повседневные и исключительные состояния персонажей, проявляется в рассказах «Загадка предвиденной смерти», «Путь», «Возвращенный ад», «Ночью и днем», «Отравленный остров» (1916), «Крысолов», «Серый автомобиль», «Фанданго» и др. Психофизиолог Р. Лурия отмечает: «Никто из писателей не сумел так блестяще описать функции головного мозга, как Александр Грин»<sup>395</sup>.

В рассказе «Загадка предвиденной смерти» главный герой, Коломб, описывается как «пытливый и жестокий до равнодушия к самым ужасным мукам сознания» (2, 229); в рассказе «Возвращенный ад» герой – журналист Галиен Марк – переживает ранение в голову, после чего ощущает «счастливое настроение порядка» (3, 336), до произошедшего он «находится в болезненном напряжении мысли» (3, 328); в рассказе «Отравленный остров» показана

---

<sup>394</sup> Ковский В.Е. Блистающий мир Александра Грина // Ковский В.Е. Литература после «оттепели»: Процессы развития. История. Критика. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2012. С. 260.

<sup>395</sup> Цит. по: Михайлова Л. Александр Грин: жизнь, личность, творчество. С. 72.

массовая психологическая аномалия. В рассказе «Сила непостижимого» у скрипача Грациана Дюплэ – острейшая духовная чувствительность, он близок к прорыву в безумие. Во сне он слышит прекрасную музыку, однако, просыпаясь, не может ее воспроизвести, но помнит впечатление от нее: «Ее красота ужасала сверхъестественной силой созвучий, способных, казалось, превратить ад в лазурь» (6, 418). Дюплэ решает обратиться за помощью к гипнотизеру Румиеру, чтобы он погрузил его в состояние сна и записал прекрасную мелодию. Однако Румиер не желает открыть истину скрипачу, испытав на себе ее «унижающее очарование» (6, 422). Дюплэ, узнав об этом, сходит с ума. В рассказе «Тайна лунной ночи» (1915) описан околосмертный опыт главного героя.

Изображение реального хаоса впечатлений, «эфирной силы», магии звуков и тому подобного в их чрезвычайном проявлении *мотивирует развитие магического сюжета* с динамичными, экстремальными обстоятельствами. Фантастичность произошедшего часто представлена Грином как игра сознания<sup>396</sup>. Как сказано в рассказе «Клубный арап», «начало сверхъестественного лежит в нас» (5, 410), что объясняет появление в повествовании мотивов ирреального. Внутренняя расщепленность сознания проявляется на уровне языка. Активность тропов сочетается с магическими сюжетами, изображением портретов с элементами фантазмагорического, нелогичным поведением и проч. Согласно выводу Н.Ю. Грякаловой, «динамика движения от метафоры (словесный троп) к метаморфозе (визуализация образа) создает иллюзию темпорального развертывания сюжета и пространственного разрастания конструируемого словесного мира»<sup>397</sup>. Частотность тропов в рассказах Грина, ритмическая организация фрагментов

---

<sup>396</sup> А.Н. Варламов отмечает, что «в отдельных персонажах Грина, таких, как Лебедев-Гинч из “Приключений Гинча”, Гез из “Бегущей по волнам”, в героях “Крысолова”, “Каната”, “Фанданго” или “Серого автомобиля” было что-то болезненное, умопомрачительное, и, может быть, именно такое состояние ума подтолкнуло его к созданию собственного фантастического мира». Варламов А.Н. Александр Грин. С. 8.

<sup>397</sup> Грякалова Н.Ю. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинатель змей») // «Невыразимое выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей / Сост. и ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 376.

текста, акцент на акустической и полихромной образности, экзотические обозначения топонимов и имен отвечают стилю модернистской прозы и в то же время соответствуют художественному психологизму в его традиционной версии.

Для магической прозы Грина («Серый автомобиль», «Фанданго», «Крысолов», «Канат» и др.) характерно повествование, организованное парадоксом, противоречием, оксюмороном (семантически знаковые для содержания рассказа «Серый автомобиль» оксюмороны – «Живая Смерть» и «Мертвая Жизнь»). Сочетание несочетаемого заложено в синестезии тропов. Например, «звучит впечатление» (4, 368), «налился ожиданием до боли в висках» (4, 385), «несколько остыв от надежд» (5, 446) и т.п. Задача взаимосвязанных семантически разнородных понятий (вкус через звук, запах через слух, цвет через звук и т.п.) – передать экспрессию впечатлений вплоть до аффекта. Психологическая функция заложена в лексике с семантикой повышенной эмоциональности: «предчувствие отвратительного коснулось моего сознания» (4, 385), «страшное чувство мелькнувшего перед глазами пространства» (5, 443) и т.п.

Итак, в магической прозе писателя психологические состояния персонажей могут выступать импульсами, побуждающими к трансформации узнаваемых деталей, реалистических ситуаций в сверхэмпирические, к подмене автологической образности ассоциативной.

### 2.3.2. Рассказ «Крысолов»: поэтика психологизма

Наиболее репрезентативный рассказ, в котором выражена специфика магического в интерпретации Грина, – «Крысолов»<sup>398</sup>. В большинстве произведений этого ряда герой-рассказчик одинок. Герою «Крысолова» противопоставлен сюжетообразующий групповой образ крыс-фантомов.

Грин ориентируется на традиционный в мировой культуре образ крыс – врагов человечества<sup>399</sup>. Сближение традиционного сюжета и сюжета рассказа подчеркивается тем, что основные события в них происходят в июле: герой Грина заболевает тифом в конце марта, спустя три месяца он выходит из больницы и три недели ночует в разных местах, не имея собственного крова, он избавляется от наваждения крыс, скорее всего, в июле. Кроме того, рассказанная Грином история соотнесена с мифом о крысах из вымышленной средневековой книги «Кладовая крысиного короля» Эрта Эртруса, в которой выделены следующие свойства магических крыс: интеллект, оборотничество,

---

<sup>398</sup> В. Панова отмечает: «“Крысолов” замыкает цепь величайших поэтических произведений о старом Петербурге-Петрограде, колдовском городе Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока, – и зачинает ряд произведений о новом, революционном Ленинграде. Цит. по: Сандлер В. Комментарии // Грин А.С. Джесси и Моргана / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Сандлера. – Л.: Лениздат, 1966. С. 503.

<sup>399</sup> «В нашем представлении крыса – едва ли не наиболее полное выражение особенно мерзкого и агрессивного зла. Того самого, которое нередко ассоциируется с жестоким звериным началом и противопоставляется началу добруму, человеческому». *Свинцов В.И.* Люди и крысы // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 185.

Как хтонические существа, они наделены цивилизационным смыслом: плодятся во время войн и революций, убегают с тонущего корабля, разносят чуму, предвещают катастрофы; в мифологических представлениях они – биологически сформировавшаяся сверхраса. К средневековой легенде, согласно которой в 1284 г. Крысолов спас город Гамельн от крыс и мышей, обращались Гете («Крысолов», 1803), Гейне («Бродячие крысы», 1869), братья Гримм («Старинные сказки», 1812), Г. Аполлинер «Музыкант из Сен-Мерри» (1914), М.И. Цветаева («Крысолов», 1925), Г. Шенгели («Искусство», первоначально названа «Гаммельнский Волынщик», 1926). Место действия в поэме Шенгели – Гриннок, «чей пейзаж чем-то напоминает Гринландию» (*Варламов А.Н.* Александр Грин. С. 256): «Это было в стране, где струится Клайд, // Травяной прорезая дол... // Он пришел по зеленым и свежим лугам, // Он в старый Гриннок пришел». *Шенгели Г.* Искусство. Поэма // Октябрь. 2002. № 7. С. 155.

Перельмутер в предисловии к публикации «Искусства» Шенгели писал: «В совпадении *идей* обыкновенно принято искать некую закономерность. На совпадение *дат* внимания, как правило, не обращают. Между тем история любит рифмовать. Поэма Шенгели написана в июле. Поэма Цветаевой прочитана в Коктебеле в июле. Крысолов увел детей из немецкого городка Гамельна, что близ Гановера, в июле. Жители Гамельна отметили семисотлетие этого события в июле 1984 года». *Перельмутер В.* Время крыс и крысоловов // Шенгели Г. Искусство. Поэма / Октябрь. 2002. № 7. С. 151. Курсив В. Перельмутера.



злой умысел, алчность. Тем самым Грин расширяет мифологическое поле «крысиного» контекста. Сюжет Грина о поединке с крысами связан и с сюжетом гофмановского «Щелкунчика», который уже при жизни писателя сформировал в русской культуре богатую театральную традицию<sup>400</sup>. Эпизод о герое, сражающемся с темной силой, также связан с упоминанием книги «Дон Кихот» (1605, 1615) М. де Сервантеса, которую продает девушка на Сенной площади.

Вместе с тем легенда и литературный контекст послужили только предлогом к развитию фантазмагорических событий рассказа. Его содержательная значимость объясняется, во-первых, актуализацией послереволюционного состояния общества и кризисного существования личности, что коррелирует с произведениями современников Грина. Образы крыс в рассказе символичны, они выражают зло, заполнившее Петроград 1920-х гг. Магические события разворачиваются в реальном городе. Обозначено точное время действия: «Весной 1920 года, именно в марте, именно 22 числа, – дадим эти жертвы точности, чтобы заплатить за вход в лоно присяжных документалистов, без чего пытливый читатель нашего времени наверное будет расспрашивать в редакциях – я вышел на рынок. Я вышел на рынок 22 марта и, повторяю, 1920 года» (4, 365). Приметы времени – обращение «гражданин», толкучка, голод, холод в городе, разруха. В хаосе реальной послереволюционной действительности происходит скрытый захват города крысами-фантамами.

Во-вторых, Грин ориентировался на личный опыт. Писатель мог пережить галлюцинации, подобные изображенным в рассказе; кроме того, он создавал легенды о себе. Воспоминание Грина в «Автобиографической

---

<sup>400</sup> О популярности «Щелкунчика» говорит балет Чайковского «Щелкунчик»; кроме того, в «Спящей красавице» злая фея появляется на сцене в сопровождении крыс; оба балета были поставлены в Мариинском театре в 1892 г. и в 1890 г. В начале 1920-х гг. постановки возобновились: в 1919 г. «Спящая красавица» в Большом театре; в 1922 г. – в Мариинском, «Щелкунчик» там же в 1923 г. *Кольцова Н.З., Монисова И.В.* О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 50–58.

повести» о ночном видении могло стать одной из основ рассказа: «Снова трясла меня лихорадка, и хотя я не спал всю ночь, я отчетливо видел во тьме страшные, жуткие галлюцинации. Если я закрывал глаза, я продолжал видеть вагон, но полный не тьмы, а подобия сумерек, в углах против меня сидели, опираясь руками о пол, жуткие волосатые существа с огненными глазами; их толстые длинные хвосты шевелились, как у крыс. И лица их были отвратительны. Тогда я закрыл глаза, – все пропало. Я курил и старался не смежать глаз»<sup>401</sup>. В процитированном фрагменте граница между реальностью и видением отсутствует. Идентична ситуация, в которой оказывается герой «Крысолова»: он страдает от бессонницы, предчувствует приближение опасности в виде «мохнатого существа» (4, 386), «сумеречного фантома» (4, 386), видит в зеркале себя в окружении странных существ и т.п. С героем рассказа автора сближает и одиночество; М. Слонимский соотносит некоторые фразы рассказа с состоянием Грина: «Может быть, он подчас тяжело ощущал свое обособленное положение в литературе, свое одиночество и бесприютность»<sup>402</sup>. На автобиографические черты рассказа указывает Э. Арнольди: «К самому Грину можно вполне отнести характеристику, которую дает себе герой рассказа “Крысолов” <...> Не раз приходилось мне встречать самого Александра Степановича в его рассказах»<sup>403</sup>.

Повествование ведется от первого лица. У главного героя нет имени. Согласно поэтике романтического произведения, его прошлое не прояснено, сообщается, что он давно равнодушен к своему прошлому и будущему, то есть пребывает в состоянии апатии. Портрет лаконичен и лишен ярких индивидуальных черт, о внешности героя мы узнаем из письма его друга Репина журналисту Фингалу: лицо правильное, волосы острижены коротко, он «говорит медленно и с трудом» (4, 369). Известно, что герой не знает домашнего уюта, его комнате-подвалу приданы следующие уничижительные характеристики: «загнившее» (4, 367) окно, сырость, маленькая железная

---

<sup>401</sup> Грин А. Автобиографическая повесть. С. 102.

<sup>402</sup> Слонимский М. Александр Грин – реальный и фантастический. С. 294.

<sup>403</sup> Арнольди Э. «Беллетрист Грин...» // Воспоминания об Александре Грине. С. 287.

печка, «развалившиеся карнизы» (4, 367), старые рамы, «голый стол, голая кровать» (4, 368), чашка без блюдца и т.д.

Герой, продавая книги на Сенной площади, случайно знакомится с девушкой, от которой у него остается белая английская булавка и номер телефона. Завязка указывает на перспективу эмоционально сильной линии повествования, однако Грин обрывает начавшуюся историю, она сменяется повествованием об утратах: герой продает книгу с записанным номером телефона незнакомки, заболевает тифом, который сопровождается бредом и галлюцинациями, остается без крова. Далее реалистическое описание происходящего сменяется фантазмагорией. Так Грин использует традиционный принцип построения магического сюжета *от жизнеподобной ситуации к нежизнеподобной*.

На протяжении повествования фантазмагория с крысами-оборотнями получает использованную Грином и в других рассказах двойную мотивировку. Во-первых, *неправдоподобное* внедрение крыс в жизнь обычного жителя Петрограда. Сами крысы – магические существа, в восприятии рассказчика лишены реальной плоти; значимы лексемы «легкий», «легкая тень» (4, 392). Во-вторых, экспрессивное и детальное восприятие героем действий крыс объясняется *правдоподобным* обстоятельством – он переболел тифом, его сознание пребывает во власти галлюцинаций, голода, бессонницы. Объяснение магической (истинной) причины события дано в последних эпизодах рассказа.

В рассказе использовано реальное и узнаваемое место действия – банк: он находится рядом с Домом искусств на Фонтанке, один его фасад выходит на улицу Герцена, другой – на Невский проспект, третий – на Мойку. В.П. Калицкая, которую сам Грин однажды водил на экскурсию в этот дом, вспоминала, что «банк занимал несколько этажей и состоял из просторных светлых и высоких комнат, но ничего особенного, красивого или таинственного, что отличало бы его от других банков средней руки,

не было»<sup>404</sup>. Вс. Рождественский, описывая, как он и Грин ходили в опустевшее здание банка за конторскими книгами для топки, отметил в рассказе искусство реалистической точности: «Когда я читаю один из лучших рассказов А.С. Грина, “Крысолов”, мне всегда вспоминается этот опустевший лабиринт коридоров и переходов в тусклом мерцающем свете огарка, среди груд наваленной кучами бумаги, опрокинутых шкафов, сдвинутых в сторону прилавков. И я поражаюсь при этом точности гриновского, на этот раз вполне реалистического описания»<sup>405</sup>. Однако в рассказе события развиваются в соответствии с законами магической прозы. В.П. Калицкая вспоминала: «Когда позднее Александр Степанович читал нам “Крысолова”, я была поражена, как чудесно превратился этот большой, но банальный дом в настолько зловещее и фантастическое помещение»<sup>406</sup>.

Грин изображает *реальное как чудесное*: в голодном городе шкаф был заполнен редкими отборными продуктами. Эпизод выстраивается на наращивании гастрономических деталей, что сопровождается эмоциональной реакцией: герой «не закричал только потому, что не было сил» (4, 376), ел и пил с «чувством чуда» (4, 378) и осознанием того, что подошел к «неизвестному» (4, 378). Гастрономическое чудо невероятно, но, с точки зрения героя, объяснимо. Показательно необъяснимое чудо неработающего телефона<sup>407</sup>, посредством которого герой связывается с девушкой, встреченной на Сенной площади. При этом телефонистка опять же чудесным

---

<sup>404</sup> Калицкая В. Из воспоминаний. С. 199.

<sup>405</sup> Рождественский В.А. Страницы жизни. – М.: Современник, 1974. С. 327–328.

В. Милашевский также передает конкретное впечатление от атмосферы здания: «Меня поразил чистый, снежный, какой-то пустой свет, льющийся из этих окон. Этот свет ровный и жесткий, белый свет математических абстракций, может быть, финансовых крахов и катастроф». Цит. по: Сандлер Вл. Вокруг Александра Грина (Жизнь Грина в письмах и документах). С. 519.

<sup>406</sup> Калицкая В. Из воспоминаний. С. 199.

<sup>407</sup> В мемуарах Э. Арнольди содержится указание на случай, ставший источником образа неработающего телефона: у некоего Якова Петровича, работающего в штабе Башкирской бригады, был «давно замолкший» телефон, который внезапно заработал во время звонка коменданта Петроградского укрепленного района; после состоявшегося разговора «телефон никогда больше не подавал признаков жизни». Услышав от Арнольди эту историю, Грин сказал: «Знаешь, мне понравился бездействующий телефон <...> Я об этом напишу рассказ!»; через некоторое время он сообщил о том, что «получается что-то совсем другое... Но бездействующий телефон все-таки будет звонить!» Арнольди Э. «Беллетрист Грин...». С. 298.

образом верно исправляет забытый номер. Симметрия номера (1 – 08 – 01) символизирует гармонию, к обретению которой начинается путь героя. Попытка рационально истолковать абсурд с телефоном фантазией и суеверием звучит неубедительно; заработавший аппарат – не столько простая случайность, сколько ответ на решение «заклясть и вызвать духов» (4, 382). Герой признает сверхэмпиричность случившегося. Экспрессия событий и реакции на них во многом обусловлена замкнутым пространством.

Здание, заселенное крысами, определяется нами не только как пространственный символ чужого и опасного петроградского мира<sup>408</sup>, но и как образ *сознания и психологии* бесприютного героя, в одиночестве, без внешней помощи старающегося сохранить и жизнь, и адекватность своего сознания. За небольшой отрезок времени герой предпринимает «путешествие по извилинам собственной души»<sup>409</sup>, которое включает три этапа: 1) бесцельные блуждания по лабиринту, внутренняя опустошенность, бессилие героя перед хаосом и неизбежное столкновение со злом; 2) безвольное подчинение соблазну: следование на голос незнакомки, осознание необходимости обретения собственной воли для противостояния злу; 3) максимальное проявление духовной силы для спасения единственных близких по духу людей. В итоге герой пробуждается от духовного сна. Эволюции психических состояний героя сопутствует образ часов. Так, еще до болезни он слышит звуки швейной машинки, которая стучала ночью, «как сошедшие с ума часы» (4, 367–368). Когда он ждет ответа по телефону, «колеса испорченных часов начинают поворачивать шестерню» (4, 382). Когда девушка-оборотень на улице пытается задержать героя, происходит нечто «подобное остановке стука часов» (4, 395).

---

<sup>408</sup> И.В. Шарданова отмечает, что в рассказе реализуется архетип Дома, который утрачивает герой, он замещается холодом, разобщенностью мира, что воплощает здание банка, а также его путь к обретению этого Дома. *Шарданова И.В.* Структура символических образов «Дом» и «Путь» в рассказе А. Грина «Крысолов» // *Культурная жизнь Юга России.* 2008. № 4 (29). С. 83–85.

<sup>409</sup> *Михайлова Л.* Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. С. 114.

Автобиографично звучит признание рассказчика о его пристальном интересе к душе другого человека, на что обращено внимание в упомянутых выше воспоминаниях Арнольди и Слонимского (оба цитируют указанные слова из рассказа). Повествование об общении героя с крысами сфокусировано на психике человека, переживающего ужасы магических событий. Душа героя подвержена психическим последствиям тифа, он безволен. Приведем характерную поведенческую деталь: придя к Банку, герой не в состоянии взять денег у проводника, тот сам сует их в его опущенную руку. Грин последовательно изображает реальный недуг. Память героя «свертывается, как молоко», сознание «заволокнуто» (4, 380), но чувства его «тревожно оживлены», впечатления «толкали» его «смотреть в пропасть» (4, 374), «в глазах колело, как от сухого песка; начало любой мысли немедленно развивалось во всей сложности ее отражений» (4, 375), попытки вызвать сон зеванием были безуспешными.

Точное описание состояния больного объясняется тем, что в то время Грин перенес сыпной тиф и страдал от бессонницы. В психиатрии вторая стадия бессонницы описывается следующим образом: «В II стадии на фоне усиления тревожности и беспокойства вначале появляются зрительные иллюзии, а затем зрительные галлюцинации, происходит нарушение ориентировки во времени, месте, окружающей обстановке при сохранности сознания своего “я”, сохранности ориентировки в собственной личности. Появление галлюцинаций сопровождается усилением страха. Преобладают истинные зрительные галлюцинации, но к ним часто присоединяются слуховые, тактильные, термические, обонятельные. Больные видят вокруг себя каких-то страшилищ, зловещие фигуры, искаженные ужасом лица людей, уродливые “рожи”, звериные морды – оскаленные, свирепые. В других случаях появляются “видения” полчищ мелких зверушек, мышей, крыс, различных насекомых: тараканов, пауков, кузнечиков и др.»<sup>410</sup>. Подобное

---

<sup>410</sup> Цыганков Б.Д., Овсянников С.А. Психиатрия. Основы клинической психопатологии: учебник. – 3-е изд. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2021. С. 168.

описание бессонницы как заболевания полностью отражает состояние главного героя рассказа Грина «Крысолов».

Замкнутость пространства-лабиринта усиливает атмосферу кошмара, из которого нет выхода и который сопровождается чувством преследования: рассказчик оказывается случайным свидетелем тайного разговора о готовящемся Освободителем убийстве Крысолова и, услышав знакомый адрес девушки с Сенной площади, он намерен бежать к ней, но здание его не выпускает. Восприятие внешних характеристик пространства *трансформируется в работу подсознания или воображения* – Банк обретает черты живого существа. Герой идет по «нервному веществу» (4, 373) здания. Найдя запасы еды, он закрывает двери, «стесняясь пустых пространств, как подозрительных глаз» (4, 377). Наблюдая за шумным залом, он ощущает позади чей-то взгляд. Он постоянно чувствует незримое присутствие кого-то опасного. В онейрическом состоянии герой пересоздает детально увиденное реальное пространство Банка в сюрреалистическое, кажущееся: маски фонтана казались ему «кучей голов» (4, 373), шары и люстры сеяли «ночной день среди черных окон» (4, 386) и т.п.

В повествование введен характерный для магической прозы мотив *втягивания героя в иное пространство*. Грин акцентирует внимание на добровольном подчинении героя власти Банка, но писатель наполняет этот процесс психологическим смыслом. Герой ощущает стиль здания, опустошенность завораживает его; «соблазн разрушения начал звучать поэтическими наитиями» (4, 374). Он открыт влиянию, которое «подобно музыкальному внушению оригинального мотива» (4, 374), и даже испытывает музыкальное упоение от ожидания «громких невероятий» (4, 379). Музыкальным внушением охвачен и герой рассказа Грина «Фанданго». Оно же выполняет основную сюжетообразующую функцию в изначальной легенде о Крысолове. Кабинет, в котором рассказчик находит еду, антитетичен его прежней комнате-подвалу, являет собой реальное чудо: камин, телефон, диван, ореховый шкаф.

В психике героя проявляются *неоднородные состояния*: восторг, оксюморонное ощущение желанных тревог, настороженности, кошмара и проч. Грин описывает рефлексию подсознания и логику сознания. Реалистическое объяснение происходящего («По-видимому, здесь собиралось общество, преследующее гульбильные или конспиративные цели, в расчете изоляции и секрета, может быть, могущественная организация с ведома и при участии домовых комитетов», 4, 379) минимизируется магической метаморфозой реальных крыс (он испытывает омерзение, называет их гадами, ящерицами) в сверхъестественных существ.

Для создания психологического портрета применен определенный художественный инструментарий. Эмоциональная обусловленность продвижения героя по лабиринту передана через репрезентативный магический мотив *зеркального отражения*: «Так мог бы, если бы мог, двигаться человек внутри зеркального отражения, когда два зеркала повторяют до оупения охваченное ими пространство, и недоставало только собственного лица, выглядывающего из двери как в раме» (4, 372).

Описание пространства передано через *особенности света, цвета, звука, обоняния, вещной детали* – характеристик, маркирующих и материальный мир, и перцепцию героя. Тишина внутри помещения манит (и, по сути, заманивает) рассказчика, так как коррелирует с его душевным состоянием: «тишина, которую мы всегда слышим внутри нас, – воспоминания звуков жизни, – уже манила меня, как лес. Она пряталась за полузакрытой дверью соседней комнаты» (4, 371). Банк изображен как чужое пространство, его константные характеристики – холод и пустота; разбросанная по зданию бумага напоминает сугробы, герой как бы передвигается по льду, ощущает запах пыли, видит «ведущие в тусклый свет дали с еще более темными входами» (4, 371), напоминающие крысиные норы; он подмечает, как с наступлением сумерек коридоры сливаются с мглой, на полы ромбами ложится замутненный свет.



Поводом к перцепции героя и инструментарием описания самой перцепции является *акустическое* сопровождение событий. Герой слышит женский голос, увлекающий его за собой. Как отмечает И.В. Васильева, эти звуки – своеобразная интерпретация игры дудочника в Гамельне<sup>411</sup>. После телефонного разговора рассказчик слышит шаги, что вызывает тревогу, он слышит «веселый холодный смешок» (4, 388); его преследует шум, от которого он не может скрыться («Он раздавался с неправильностью уличного движения, иногда так близко, что я отскакивал за дверь, или же ровно следовал в стороне, как бы обещая ежесекундно обрушиться мне наперерез», 4, 393). Звук управляет его реакциями: «оторопь безумного восклицания, огласившего тьму, бросила меня вихрем вперед с протянутыми руками», он «получил род нервного сотрясения» (4, 386), голос таинственной незнакомки заставляет его почувствовать себя в пустоте темного лабиринта, в окружении «теней зеркальной глубины» (4, 386). Через акустические образы Грин изображает состояние психической гиперестезии<sup>412</sup>, в частности обострение слуховых рецепций. Магическое опять же синтезировано с психическим. Герой «внутренне заострен, натянут, весь собран в слух и дыхание» (4, 389), в огромном зале ему мерещатся сотни голосов, словно там собрались богатые гости из прошлого (банкиры, продажные женщины и др.), слышатся звон бокалов и звуки музыки.

Композиционный принцип повествования – *антитеза*. Девушка с Сенной площади и эффект, который она произвела на героя,

---

<sup>411</sup> «мелодия чуда начинает отдаленно звенеть в пустыне мертвого дома <...> и мелодия, уводящая крыс из нор на смерть, олицетворяет современный мир и в то же время – символ жизни, дающий герою надежду». Васильева И.В. Интерпретация образа Крысолова в творчестве В. Брюсова, М. Цветаевой, А. Грина // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. № 3. С. 110–111.

<sup>412</sup> «Гиперестезия характеризуется усилением воздействия на различные органы чувств обычных раздражителей. В таких случаях у больных, например, тихий шелест листы вызывает ощущение чрезмерного до болезненности скрежетания, обычное тиканье часов усиливается до такой степени, что раздражает, “бьет по голове”, не дает уснуть. <...> Явления гиперестезии (гиперпатии) лежат в основе астенического синдрома. Астенический синдром характеризуется утомляемостью, ослаблением или утратой способности к продолжительному физическому и умственному напряжению, раздражительностью (раздражительная слабость), а также гиперестезией, считающейся главным проявлением синдрома». Цыганков Б.Д., Овсянников С.А. Психиатрия. Основы клинической психопатологии. С. 84–85. Курсив Б.Д. Цыганкова и С.А. Овсянникова.

интерпретируются как «самая подлинная белая магия», побуждающая к творчеству (4, 368). Случайное появление в жизни героя незнакомки – источник его прекрасных грез: она, сестра милосердия, проходит за стеной в венке среди цветов на фоне золотого неба. Девушка в системе образов противоположна антропологизированным крысам – черным магам. Герой ценит в ней редкую простоту: «Не много я встречал такой простоты. Мы ей или не верим или ее не видим; видим же, увы, только когда нам плохо» (4, 367), – эти слова сопровождаются его счастливым смехом, антитезой которому выступает крысиное хихиканье.

Одна из центральных оппозиций в рассказе – это «тепло – холод». На улицах Петрограда холод, мокрый снег, что придает людям «отвратительный вид» (4, 365), на их лицах видны «усталость и зябкость» (4, 365); в описании здания Банка лейтмотивами служат характеристики холода, пустоты, темноты. Простуженного героя мучает дрожь, а девушка с Сенной площади ассоциируется с теплом: на ней теплый платок, теплые перчатки, она вызывает изумление у прохожих, лишь взглянувших на нее, с ее появлением рассказчик чувствует, что на рынке стало теплее. Пребывая в больнице, герой ощущает ее незримое присутствие, которое наполняет палату мерцающим огнем. Во время своих скитаний после выздоровления он наблюдал, как бьются «за тепло, близких и пищу» (4, 369). Очнувшись от тридцатичасового сна, он ощущает на своей голове «теплую руку» (4, 399) Сузи – девушки с Сенной площади, которая оказалась дочерью Крысолова.

Вырвавшись за пределы Банка, герой более ведом сознанием, логикой, анализом. Грин вводит в повествование ряд эпизодов, наделенных одним смыслом, например, герой, вырвавшись за пределы Банка, оказавшись в открытом пространстве города, адекватно воспринимает подмену во встретившихся ему оборотнях – семилетнем мальчике и девушке.

Точку в вопросе о психологической («Спал я или был только рассеян?», 4, 396; «был как бы в глубоком обмороке», 4, 398) и магической мотивации произошедшего ставит Крысолов. Он же открывает герою истину о крысах-

оборотнях. С точки зрения В.М. Важдаета, смысл рассказа в испытании ирреальным, через которое человек становится достойным счастья<sup>413</sup>. Под счастьем имеются в виду реальные отношения героя и девушки с Сенной площади.

Таким образом, «Крысолов» – магический рассказ. Вместе с тем повествование о непознанной сверхэмпирической природе бытия включает сюжет о самоанализе героя с последовательным изображением его ощущений, психических состояний, пароксизмов. Магический алгоритм «Крысолова» использован Грином в ряде рассказов<sup>414</sup>.

---

Грин развивал самостоятельное направление в русской магической прозе, он выстраивал магические сюжеты и сюжеты, балансирующие на границе между магичностью и реалистичностью и при этом опирался на абберрации сознания и подсознания.

1. В основе своеобразия магической прозы Грина лежит синтез черт романтизма, символизма, магического реализма, но ни одно из этих понятий не отражает исчерпывающе специфику художественного метода писателя. Более того, характерные признаки магического реализма не всегда соблюдаются: так, принцип отсутствия границы между миром реальным и сверхъестественным нарушается, писатель не обращается к фольклору (за

---

<sup>413</sup> Важдает В.М. Проповедник космополитизма: нечистый смысл «чистого искусства» Александра Грина // Новый мир. 1950. № 1. С. 267.

<sup>414</sup> Загадка магической и психологической мотиваций, поставленная в рассказе Грина «Убийство в Кунст-Фише» (1923), разрешается также в финале. Рассказчик одержим манией преследования: «неопределенный страх гнал меня прочь отовсюду; отовсюду, где мне мерещилось преследование» (4, 204). Найдя укрытие в небольшом доме, он наблюдает за женщиной и мужчиной, который намерен разбить фарфоровую статуэтку бегущего самурая с саблей. Из письма мужа к женщине известно, что он послал ей старинную статуэтку самурая, которую долго рассматривал и которую также увидят ее глаза. В наступившей темноте раздается крик: «страшен был этот цепляющийся всем отчаянием своим за тьму крик существа, рухнувшего под ноги ужасу» (4, 208). Герой проникает в комнату и видит лежащих крест-накрест мужчину и женщину. С рассветом бред рассказчика заканчивается, герой обещает больше не злоупотреблять кокаином, однако в газете появился заголовок «Загадочное убийство в Кунст-Фише», в заметке сообщалось, что раны убитых похожи на сабельные удары.

исключением рассказов «Лунный свет» и «Словоохотливый домовый»). При этом он создает уникальное магическое пространство, далекое от мистики.

2. Набор средств художественной выразительности и мотивы определяются авторской парадигмой магического, для которой характерен синтез правдоподобного и сверхъестественного, детерминированного и сверхэмпирического. Для достижения этой цели писатель использует точные детали, создающие иллюзию конкретной реальности при общей абстрактности хронотопа, тяготеющего к мифологической природе, введение прозаизмов, описание слуховых галлюцинаций и ощущений героя.

3. Феномен сверхспособностей проявляется в сюжетах о магах. Описываются истории квазимагические и выявляющие подлинно магическое, а также трансформирующие повседневность в исключительное событие. Среди ключевых героев есть искусные фокусники, фокусники-маги, маги в широком смысле слова.

4. Характерной чертой магической прозы Грина является двойная мотивировка сюжета – магическая и реалистическая, нередко опирающаяся на сдвиги в психике человека, которые описываются автором достоверно.

5. Грин использует традиционные сюжеты и артефакты: «оживающая» кукла, картина, карты, крысы-оборотни, зеркала, создает образ мага Бам-Грана («Ива», «Фанданго»). Переосмысляет мотивы двойничества, вводит онейрические мотивы.

6. Наиболее значимые магические рассказы 1920-х гг. – «Серый автомобиль», «Крысолов», «Фанданго». Писатель использует традиционные магические сюжеты со следующими доминантами: карты («Серый автомобиль», «Фанданго»), оживающая картина («Фанданго»), оживающая кукла («Серый автомобиль»). Кроме того, в рассказах важны символические детали, определяющие развитие магических событий: серый цвет и цифра «семь» («Серый автомобиль»), лабиринты банка и крысы-оборотни («Крысолов»), мелодия фанданго («Фанданго»). Наиболее показателен с точки зрения жанра рассказ «Крысолов», в котором сюжет о непознанной

сверхэмпирической природе бытия включает анализ психических состояний и описание состояния героя. Необычные обстоятельства служат инструментарием для изображения психологического потенциала человека.

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

Апалькова Елизавета Сергеевна

**ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ МАГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ:  
ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ 1920-х ГОДОВ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание степени

кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1– Русская литература  
и литературы народов Российской Федерации

**ТОМ II**

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор  
Наталья Михайловна Солнцева

Москва – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ ТОМА II

|  |     |
|--|-----|
| Глава 3. «МАГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ» П.П. МУРАТОВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ, ЖАНР, СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ .....      | 0   |
| 3.1. Эстетические приоритеты П.П. Муратова и их отражение в «Магических рассказах» .....                             | 1   |
| 3.1.1. Критерий осуществления .....  | 3   |
| 3.1.2. Критерий «прекрасной ясности» .....   | 4   |
| 3.1.3. Понятия «действительность», «механистичность», «жизненность», «фигуративность» .....                          | 5   |
| 3.1.4. Синтез мифологизации и правдоподобия .....  | 11  |
| 3.1.5. Критерий культурной памяти .....  | 13  |
| 3.1.6. Умирание культуры и пассаизм .....  | 16  |
| 3.1.7. Эстетические ценности русского модернизма в нарративной стратегии .....                                       | 19  |
| 3.1.8. Эссеистская специфика .....   | 24  |
| 3.2. Жанрово-стилевые приоритеты малой прозы Муратова .....  | 26  |
| 3.2.1. Новелла как жанровая дефиниция «Магических рассказов» .....   | 26  |
| 3.2.2. Стиль как средство выражения культурной памяти .....  | 39  |
| 3.3. Повторяющиеся темы в «Магических рассказах» .....   | 41  |
| 3.4. Специфика сюжетов и образов .....   | 45  |
| 3.4.1. Типы магических мотивов в сюжетах рассказов .....   | 45  |
| 3.4.2. Магические элементы в контексте традиционных сюжетов и образов .....  | 51  |
| 3.4.3. Общая характеристика персонажей .....   | 57  |
| 3.4.5. Музыка как миф .....  | 72  |
| 3.4.6. Конкретика и условность пространства и времени .....  | 76  |
| Глава 4. «РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ» А.В. ЧАЯНОВА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ, МОТИВЫ, ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ, МОСКОВСКИЙ МИФ ..... | 83  |
| 4.1. Творчество А.В. Чаянова в контексте романтизма и модернизма .....   | 84  |
| 4.1.1. Рецепция традиций романтизма в «романтических повестях» Чаянова .....   | 84  |
| 4.1.2. Черты магического мира Э.Т.А. Гофмана в повестях Чаянова .....  | 92  |
| 4.1.3. Неоромантические черты творческого метода Чаянова .....   | 99  |
| 4.2. Специфика магической прозы Чаянова .....  | 104 |
| 4.2.1. Вопрос о стилизации в повестях Чаянова .....  | 104 |
| 4.2.2. Сюжетная основа «романтических повестей» .....  | 111 |
| 4.2.3. Синтез мотивов прозы авантюрного и готического жанров («Необычайные, но истинные приключения...») .....       | 114 |
| 4.2.4. Магия карт («Венедиктов...», «Необычайные, но истинные приключения...») .....                                 | 121 |
| 4.2.5. Мотив театрализации бытия .....   | 122 |
| 4.2.6. Магия зазеркалья («Венецианское зеркало...») .....  | 125 |
| 4.2.7. Типология героев .....  | 134 |
| 4.2.8. Психологизм в магическом нарративе .....  | 141 |
| 4.3. Мифологизация Москвы в прозе Чаянова .....  | 143 |
| Заключение .....   | 152 |
| Библиография .....   | 158 |

### Глава 3. «МАГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ» П.П. МУРАТОВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ, ЖАНР, СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОВ И ПЕРСОНАЖЕЙ

#### 3.1. Эстетические приоритеты П.П. Муратова и их отражение в «Магических рассказах»

П.П. Муратов – писатель, публицист, литературный и художественный критик, переводчик, редактор, искусствовед. Современники отмечали многообразие творческой деятельности писателя. Ходасевич писал: «Муратов никогда не был, не есть, не будет человеком одной идеи, одной темы, даже – одного стиля»<sup>415</sup>. На творческой многовекторности Муратова фокусирует внимание В.М. Толмачев: «Муратов – человек интуиций, но при этом беспокойный, постоянно нуждавшийся в перемене темы, боявшийся застывшего артистического канона»<sup>416</sup>. Вместе с тем наследию писателя присуще некое концептуальное единство. Как отмечает Д. Рицци, «все многообразные проявления его творческой природы должны быть рассмотрены в единстве»<sup>417</sup>.

Цикл «Магические рассказы» издавался дважды: в 1922 г. в Москве и в 1928 г. в Берлине. Содержание сборников «Магические рассказы» 1922 г. и 1928 г. различно: не все произведения из первого издания вошли во второе. Издание 1922 г. содержит следующие рассказы: «Виргилий в корзине» (<1922>), «Эвзебий и Флорестан» (<1922>), «Ложа в театре» (<1922>), «Менипп» (<1922>), «Венецианское зеркало» (<1922>), «Собеседник» (<1922>), «Новый год» (<1922>), «Развязка» (<1922>), «Лепорелло» (<1922>), «Остров молчания» (<1922>), «Imbroglia» (<1922>), «Богиня» (<1922>). В сборник 1928 г. добавлены следующие рассказы: «Кирх первый и Кирх второй» (<1928>), «Мери» (<1928>), «Просперида» (<1928>),

---

<sup>415</sup> Ходасевич В. Муратов П. Магические рассказы // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. / Сост., подгот. текста И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова, И.П. Хабарова, коммент. И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова, И.А. Бочаровой, А.Ю. Галушкина, А.Л. Зорина, А.Б. Ранчина, М.Г. Ратгауза, ред. В.П. Кочетов. – М.: Согласие, 1996. С. 178.

<sup>416</sup> Толмачев В.М. Образ красоты // Муратов П.П. Образы Италии / Подгот. текста, послесл. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1999. С. 570.

<sup>417</sup> Рицци Д. Художественная проза П.П. Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С. 45.



«Августеум» (<1928>), «Император» (<1928>), «Посланник» (<1925>), «Шехеразада» (<1928>), «Последний рассказ» (<1928>); исключены «Виргилий в корзине», «Ложа в театре», «Развязка». Кроме того, писатель изменяет тексты некоторых произведений, уточняет детали. Общность идеи и мотивов определяет специфику жанра произведений, а также объясняет сюжетные модели, использованные писателем.

Художественный метод Муратова формировался в контексте его эстетических идей, которые он изложил в статьях. Важно рассматривать прозу писателя малых жанров в совокупности с его искусствоведческими работами, а также учитывать тексты иных жанров этого же периода (цикл «Герои и героини», 1918; роман «Эгерия», 1922; комедия «Кофейня», <1922> и др.)<sup>418</sup>. Непродуктивность восприятия текстов Муратова вне его эстетических работ отмечалась уже его современниками. Так, М. Алданов (1886–1957) в рецензии на роман «Эгерия» писал: «Я знаю большую часть трудов П.П. Муратова, но, признаюсь, синтез его тонкого литературно-философского облика от меня ускользает»<sup>419</sup>. Алданов утверждал, что творчество Муратова представляет для читателей загадочное, не понятое до конца, «неинтегрируемое»<sup>420</sup> в сложившуюся традицию явление. На сложность интерпретации творчества писателя указывают и современные исследователи. Ю.П. Соловьев отмечает,

---

<sup>418</sup> Так, Т.Н. Фоминых рассматривает рассказ Муратова «Война птиц» (<1923>) и соотносит его с идеями, изложенными в статьях писателя «Предвидение» (<1923>), «Антиискусство» (1924), «Искусство и народ» (1924), а также исследует контекст его художественного творчества этого периода – рассказ «Ловля сирен» (<1922>) и роман «Эгерия» (1922): «С “Ловлей сирен” “Войну птиц” сближает не только судьба, но и проблематика, непосредственно связанная с авторской культурфилософией <...> Концепцию обоих рассказов определили представления об “органическом”, “пейзажном”, “природном” – человеке, противостоящем человеку – постъевропейскому, “неорганическому”, “непейзажному”, “неприродному”. Существенной для понимания рассматриваемых произведений является мысль о том, что современный человек, *форсируя* силы природы, становится нарушителем естественного порядка вещей. Он слишком самонадеянно считает себя “покорителем природы и господином мира”: в действительности он всего лишь заложник неподвластных ему механических энергий, раб того джина, которого сам же выпустил из бутылки». *Фоминых Т.Н.* Рассказ П.П. Муратова «Война птиц» (подготовка текста, вступительная заметка) // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 3 (15). С. 210–211. (Курсив Т.Н. Фоминых). Курсив Т.Н. Фоминых.

<sup>419</sup> Алданов М. <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922 // Современные записки. 1923. № 15. – Париж. С. 403.

<sup>420</sup> Там же.

что «черты писательского облика Муратова <...> в публицистике <...> зафиксированы четче, чем, например, в беллетристике»<sup>421</sup>.

Эстетические идеи Муратова сформулированы им в литературно-критических и искусствоведческих работах. Для писателя важно было сохранить в искусстве форму, которая была заложена венецианскими живописцами и утрачена в современную эпоху, которую он определил как век антиискусства. Не претендуя на полный анализ публицистического наследия писателя, необходимо отметить, что именно эстетический подход стал движущей силой его творчества.

### ***3.1.1. Критерий осуществления***

Ряд эстетических приоритетов был обозначен Муратовым в оценке живописи П. Сезанна (1839–1906) и его школы. Писатель отмечал такое свойство художественной манеры Сезанна, как «*осуществление*» реальности в цвете и форме, которое противопоставлено условности, иначе – «обозначению»: «<...> постоянную цель своих стремлений любил он определять словом “realisation”. Быть может, вернее всего это слово надлежит перевести по-русски как “осуществление”. К осуществлению на полотне красок и форм жизни как раз стремилась всегда европейская живопись в самых чистых ее проявлениях, в противоположность живописи восточной, византийской, если угодно, эллинистической, захватывающей и часть Ренессанса, которая довольствовалась обозначением»<sup>422</sup>. Именно эту энергию осуществления живопись, как полагал Муратов, постепенно утрачивала, так как форма сменялась абстрактными образами. Он отмечал, что Сезанн «уходит от готовых приемов и школьных формул искусства ложного, условного, лишь обозначающего и напоминающего вещи, вместо того чтобы создавать их

---

<sup>421</sup> Соловьев Ю.П. Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: дисс... канд. филол. наук. – М., 1998. С. 7.

<sup>422</sup> Муратов П. Сезанн. – Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1923. С. 6.

(Цитаты из статей и книг П.П. Муратова приведены в соответствии с нормами современного русского правописания).

живописный эквивалент»<sup>423</sup>. Писатель также видел в творческой манере Сезанна те истинные формы, которые были потеряны в творчестве импрессионистов, и тем самым живопись Сезанна намечала путь к преодолению беспредметности в искусстве.

### **3.1.2. Критерий «прекрасной ясности»**

По справедливому замечанию В.М. Толмачева, Муратов – аполлоновец, поскольку «ценит фактуру, детали, линии, ему близка эмоция, преображенная мыслью, <...> он всегда прежде всего знаток, созерцатель, а арбитр потом»<sup>424</sup>. В.М. Толмачев видит в отмеченной специфике ориентацию на французский эстетизм конца XIX в., что сближает прозу Муратова с творческой манерой М. Кузмина и М. Волошина. Как отмечает исследователь, «его почерк всегда несколько разряжен, суховат, латинизирован, подчеркнута описательность»<sup>425</sup>.

Муратов по форме художественного мышления примыкает к писателям *аполлонического* направления с их, как пишет Л.А. Колобаева, «ориентацией на дух “ясности” романской культуры, на неоклассику, “латинскую дисциплину формы” (Волошин) и побеждающую “хаос” уравновешенностью эстетики»<sup>426</sup>. Аполлоническая манера присуща как искусствоведческим работам Муратова, так и его рассказам.

Следуя принципам «прекрасной ясности», он находил ее образец в искусстве Италии – это место действия его рассказов, выполненных в латинизированной, классической манере. Его персонажи введены в широкий культурный контекст. Вместе с тем в рассказах реальность синтезирована с

---

<sup>423</sup> Там же. С. 7.

«Живопись XIX века, при всем своем только кажущемся сходстве с живописью великих старых мастеров, приобрела вполне условный характер. Картина перестала быть осуществлением в красках и формах вещей видимого мира, сделавшись лишь обозначением их – вульгарным символом, открытым для элементарной догадливости шифром. Европейская живопись незаметно сошла со своей исторической дороги». Там же.

<sup>424</sup> Толмачев В.М. Образ красоты. С. 566.

<sup>425</sup> Там же.

<sup>426</sup> Колобаева Л.А. Русский символизм. С. 277. Аполлонический тип искусства помогал «покорить “смятенные множества” <...>, то есть разрушительные стихии человеческого бытия». Там же. 286.

магией, что не противоречит общности его стиля с уравновешенностью литературной манеры писателей аполлонического круга<sup>427</sup>.

### 3.1.3. Понятия «действительность», «механистичность», «жизненность», «фигуративность»

Содержательность живописного или словесного произведения Муратов соотносил прежде всего с *действительностью*, что высказано им в связи с оценкой творчества ученика В.А. Серова (1865–1911) – Н.П. Ульянова<sup>428</sup> (1875–1949), которому посвящена новелла «Imbroglío» из цикла «Магические рассказы»<sup>429</sup>. С точки зрения писателя, Ульянов – «один из наименее орнаментальных художественных темпераментов»<sup>430</sup>, что созвучно эстетическим вкусам Муратова: орнаменталистику языка он противопоставляет жизненности словесного творчества. С особой силой жизненность русской прозы проявилась в творчестве Л. Толстого и А. Чехова, о чем он писал в статье «Искусство прозы» (1926). По критерию *жизненности* европейская проза, как он полагал, уступает русской. При этом он дифференцировал понятия «жизненность» и «сила жизненности»: в средней беллетристике может быть жизненность, но нет силы жизненности, и такая

---

<sup>427</sup> В связи с этим для творческой манеры Муратова показателен вывод Л.А. Колобаевой о принципе поэтики текстов Волошина, которая заключается не только «в магической условности искусства, его “заключеньях” и “молитвах”, но и в определенной реальности». Там же. С. 285.

<sup>428</sup> Муратов (совместно с Б.А. Грифцовым) написал книгу о творчестве Ульянова, в которой утверждал, что современная ему живопись искала нового содержания: именно в творчестве Ульянова «сильно бродит вино нового содержания», при этом в его картинах «нет ничего, что не имело бы своим источником действительность», ему «чужда какая бы то ни было отвлеченность заданий». Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. – М.: Государственное издательство, 1925. С. 12. (Книга написана Муратовым совместно с Грифцовым, при этом первая часть «Николай Павлович Ульянов» (С. 9–36) принадлежит Муратову, вторая «Творчество Н.П. Ульянова» (С. 39–95) – Грифцову).

Б.А. Грифцов посвятил Муратову предисловие книги «Анахронические рассказы» (1923). В сборник входят следующие тексты: «П. М–у», «Потомок Дон Жуана», «Переселение душ», «Последние дни доктора Азелиуса», «Двойник», «Мелузиана», «Казнь Яна Верфель», «Не стоит ли, как Верфель». Посвящение написано в форме развернутого письма-обращения к П.П. Муратову, в котором Грифцов отмечает следование завету «ни дня без строчки». Лейтмотив сборника – расставание с возлюбленной, что имеет биографическую основу: жена Грифцова ушла к Муратову. Однако проблематика рассказов шире, чем просто биографическая трагедия. Рассказ Муратова «Менипп» из цикла «Магические рассказы» посвящен Б.А. Грифцову.

<sup>429</sup> Посвящения были в издании «Магических рассказов» 1922 г., в издании 1928 г. Муратов их снял, тем самым обобщив значение произведений.

<sup>430</sup> Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 12.

проза не относится к искусству. Он считал, что после Чехова сила жизненности измельчилась: у Л. Андреева ее не было, тогда как проза М. Горького держится на жизненности, не покоря мыслью, вымыслом, ритмом, словесной искусностью; проза Бунина и Зайцева, сдержанная и устремленная к простоте, опиралась в основном на музыкальность слова; в творчестве Белого сложно варьируется поэтика Гоголя и Достоевского; проза Замятина и «Серрапионовых братьев» – «недоразумение»; «изысканное косноязычие» Бабеля и Пильняка «отвратительно»<sup>431</sup>.

В итоге сила жизненности русской прозы уступила место форме: «Не имея опорных точек ни в мысли, ни в вымысле, она как будто нашла ее в слове, в узоре или в музыке слов», придя к «нарочитости, произвольности, хаотичности слов и ритмов» (за что «во многом ответственен» Белый)<sup>432</sup>. Муратов негативно относится к неклассическому стилю, который он называет манерным. При этом писатель не отрицает, что в орнаментальном стиле есть свои таланты, например Ремизов, в прозе которого орнаменталистика («словесные узоры») не исключает «доли жизненности»<sup>433</sup>. Для Муратова показательно, что повесть «Детство Люверс» (1922) Пастернака (новатора в поэзии) не орнаментальна, в ней сочетаются жизненность и новизна.

*Механистичность* как тип мышления распространилась и на художественную литературу, снижая уровень жизненности изображения. По мнению писателя, в современной литературе «элементы душевной жизни можно назвать в общем психической механикой»<sup>434</sup>. Прозу А. Франса и А. де Ренье, «изысканную по языку, тонкую по мысли и пленительную по воображению», он считал лишенной жизненной силы<sup>435</sup>. При этом М. Слоним находит общее в творческих установках Муратова и Ренье – обращение к неповторимому историческому и культурному колориту каждой эпохи.

---

<sup>431</sup> Муратов П.П. Искусство прозы // Современные записки. – Париж, 1925. С. 244.

<sup>432</sup> Там же. С. 189.

<sup>433</sup> Там же.

<sup>434</sup> Там же. С. 202.

<sup>435</sup> Там же. С. 198.

Важным становится не мотив невозвратимости произошедшего, а мотив неизменности человеческой судьбы: «И в Венеции, и в Стокгольме, в XVI и в XVIII, и в XVII, и в XX веке неизменными оставались страсти, ненависть, безумие борьбы и опьяняющая отравка любви. Из-под пестрых и обновляющихся одежд исторических превращений, выступает нестареющий лик вечно человеческих горестей, страданий, устремлений. То, что называют вечным – царства, строения, дела рук и ухищрения ума, – бrenно, как руины разрушающегося храма. А то, что сгорает каждое мгновение – скоротечное движение сердца, тоска и радость бrenного тела – неколебимо возобновляется в своей вечной игре в будущих веках»<sup>436</sup>. Однако есть и существенные различия между прозой Муратова и европейской литературой: в отличие от Ренье, у Муратова нет ощущения отчаяния, он смиряется с обреченностью бытия и находит утешение в красоте мира<sup>437</sup>.

Муратов, обратившись к прозе М. Пруста, оспорил мнение о том, что он занят «воплощением и жизненностью своих персонажей»: «почти все персонажи Пруста <...> не “воплощены” и не реализованы»<sup>438</sup>, они не живут, «не явлены нам жизненно»<sup>439</sup>, живые образы заменены идеями, неотделимыми от самого писателя. Муратов констатировал тот факт, что Пруст вышел за пределы прозы XIX в., с одной стороны, сфокусировав нарративную систему на своем «я» (эту же мысль высказал В. Вейдле в «Умирании искусства», 1937)<sup>440</sup>, с другой – создав «конструкцию отвлеченностей о человеке», распылив человека («образ и подобие»), создав тем самым книгу «великого

---

<sup>436</sup> Слоним М. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922. // Воля России. 1923. № 5. С. 54.

<sup>437</sup> Там же. С. 61.

<sup>438</sup> Муратов П.П. Искусство прозы. С. 200.

<sup>439</sup> Там же. С. 201.

<sup>440</sup> Выводы Муратова коррелируют с точкой зрения Вейдле, высказанной в первой главе книги «Умирание искусства», на уникальность Пруста, порвавшего с традицией и изобразившего только реальность своего «я», растворившего жизнь и человека в потоке воспоминания. Как пишет С.Г. Бочаров, в прозе Пруста обозначилась тенденция, «которую Вейдле назвал, увы, “умиранием искусства”; и Пруст предстал как его гениальный симптом». Бочаров С.Г. «Европейская ночь» – как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // С.Г. Бочаров. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. С. 399. Вейдле, как и Муратов, анализирует процессы, происходящие в современной культуре, а также на протяжении XIX–XX вв. Он приходит к мысли о «смерти культуры», которую необходимо возродить через возвращение к религиозному восприятию мира. Вейдле В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – 447 с.

неверия»<sup>441</sup> и прозу психической механики. Примером «нежизненности» прозы Муратов считал также творчество Ж. Ромена: в его произведениях нет живых героев, но есть подмена их схемами, что объясняется влиянием науки на художественную мысль: «<...> в искусство прозы проникло рожденное научной мыслью умение (анти-искусство?) *расчеловечивать* человека»<sup>442</sup>.

На противоположном полюсе культуры находился кинематограф, в котором Муратов не видел искусства как такового. Кроме того, он чувствовал в нем демоническую суть<sup>443</sup>. Писатель критиковал популярные в то время тенденции в развитии американского кинематографа, говоря о нем как о наиболее ярком примере антиискусства в современном мире: кинематограф предназначен для «массового потребителя» и знаменует «провинциальную, обывательскую, серую, смертельно скучную Америку»<sup>444</sup>. Кинематограф, как он утверждал, свидетельствовал об отпадении человека от «пейзажа»<sup>445</sup> и о влиянии на художественное сознание современника принципов научного освоения мира.

Как в оценках современной литературы и живописи, так и в суждениях о кинематографе он указывал на появление постъевропейца, который «не замечает научного фокуса ни в свете электрической лампочки, ни в движении

---

<sup>441</sup> Муратов П.П. Искусство прозы. С. 202.

<sup>442</sup> Там же. С. 206. Курсив П.П. Муратова.

<sup>443</sup> Эта точка зрения перекликается со взглядами другого автора магической прозы – Грина. Так, в его рассказе «Серый автомобиль» показана не только опасность механизации жизни, но и несостоятельность нового типа искусства (в частности, футуризма). Грин, как и Муратов, отмечает «серый» цвет механистического мира. Сидней, герой рассказа Грина, видит роковой автомобиль в кинематографе, где идет американский фильм. Но у Грина механизация приводит героя к безумию, у Муратова показана смерть подлинного искусства, выпадение героев из «пейзажа». В рассказе Муратова «Посланник» представитель преисподней ездит по миру на «адском» автомобиле. Итак, в текстах Грина и Муратова находит отражение идея о неприятии механистичности современного мира, утрате им духовной и культурной основ.

<sup>444</sup> Муратов П.П. Кинематограф // Современные записки. – Париж, 1925. С. 288, 297.

<sup>445</sup> Миф, по Лосеву, это «необходимая категория сознания и бытия вообще». Лосев А.Ф. Диалектика мифа. «Пейзаж» у Муратова, как миф, выходит за пределы сугубо природной сферы и становится важной эстетической категорией – культурным ландшафтом, с которым органично сосуществует человек. Утрачивая эту связь, современный человек «выпадает» из «пейзажа» (культурного контекста) и оказывается в мире цивилизации – бездушном и механистическом. Вводя в текст условные (магические) сюжеты, автор получает ключ к прошлому, воплощающему универсальные начала. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное). С. 119.

фигур на экране кинематографа»<sup>446</sup>. Кинематограф как антиискусство, индустрию он противопоставлял театру и художественной литературе, в которой значимо воображение, без которого «не только нельзя написать порядочного романа, но нельзя и прочесть его. <...> Кинематограф же как раз стремится заменить воображение изображением: там, где надо было бы рассказать, он хочет показать»<sup>447</sup>.

Критерий жизненности, с точки зрения Муратова, реализуется в произведении посредством художественного вымысла и художественного воплощения реальности – так достигается «бытие литературных героев»<sup>448</sup>. Для творчества необходимы два фактора: дар воображения, т.е. вымысел коллизий и персонажей, и талант воплощения, благодаря которому в произведении появляется жизненность, «субъективная идея облекается объективным бытием», и «вымысел становится доказанным»<sup>449</sup>. Так, в цикле «Магические рассказы» описываются нереальные события, так как в основе сюжетов – вымысел, основанный на мифе, что позволяет писателю показать универсалии бытия.

В новом искусстве (в частности, в импрессионизме) Муратов был склонен видеть предвестие катастрофы 1914 г. В статье «Искусство и народ» (1924) он соотнес новые тенденции в искусстве с деперсонализацией личности европейца, идентификацией себя как части массы. В художественной прозе Муратова очевидно внимание к конкретике и точности деталей ландшафта, портрета, небесной сферы, акустики и т.д.; как сказано в рассказе «Эвзевий и Флорестан»: «Зрелище мира я вижу уверенней, и явственней слышатся мне глаголы дней, лепеты ночи»<sup>450</sup>. Истинный человек, по Муратову, существует

---

<sup>446</sup> Там же. С. 290. Кроме того, Муратов отмечает, что искусственный свет (в отличие от природного) создает иллюзию. Подобное можно увидеть у других авторов магической прозы. Так, в повести Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» рассказчик видит призрак девушки в свете фонарей; в «Сером автомобиле» Грина подчеркивается пугающий свет фонарей автомобиля.

<sup>447</sup> Муратов П.П. Кинематограф. С. 301.

<sup>448</sup> Там же. С. 195.

<sup>449</sup> Там же.

<sup>450</sup> Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы из разных книг / Сост., вступ. ст. Т. Прокопова. – М.: ТЕРРА, 1997. С. 458. (Далее в тексте страницы указываются по данному изданию).



на фоне «пейзажа», а цивилизация превращает его в механистическую, безличную «куклу». Так, герой в рассказе «Остров молчания» обретает подлинную гармонию, сливаясь с окружающей природой. Именно это дает ему возможность вновь увидеть умершую супругу. До этого же он, находясь под властью представителя тайного общества, был безвольным существом.

В рассказах Муратова сказалась его приверженность *фигуративному* искусству – внимание к реальной предметности; в его магической прозе предпочтение отдано не только авторским аллюзиям, но и описанию реального мира<sup>451</sup>. Прежде всего фигуративность образной системы рассказов Муратова выражена в изображении *человека как реального феномена*. Человек в его прозе – смысловой и композиционный центр. Во-первых, закат искусства Муратов связывал с отказом от изображения так называемого *народного* (природного, органического) человека. Он определяет его так: «Это фигура в пейзаже, но фигура необходимая в данном пейзаже, без которой пейзаж перестает быть и верным и полным пейзажем. И оттого народный человек, так сказать, прежде всего и проще всего, крестьянин, человек, живущий на земле и вместе с землей, – участник пейзажа неисключимый»<sup>452</sup>; «Человек до тех пор остается органическим, природным человеком, пока он находится в дружбе с природой, пока он идет вместе с ней, а не против нее. Заняв позицию “борьбы с природой”, становится он врагом мира, нарушителем и разрушителем естественного порядка вещей»<sup>453</sup>. Маркирующая черта народного человека – его связь с «пейзажем»; как сельским, так и городским, но это не его социальный и политический статус. Под народным человеком понимался и

---

<sup>451</sup> В статьях периода итальянской эмиграции (1923–1927), таких как «Сенченко» (1923), «Антиискусство» (1924), «Искусство и народ» (1924), «Кинематограф» (1925), «Искусство прозы», Муратов развил свое отношение к фигуративному искусству, полемизируя тем самым с европейским авангардизмом. Он отмечал, что в больших городах Италии «адским темпом идет сокрушительная (созидательная!) работа индустриализма», хотя еще двадцать лет назад «Рим был Вечным городом, Вечным, разумеется, в своем “пейзаже с фигурами”». *Муратов П.П. Искусство и народ // Современные записки. – Париж, 1924. С. 203.*

<sup>452</sup> *Муратов П.П. Искусство прозы. С. 189.*

<sup>453</sup> Там же. С. 190.

ремесленник, и пролетарий, и крестьянин, и дворянин. «Пейзаж» формирует контекст, в котором бытует народный человек.

В своих персонажах Муратов выразил представления о *красоте*. Как считал Бахрах, он увидел, как культура перерождается в цивилизацию, понял, что красота мир не спасет, «а ведь именно этой идеей были пропитаны все его прежние писания»<sup>454</sup>. Эстетизм и чувство красоты как основные принципы художественного творчества Муратова объясняют взгляд В.М. Толмачева на него как на приверженца прерафаэлитов<sup>455</sup>. Причем эти же принципы (вопреки критерию жизненности) рассматриваются исследователем как отделившие его прозу от жизни. Ю.П. Соловьев, говоря об «Образах Италии» (1911–1912; 1924) и художественной прозе Муратова, пишет о его репутации «учителя хорошего вкуса», «рафинированного эстета», «далекого от жизни»<sup>456</sup>. Итак, Муратов – человек богатой культуры<sup>457</sup> – синтезировал в своем творчестве свои глубокие искусствоведческие знания.

### ***3.1.4. Синтез мифологизации и правдоподобия***

Для стилевой парадигмы прозы Муратова принципиален вопрос о его отношении к *фантастическому*. Усмотрев в творческой манере Ульянова опору на действительность, он отметил и его стремление к фантастическому. Склонность Ульянова-традиционалиста к символистской условности, к импрессионистскому портрету и пейзажу породила *мифологизированную* реальность, однако не разрушала *правдоподобия*, на чем заострил свое внимание Муратов: «Он жаждет необыкновенного, но не изображает небывалого. Фантастически живописное он видит в действительном и

---

<sup>454</sup> Бахрах А. «Европеец» с Арбата // Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. – Париж: La presse libre, 1980. С. 41.

<sup>455</sup> Толмачев В.М. Образ красоты. С. 567.

<sup>456</sup> Соловьев Ю.П. Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль. С. 3.

<sup>457</sup> Так, в повести Чайнова «Путешествия моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) культура XIX в. тесно входит в жизнь крестьянского братства, «активно раскупается вымышленное Чайновым 132-е издание книги П. Муратова “История живописи на ста страницах”». Важно, что Чайнов связывает с культурой предыдущих эпох имя Муратова, который посвятил работы изучению иконописи Древней Руси. Михаленко Н.В. Философия искусства А.В. Чайнова-прозаика // Русская словесность. 2019. № 5. С. 76.

внутренне необычайное проницает во внешне обычном. В этом и заключается главный смысл его внутренней содержательности. <...> Мир полон чудес в самом будничном своем обиходе»<sup>458</sup>.

Подобное творческой манере Ульянова изображение *чудесного, необычного* свойственно прозе Муратова – автору «Магических рассказов», в которых магическое показано как очевидное и проявляющееся в повседневности и само собой разумеющееся. На картинах Ульянова он видел зыбкую границу между иррациональным и явным, действительностью и воображением в пейзажах, пластике, вещных деталях, лицах, в образах женщин<sup>459</sup>. Такой же подход к изображению персонажей Муратов использовал в своих произведениях. Таинственная сущность человека показана практически во всех текстах. Так, в «Магических рассказах» он описал магическую (по его определению) природу женщин, напоминающую о некой иной родине человечества: их одежды и природны, и мифологичны, они чудятся феями или волшебницами, их плач или смех – преамбулы катастроф, они сравнимы с Цирцеей («Новый год»). Женщина в его интерпретации – неразгаданный и артистичный феномен, ритуальным действием она погружает в благоговение и экстаз («Богиня»). При этом впечатления героев получены в узнаваемых ситуациях.

Особую мифогенность Муратов отмечал в пейзажах Ульянова<sup>460</sup>. Мастером и родоначальником пейзажа в живописи писатель («Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг.», 1909) считал И. Левитана. Однако метод художника не созвучен эстетическим критериям Муратова, прежде всего его стремлению увидеть в реальной природе ее собственную жизнь, включая

---

<sup>458</sup> Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 12.

<sup>459</sup> «Лицо человека таинственно в своем существовании: лица заказчиков, лица друзей растворяются и слагаются в мечте и воображаемом портрете. Женщина магична и иррациональна в каждом своем естественном и простом движении. Город полон странных видений и живописных очарований в движении толпы, в чередовании витрин, в зеркале кофейни и парикмахерской, в цветном шаре аптеки, в огнях театра и ресторана. Деревня, русская деревня, природа дерева и реки взывает к древнейшим истинам и заставляет поверить в сбыточность античного мифа». Там же. С. 12.

<sup>460</sup> «Но самым удивительным остается пейзаж, который составляет истинную сущность мифа, и место в нем фигур, являющих действие мифа». Там же. С. 30.

скрытый миф, который привлек его на полотнах М. Врубеля<sup>461</sup>. Близки вкусам Муратова пейзажи В. Борисова-Мусатова, побуждающие к «глубокому и отвлеченному созерцанию»<sup>462</sup>, а также К. Богаевского, Н. Крымова, К. Рериха, С. Судейкина<sup>463</sup>. Но ему чужд пейзаж К. Сомова – слишком декоративный, эстетичный, искусственный (однако он высказал комплимент Сомову как мастеру пейзажной композиции). Должное Муратов отдавал технике Сезанна, растворенного в природе<sup>464</sup>. Подобную мифопоэтическую модель мира Муратов показывает в «Магических рассказах».

### 3.1.5. Критерий культурной памяти

Размышления о пейзажной живописи в целом занимают значимое место в своде эстетических критериев Муратова<sup>465</sup>. Пейзаж интерпретируется им как понятие с широкой семантикой. Помимо природы он включает в себя описание культурных памятников, которые создают эстетическое пространство определенной эпохи. Лексема «пейзаж» становится своего рода метафорой, сближающейся с представлением о ландшафте культуры<sup>466</sup>. При этом в «Образах Италии» культурный пейзаж толкуется как объективная

---

<sup>461</sup> «Левитан не был так ‘пропитан’ чувством красоты <...> Его внутреннему складу не доставало незаменимой ‘артистичности’, которая вообще представляет собою такой редкий дар среди русских художников», пейзажи Левитана «населены только человеческими мыслями и чувствами», тогда как Врубель «воскресил миф в русской природе». Муратов считал, что у последователей Левитана изображается «“кусок” природы, без разбора, без смысла, без всякой художественной задачи», вместо красоты предпочтение отдается правдивости. *Муратов П.П.* Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг. // Аполлон. 1909. № 4. С. 13–14.

<sup>462</sup> Там же.

<sup>463</sup> Выполненные Рерихом изображения моря и неба заставляют «вздыхнуть свободнее после узости и ограниченности пейзажа “настроений”»; Судейкин «строит свои пейзажи и сценки с затейливостью и прихотливостью, в которой есть настоящая эстетическая прелесть»; Крымов открывает новые подходы к пейзажной живописи, «верит, что закон меры и красоты приложим к беспорядочным, на первый взгляд, формам нашей природы»; Богаевский овладел искусством композиции, что открыло ему дорогу к «свободному фантастическому пейзажу». Там же.

<sup>464</sup> «Перед зрелищами неба и земли Сезанн окончательно забывал немногое, что связывало его с обыденной жизнью. Высшее бескорыстие его живописных трудов среди природы не имеет ничего себе равного». *Муратов П.П.* Сезанн. С. 22.

<sup>465</sup> *Соловьев Ю.П.* Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль. С. 105.

<sup>466</sup> *Сергеев К.В.* Ландшафт как метафорическая модель описания культуры в «Образах Италии» Павла Муратова // Ландшафты культуры. Славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 273.

данность<sup>467</sup>, тем самым минимизируется субъективное восприятие итальянской культуры.

«Пейзаж» в аксиологии Муратова – показатель изначально задуманной гармонии мира, его одухотворенной красоты, запечатлевшей культурную коллективную память, в которой синтезированы понятие и образ<sup>468</sup>. Критерии своего понимания «пейзажа» Муратов определил в статье «Искусство и народ» (1924). Для него «пейзаж» – это органическая, природно-ландшафтная и культурно-историческая составляющая жизни всего народа и определенных групп. Индустриализация и механизация уничтожают контекстуальную связь человека и мира, отрывают его от основ бытия, обрекают на существование в духовном вакууме, что отражается в современной живописи и архитектуре. То, что устроено вне органичности, исключительно механически, не может считаться пейзажем<sup>469</sup>. При этом для природы разрушительна индустриализация и капиталистическая, и социалистическая<sup>470</sup>. Вторжение индустриализации в органический мир порождает антиискусство.

Обеднение содержания вербального пейзажа – тема современника Муратова Ф. Степуна, который отмечал утрату чувства природы, а также прямолинейность и деструктивность художественного пространства в произведениях советских писателей, измену традициям Аксакова, Гончарова, Пушкина, Толстого, Тургенева, а также Бунина, Зайцева, Сергеева-Ценского, Чехова: пришло господство условного пейзажа («черные провалы,

---

<sup>467</sup> Описание искусства в «Образах Италии» «воспринимается читателями как объективная картина итальянской культуры». Там же. С. 277.

<sup>468</sup> *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с. *Ретина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с. *Шуб М.Л.* Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 4–11.

<sup>469</sup> *Муратов П.П.* Искусство и народ. С. 195.

<sup>470</sup> Там же. С. 196.

воспаленные закатные глыбы, оползни и кручи, вихри и взмывы, “звездная сыпь”; “кресты окаменелых переулков” и “мушиный помет изб”»<sup>471</sup>).

«Пейзаж» как культурный фон широко используется Муратовым в прозе. В «Магических рассказах» культурный ландшафт играет важную семантическую роль, он – питательная основа для мифологизации сюжетов и персонажей. Например, в описании вечернего Рима («Виргилий в корзине») акцент сделан на культурных реалиях (курящихся алтарях, зубцах замков, императорском дворце, изваяниях Юпитера и Нептуна, воловьем рынке), по которым Виргилий угадывает событие завтрашнего дня – войну или мир. В «Венецианском зеркале» действие происходит в Венеции – антитезе миру усадебной России. В рассказе «Богиня» мир природный противопоставлен городскому как мир древней культуры, стоящей ближе к природе и мифу, – современной урбанистической цивилизации, потерявшей связь с природой и культурным «пейзажем». В новелле «Эвзевий и Флорестан» детализировано пространство природы и города. Органичен сельский пейзаж с вечерним солнцем, зеленой дубравой и спелой рожью, паутиной и травами, ягодами и нежным мхом, синеющими долинами и чернеющими пещерами; мифогенен город с его кораблями, огромными островами, натянутыми канатами, вечерними огнями, запахом пряностей, смолы и соли, атмосферой авантюры. Муратов не прибегает к комментированию, прямым оценкам, он избирателен в деталях, создающих «пейзаж» культурный и органичный.

В произведениях Муратова есть и природный, и культурный, и урбанистический пейзаж, но именно подлинный «пейзаж» (природный и культурный) дает человеку чувство настоящей гармонии. Писатель видел силу итальянского искусства в синтезе античных и христианских начал («природной латинской религии»<sup>472</sup>). Вместе с тем, как считает

---

<sup>471</sup> Стенун Ф.А. Советская и эмигрантская литература 20-х годов // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., подгот. текстов предисл., преамбулы, примеч. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников. – М.: Олимп, АСТ, 2002. Ч. 1. С. 285.

<sup>472</sup> Хитров А.М. Предисловие // Муратов П.П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. – СПб.: Библиополис, 2008. С. 10.

Ю.П. Соловьев, мастерство вербальных «пейзажей» пришло к Муратову не без влияния его переводов произведений английских писателей<sup>473</sup>.

### 3.1.6. Умирание культуры и пессимизм

Вопросы о кризисе литературы рассматривались эмигрантской критикой, в круг которой входил Муратов. Идеи пост-Европы<sup>474</sup> писателя близки образы и мотивы, озвученные П. Бицилли («Анти-культура», 1927), Вейдле («Умирание искусства»), Ходасевичем («Европейская ночь», 1927). Кризис культуры осмыслен в работах Бердяева, Мережковского и др.<sup>475</sup> Обращение Муратова к искусству и литературе прошлых веков соответствовало задачам сохранения культурной памяти. Как писал Ф. Степун: «<...> память – величайшая духовная сила, в ней основа всякой традиции, всякой культуры»<sup>476</sup>. Если память, по Степуну, не спорит со временем, то литература эмиграции полемична.

---

<sup>473</sup> Соловьев Ю.П. Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль. С. 6.

<sup>474</sup> Истоки развития европейского искусства Муратов видел в Античности; он разделял историю искусства на три этапа: 1) Предъевропейский период (от эллинизма до Возрождения), подготовительный этап для культурного развития; 2) Европейский период (XVII – конец XIX), формирование собственно европейского искусства; в живописи этот этап заканчивается творчеством Сезанна. Муратов писал: «<...> будем понимать под словом “искусство” все те искусства, которые созданы Европой XVII–XIX века и унаследованы ею от предшествующих культурных циклов – пре-европейского и эллинистического, то есть живопись тона, архитектуру пропорций, музыку гармонии, драму словесного театра, лирику стиха и прозу романа». *Муратов П.П.* Кинематограф. С. 287; 3) Постъевропейский период (конец XIX – современность). Если в основе первых двух этапов лежало отношение человека и природы, то в третий период народный человек сменяется постъевропейцем, существующим вне «пейзажа». Д. Рицци пишет: «Третий же период характеризуется исчезновением формы, что связано как с рождением абстрактного искусства, так и с потерей значимости света в живописи». *Рицци Д.* К постсимволистской рецепции авангардизма: П.П. Муратов // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Тезисы и материалы. – М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С. 31.

<sup>475</sup> Бердяев Н.А. Творчество и объективация. *Опыт эсхатологической метафизики* // Бердяев Н.А. Дух и реальность. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 365–556. Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм (*Религиозно-философские параллели*) // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Б. Роднянской. Т. 2. – М.: Наука, 1993. С. 368–434. Гранин Р.С. Опыт эсхатологической метафизики Н.А. Бердяева // *Философская мысль*. 2012. № 5. С. 101–123. Ермичев А.А. Суждения Н.А. Бердяева о «русском культурном ренессансе» и настоящее значение этого термина // Альманах «*Studia culturae*». 2002. Вып. 2. С. 9–24. Зимовец Л.Г. Кризис культуры в культурологических концепциях Н.А. Бердяева и О. Шпенглера: дисс... докт... филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2011. – 276 с. Мережковский Д.С. Атлантида – Европа: Тайна Запада. – М.: Русская книга, 1922. – 415 с. Хохлова Е.И. Генезис религиозной философии С.Н. Булгакова: дисс... канд. филос. наук. – Орел, 1998. – 138 с.

<sup>476</sup> Степун Ф.А. Советская и эмигрантская литература 20-х годов. С. 291.

В эстетических критериях Муратова продуктивно обращение к творческим принципам ранних времен. Он стремился к «актуализации “архаического” ремесленного характера художественного труда»<sup>477</sup>. Понятие литературного героя он соотносил с героями античных мифов – они «жили среди людей»<sup>478</sup>, как живут в сознании герои Бальзака, Достоевского, так как они наделены жизненностью. Муратов провел параллель между созданием античного мифа и литературного текста: эллины воплощали богов и героев, наделяли их жизнью, что характерно для европейской прозы XVII–XIX вв.<sup>479</sup> В современной прозе, по мнению писателя, очевидно отступление от античной культурной традиции – антропоморфического<sup>480</sup> искусства, а также от европейской с ее принципом гуманизации мира, что ведет к утрате «пейзажа» и механизации мира. Герои прозы Муратова – в большей степени архетипы, чем реальные люди. М. Слоним отмечает влияние У. Патера на рассказы из цикла «Герои и героини», в которых Муратов создал образы людей, «живших в разные времена под чужим небом»<sup>481</sup>. Муратову важно показать человека в «пейзаже», именно поэтому он не углубляется в психологизм. Его проза отличается «нарочитым пренебрежением к психологизму»<sup>482</sup>.

Кроме того, Муратов проявлял эстетический интерес к художественным образцам древнерусского искусства, в частности иконописи<sup>483</sup>. Обращение к

---

Степун высказал укор как эмиграции, так и Советам в ограниченном представлении о современности, от которой отъединяется и прошлое, и настоящее: «<...> эмигранты и большевики одинаково отрицают настоящую (как в смысле подлинной, так и в смысле сегодняшней) Россию; первые – во имя своих воспоминаний о прошлом, вторые – во имя своих идей о будущем. России же настоящей нет как без прошлого, так и без будущего, ибо настоящая Россия мыслима как единство ее прошлого и будущего». Там же. С. 293.

<sup>477</sup> Рици Д. К постсимволистской рецепции авангардизма: П.П. Муратов. С. 33.

<sup>478</sup> Муратов П.П. Искусство прозы. С. 196.

<sup>479</sup> Там же. С. 196–197.

<sup>480</sup> Там же.

<sup>481</sup> Слоним М. Литературные отклики. П. Муратов «Эгерия». С. 52.

<sup>482</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья. – 3-е изд., испр. и доп. / Общ. ред. В.Б. Кудрявцева и К.Ю. Лаппо-Данилевского, сост. и вступ. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. С. 90.

<sup>483</sup> Муратов активно участвовал в организации выставки древнерусского искусства в Москве в 1913 г. Ездил в северные русские монастыри, отдавая особое предпочтение изучению фресок. Позже, в эмиграции, он был участником общества «Икона», основанного в 1927 г. в Париже В.П. Рябушинским. В него также входили И.Я. Билибин, Д.С. Стеллецкий, Б.К. Зайцев, С.А. Щербатов, Г.Н. Трубецкой, жена В.П. Рябушинского, урожденная В.А. Хутарева. Цель общества – пропаганда древнерусского иконописного искусства. Члены-основатели Общества «Икона» //



истории иконописи вслед за исследовательскими трудами по итальянскому искусству было логичным: после падения Византийской империи Русь утратила связь с античными корнями культуры, с ее целенаправленным мифотворчеством, тогда как гармония древнерусских икон подтверждала сформулированные ранее эстетические приоритеты<sup>484</sup>.

Муратов трактовал искусство иконописи с точки зрения эстетики и сохранения культурной памяти. В содержании и изобразительной технике иконы писатель отмечал как единство западного и восточного начал, так и проявление высшего художественного аристократизма. В то же время он противопоставил Запад и Азию: если с древностью Запада душа отдыхает в итальянском искусстве, то от искусства Азии веет злом. Созвучие русского и европейского искусств проявилось, как считал Муратов («Возраст России», <1914>), в тональности и содержательности: «Благодаря искусству нам является теперь образ первой России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и первохристианского юга»<sup>485</sup>. В приведенной

---

Вздорнов Г.И., Залеская З.Е., Лелекова О.В. Общество «Икона» в Париже / Предисл. Г.И. Вздорнова. – М: Прогресс-Традиция, 2002. Т. 1. С. 117.

<sup>484</sup> Значима статья Муратова «Открытие древнего русского искусства» (опубликована в 1923 г. в журналах «Современные записки» и «Russia»); событием в интеллектуальной жизни стали его работы: «Византийская живопись» (1928), «Вокруг иконы» (1933) и др. С точки зрения В.Н. Гращенкова, Муратов применил новую историко-художественную интерпретацию искусства обозначенного времени. *Гращенков В.Н.* Муратов и его «Образы Италии». Послесловие // Муратов П.П. Образы Италии: В 3 т. / Ред., коммент. и послесл. В.Н. Гращенкова. Т. 1. – М.: Галарт, 2005. С. 292. Древнерусское искусство было мало знакомо западному миру; Муратов собрал и систематизировал огромный материал, и, как свидетельствовал Бахрах, его книга о русской иконе имела ценность не только научную, но и популяризаторскую, поскольку включала в себя многочисленные репродукции: «Кто в те дни слышал имена Андрея Рублева или Феофана Грека? Какой музеевед способен был отличить икону новгородского письма от других? Тяга к собирательству иконы, которая с тех пор не перестает расти, своим возникновением в первую очередь обязана Муратову». *Бахрах А.* «Европеец» с Арбата. С. 38. *Вздорнов Г.И.* Павел Павлович Муратов // Возвращение Муратова: От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, 3 марта–20 апреля 2008 года. – М.: Индрик, 2008. С. 7–18.

<sup>485</sup> Блок и журнал «София» // Блок и литераторы: неизвестные письма С.А. Алякринскому, М.Ф. Андреевой, Н.С. Ашукину, П.Н. Зайцеву, В.А. Зоргенфрею, П.П. Муратову, С.Л. Рафаловичу / Публ. и коммент. Р.Д. Тименчика // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. – М.: Наука, 1987. С. 556.

цитате мы видим основание обращения Муратова к европейским реалиям в магической прозе.

*Пассеизм* в эстетических трудах и отчасти художественной прозе Муратова объясняется его стремлением к гармонии прошедших веков, что коррелирует с поиском выхода из мирового кризиса в аксиологии Средневековья, предпринятым Бердяевым («Новое средневековье», 1924)<sup>486</sup>. Бердяев, исходя из идеи ритмичности смены эпох, определил новым средневековьем переход от рационалистической современности к иррационализму средневекового типа, как за поздней античностью последовало Средневековье с его иррационализмом<sup>487</sup>. В новом средневековье бытие познается интуитивно, чувством; абстрактный гуманизм уступает место истинной религиозности, индивидуализм и национализм – коллективизму и сверхнационализму.

### ***3.1.7. Эстетические ценности русского модернизма в нарративной стратегии***

До эмиграции в 1922 г. Муратов находился в кругу писателей и мыслителей Серебряного века. Его «Магические рассказы» – это модернистская проза, что будет показано далее. Для модернизма в целом было характерно понимание образа как «модели сознания (или “переживания”), а не объективного мира как такового», при этом «сознания уединенного, отстраненного от предлежащей реальности, “отчужденного”» от общества и мира<sup>488</sup>. Для прозы Муратова актуальна и такая специфика модернизма Серебряного века, как обращение к потустороннему, фантастичному<sup>489</sup>.

---

<sup>486</sup> «Наблюдение этой варваризации современной жизни породило и русскую утопию “нового средневековья” по умозрительной аналогии со старым средневековьем, образовавшимся на почве европейского варварства первых веков: идея Бердяева, но не только, – представлялась она и воображению Павла Муратова». *Бочаров С.* «Европейская ночь» – как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле. С. 394–395.

<sup>487</sup> *Бердяев Н.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (к десятилетию «Пути») // *Путь.* 1935. № 49. С. 3–22. *Ивонина О.И.* Концепция нового средневековья Н.А. Бердяева // *Вестник Томского государственного университета. История.* 2020. № 63. С. 123–129.

<sup>488</sup> *Колобаева Л.А.* Русский символизм. С. 8.

<sup>489</sup> «<...> воображаемое и фантастическое, которое пытается угадать скрытые сущности мира и очертания будущего, в целостном плане может быть выше реального, данного». Там же.

Априори отметим, что в творчестве Муратова нет привычного понимания фантастики: магические сюжеты только намечаются, но полностью не разворачиваются.

Ю.П. Соловьев пишет, что метод, которым Муратов пользовался всю жизнь, – символизм<sup>490</sup>. Однако стоит уточнить, что символизм как эстетическая школа не свойствен поэтике Муратова, уместно говорить о символичности его сюжетов и образов, что, скорее всего, имела в виду Н. Берберова, когда писала, что Муратов – символист «по-своему», вне символизма «туманного», «декадентского»; Берберова отнесла его творчество к символизму «вечному»<sup>491</sup>.

Эстетические доминанты прозы Муратова соотнесены с приоритетами русского модернизма: с ориентацией, во-первых, на культурное наследие и, во-вторых, на эстетику мифа.

Обращение к *истокам культуры*, в том числе к Античности и Возрождению, связано с эстетикой рубежа XIX–XX вв. как периода Ренессанса русской культуры<sup>492</sup>. Возрождение человека должно было произойти посредством культуры, необходимой основой которой был синтез культуры Античности и Возрождения<sup>493</sup>. Серебряный век предопределил также обращение Муратова к культуре Италии<sup>494</sup>. Об этом свидетельствует его

---

<sup>490</sup> Соловьев Ю.П. Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. С. 6.

<sup>491</sup> Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / Под. ред. Л.М. Сурица. – М., Берлин: DirectMEDIA, 2017. С. 160.

<sup>492</sup> «Развитие <...> шло действительно под знаком не только решительного обновления, “модернизации” форм, творческих экспериментов и новаций, но одновременно – и “возврата” к первоистокам, восстановления и расширения общекультурных оснований творчества, в стремлении приживить “дичок” современной художественной мысли к древним началам национальной и мировой культуры». Колобаева Л.А. Русский символизм. С. 10.

<sup>493</sup> Там же. С. 134.

<sup>494</sup> Интерес к культуре Италии проявляли многие представители Серебряного века. Так, к этой теме в той или иной степени обращались Розанов («Итальянские впечатления», 1909), Вяч. Иванов (цикл итальянских сонетов в книге «Кормчие звезды», 1903), Блок («Итальянские стихи», 1909; «Молнии искусства», 1909), Мережковский («Леонардо да Винчи», 1901), Зайцев («Италия», 1923), М.А. Осоргин («Очерки современной Италии», 1913), П.П. Перцов («Венеция и венецианская живопись», 1912). Кроме того, создавалось множество переводов, что обеспечивало знакомство русской интеллигенции с итальянской литературой: Д.А. Симондс («Данте, его время, его произведения, его гений», 1893), Я. Буркгардт («Культура Италии в эпоху Возрождения», 1906), У. Патер («Ренессанс. Очерки искусства и поэзии», 1912), И. Тэн («Путешествие по Италии», 1914).

книга «Образы Италии», которая принесла известность автору. Как отмечал Г. Иванов, на этой книге «наряду с лучшими книгами “после-символического” периода, воспитывался русский “хороший вкус”»<sup>495</sup>. Бахрах также писал о широкой известности книги Муратова<sup>496</sup>. Зайцев полагал, что «Образы Италии» «сделали Италию для русского символизма мифом и перекрестком культурного смысла»<sup>497</sup>.

Статьи и художественная проза Муратова представляют культурфилософскую картину мира ее автора. В его рассказах есть итальянский контекст, выраженный и в топонимах, и в артефактах, например, живопись в рассказе «Эвзебий и Флорестан», зеркало в «Венецианском зеркале». Муратов полагал, что Россия и Италия интегрированы на культурном уровне<sup>498</sup>.

Важной чертой прозы Муратова является универсальность (и потому условность) времени и пространства. Писатель стремился уйти от прямого разговора о настоящем и осмыслить универсальное в мире и человеке, как отмечали его современники. Например, А. Яценко писал о том, что в романе «Эгерия» невозможно конкретизировать время и пространство, – «так все далеко в нем от окружающей действительности, и по месту, и по времени»<sup>499</sup>. Алданов отмечал, что роман нельзя назвать историческим в привычном смысле слова, так как автор не учитывает толстовскую традицию: «В “Эгерии” истории мало. <...> Подлинный исторический колорит создается лишь при

---

Однако именно Муратов «из множества заметок и частных впечатлений о культуре Италии создал ее целостный образ». *Толмачев В.М.* Образ красоты. С. 564.

<sup>495</sup> *Иванов Г.В.* Современные Записки. Кн. XXXIII // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили, ред. В.П. Кочетов. – М.: Согласие, 1994. С. 506.

<sup>496</sup> *Бахрах А.* «Европеец» с Арбата. С. 38.

<sup>497</sup> *Зайцев Б.К.* П.П. Муратов // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6. (доп.). Мои современники. Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. – М.: Русская книга, 1999. С. 566.

<sup>498</sup> *Комолова Н.П.* Быт и бытие Павла Муратова в годы эмиграции (1922–1950) // Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века: Времена и судьбы. – М.: Наука, 2005. С. 348.

<sup>499</sup> *Яценко А.* <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922 // Новая русская книга. 1923. № 1. С. 15.

условии “выписывания изнутри” (это, разумеется, необходимое, но не достаточное условие)»<sup>500</sup>.

В цикле «Магические рассказы» магические элементы поэтики связаны прежде всего с *мифом*. В этих произведениях создается авторская мифопоэтическая модель мира. Проза Муратова насыщена образами-символами. Он, будучи чрезвычайно чутким к мировой культуре, в своем творчестве, очевидно, опирался на достижения символизма – прежде всего в сфере мифопоэтики. При этом Муратов ориентировался не только на символистскую «грамматику мифа» – способы введения в текст аллюзий и реминисценций<sup>501</sup>, но и на сам «словарь» символизма – тот набор устойчивых сюжетов и образов мировой культуры, которые входят в некий общесимволистский миф о мире, базирующийся на представлении о «красоте как глубинной *сущности* мира <...>, его *высшей ценности* и наиболее активной *преображающей силе* бытия (“Красота спасет мир”)<sup>502</sup>. В образах персонажей Муратов выразил свои представления о красоте и ее участии в современном мире.

Мифопоэтика в Серебряном веке была доминантой философских воззрений писателей, о чем пишет З.Г. Минц: «Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преобразование само по себе приравнивалось мифу <...> именно миф в узком значении слова

---

<sup>500</sup> Алданов М. <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922. С. 405.

<sup>501</sup> Так, в произведениях символистов значимое место занимает соловьевский миф, миф о вечном возвращении и др. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Ред. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Б.Л. Рифтин. – М.: «Восточная литература» РАН. – 406 с. Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских. С. 59–97.

Ходасевич пишет, что многие русские писатели ориентировались на европейскую литературу. Муратов не был исключением, именно поэтому его проза богата скрытыми отсылками, реминисценциями и т.д.: «Открытость текста реминисценциям и влияниям и черпание из общего литературного хранилища – при этом без открытых, “прямолинейных” цитирований, заимствования и тем более имитации, а затем введение почерпнутого в новый семантический контекст – вот те свойства новелл Муратова, которые позволяют включить их в круг обсуждения природы и свойств современной модернистской прозы». Ходасевич В. Муратов П. Магические рассказы. С. 179.

<sup>502</sup> Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов. С. 60. Курсив З.Г. Минц.

оказывается самым высоким образцом для современного искусства»<sup>503</sup>.

Мифологизация – это средство осмысления вечного, бытийного.

Мир, по Муратову, мифичен, и быть его частью – значит разделять мифологическое мышление, тогда как современный человек выпадает из этого контекста и теряет связь с культурной традицией. Муратов обращается к культурным мифам и осмысляет реальность через универсальные сюжеты.

Т.Н. Фоминых анализирует рассказ Муратова «Ловля сирен» (<1922>), в котором обнаруживает переключку с его же комедией «Кофейня» и новеллой Ж. Жироду (1882–1944) «Сирены» (<б/д>): «Как и в других муратовских рассказах, в нем современность, увиденная сквозь призму мифа, неразрывно связана с древностью. Автор, понимая под мифом систему неких немногих раз и навсегда данных “прототипов”, универсальных “первосущностей”, стремился обнаружить их присутствие в повседневной жизни современного человека»<sup>504</sup>. В основе рассказа Муратова – игра с античным мифом, текст рассматривается исследовательницей в русле мифопоэтики.

С точки зрения Муратова, миф есть форма бытия, органическая среда существования человека, в которой все взаимосвязано. Потеря этих связей является причиной наступления эпохи пост-Европы. Для героя (органического человека, человека в «пейзаже») существование в хронотопе мифа становится подлинной жизнью: «Миф не есть бытие идеальное, но – *жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность*»<sup>505</sup>. Важно отметить, что, по Лосеву, есть три важные составляющие мифа – личность, история и слово<sup>506</sup>. Названные категории художественно реализуются в прозе Муратова. Миф как основа культуры и сознания, органическое пространство бытия

---

<sup>503</sup> Там же. С. 86.

<sup>504</sup> Фоминых Т.Н. Культурфилософские аспекты рассказа П.П. Муратова «Ловля сирен» // Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина. 2010. Т. 1. № 2. С. 66.

<sup>505</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное). С. 63. Курсив А.Ф. Лосева.

<sup>506</sup> Там же. С. 247.

героев, категория культурной памяти, обращение к широким пластам культуры и работа со словом и стилем – все это важно для писателя.

Про значимость мифа Муратов писал в статье «Искусство прозы», проводя параллель между мифами и литературным творчеством. Наследие символистской культуры проявляется в сюжете, связанном с образом творца, художника. Так, в статье «Искусство прозы» писатель проводит параллель между мифом и творческим процессом (что близко Ф. Сологубу с его «творимой легендой»<sup>507</sup> и Блоку с его концепцией человека-артиста<sup>508</sup>). Утрата способности творить миф через текст – один из признаков антиискусства. Так, критикуя Пруста, Муратов отмечает, что у него «самый пронизательный трактат о человеке, но уже более не миф о человеке»<sup>509</sup>. Писатель считает, что мифотворчество – это основной тип европейского искусства, а мифологическое сознание сходно с религиозным, тогда как Пруст создал «книгу великого неверия»<sup>510</sup>.

Таким образом, стремясь вернуть героя в «пейзаж», Муратов творил авторский миф.

### 3.1.8. Эссеистская специфика

Для стилевой манеры Муратова свойствен *эссеизм* с характерным индивидуальным, но не исчерпывающим сути впечатлением, с сочетанием беллетристики и культурно-философского контекста, образа и мысли, достоверности и мифа, сдержанным психологизмом, образом автора-рассказчика<sup>511</sup>. В статье «Искусство прозы» Муратов выделил мастеров

---

<sup>507</sup> Ильев С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991. – 168 с.

<sup>508</sup> Худенко Е.А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX–XX вв.: романтизм и символизм // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6 (25). С. 68–71.

<sup>509</sup> Муратов П.П. Искусство прозы. С. 194.

<sup>510</sup> Там же. С. 196.

<sup>511</sup> Эпштейн М.Н. Законы свободного жанра: Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 120–152. Эпштейн М.Н. Эссе об эссе // Эпштейн М.Н. Все эссе: 1977–1990: В 2 т. Т. 1. В России. С. 11–16. Эпштейн М.Н. Эссеистика как нулевая дисциплина // Эпштейн М.Н. Все эссе: 1977–1990: В 2 т. Т. 2. Из Америки. 1900–2003. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 673–692. Как пишет Ю.П. Соловьев, статьи Муратова – эссе, он «одним из первых в русской литературе стал пользоваться этим словом», в них отразился «европейский взгляд

эссеистского стиля и жанра – У. Патера и П. Валери. Эссеистскому стилю художественной прозы Муратова свойствен автологический стиль. Он полагал, что продуктивнее писать простым и четким языком, который близок стилю воспоминаний, чем языком искусственным, созданным чужим стилевым опытом.

Изучение европейской литературы и переводческая деятельность стали причиной обращения Муратова к принципам эссеизма в собственной прозе. Несмотря на то, что статья «Искусство прозы» написана им позже, художественная реализация этих принципов находит отражение в прозе 1920-х гг., в частности в цикле «Магические рассказы».

Итак, ориентация Муратова-прозаика на европейскую традицию проявляется в следовании принципу эссеизма. Кроме того, он, будучи искусствоведом и переводчиком, воспринял также традиции европейской новеллистической прозы.

---

на манеру письма». *Соловьев Ю.П.* Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: автореф. дисс... канд. филол. наук. С. 1.



## 3.2. Жанрово-стилевые приоритеты малой прозы Муратова

### 3.2.1. Новелла как жанровая дефиниция «Магических рассказов»

Специфику жанра рассказа и новеллы рассматривали Ю. Ковалев<sup>512</sup>, М.В. Кудрина<sup>513</sup>, Е.М. Мелетинский<sup>514</sup>, А.М. Михайлов<sup>515</sup>, Л.И. Семченко<sup>516</sup>, А.А. Смирнов<sup>517</sup>, С.А. Ташлыков<sup>518</sup>, Б.В. Томашевский<sup>519</sup>, В.Б. Шкловский<sup>520</sup>, Э.А. Шубин<sup>521</sup>, Б.М. Эйхенбаум<sup>522</sup> и др.

Определение новеллы как жанра включает следующие аспекты: она относится к эпическому роду литературы, имеет в основе динамичную фабулу, острый сюжет, для нее характерны нейтральный стиль повествования, отсутствие описательности и психологизма, а также акцент на неожиданной развязке; в основе часто лежит необычное явление с вероятным конфликтом, стремление к объективизму. Сам термин происходит от итальянского слова «novella», что означает «новость», т.е. в основе сюжета – авантюрный, непредсказуемый элемент.

В истории русской литературы традиционно не разделяются жанры рассказа и новеллы, что отмечает Б.В. Томашевский<sup>523</sup>. С точки зрения В.П. Скобелева, «нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению

---

<sup>512</sup> Ковалев Ю. Заметки об английской новелле // Английская новелла: Антология / Сост., послесл. Ю. Ковалев. – Л.: Лениздат, 1961. С. 498–525.

<sup>513</sup> Кудрина М.В. Жанровая структура рассказа: дисс... канд. филол. наук. – М., 2003. – 291 с.

<sup>514</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Отв. ред. Б.Ю. Виппер. – М.: Наука, 1990. – 275 с.

<sup>515</sup> Михайлов А.В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 5. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 306–308.

<sup>516</sup> Семченко Л.И. Историография жанра новеллы: теоретический аспект // Гуманитарные науки. Литературоведение. 2011. № 2. С. 51–59.

<sup>517</sup> Смирнов А.А. Джованни Боккаччо // Дж. Боккаччо: pro et contra, антология / Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Самариной, И.Ю. Шауба, коммент. В.В. Андерсена, И.Ю. Шауба, Ч. Пило Бойл ди Путифугари. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 59–93.

<sup>518</sup> Ташлыков С.А. Русская новелла: вопреки традиции // Традиции в русской литературе: межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. В.Т. Захарова. – Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2002. С. 38–51. Ташлыков С.А. А.И. Куприн: поэтика новеллы: Монография. – Иркутск: Издательство ИГУ, 2012. – 101 с.

<sup>519</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 243–257.

<sup>520</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Издательство «Федерация», 1929. – 266 с.

<sup>521</sup> Шубин Э.А. Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра. – Л.: Наука, 1974. – 181 с.

<sup>522</sup> Эйхенбаум Б.М. Литература: теория, критика, полемика. – Л.: Прибой, 1927. – 300 с.

<sup>523</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. С. 243.

друг к другу»<sup>524</sup>. Е.М. Мелетинский заключает, что «отличие новеллы от рассказа»<sup>525</sup> не представляет принципиальной разницы. Термин «новелла» зачастую выступает как синоним рассказа<sup>526</sup>. Муратов называет свои произведения малой формы то рассказами (название цикла «Магические рассказы»), то новеллами (подзаголовки – «цикл новелл»).

В исследовательских трудах определение жанра произведений Муратова также неоднозначно. Так, «Морто да Фельтре» (из цикла «Герои и героини») В.Н. Гращенков<sup>527</sup>, Е.С. Себежко<sup>528</sup>, Л.М. Щемелева<sup>529</sup> называют рассказом, цикл же «Герои и героини» в целом – сборником рассказов. Н.Н. Примочкина<sup>530</sup>, Д. Рицци<sup>531</sup> дают определения «новелла» и «цикл новелл». К.В. Загороднева, подробно анализируя источники текста, приходит к выводу: «Муратов соединяет в “Морто да Фельтре” черты новеллы эпохи Возрождения, романтической новеллы об искусстве XIX в., новеллы об искусстве конца XIX – начала XX вв.»<sup>532</sup>. Оба термина по отношению к текстам Муратова зачастую выступают как синонимичные и взаимозаменяемые. Сам же писатель во вступительной статье к «Героям и героиням» называл свои произведения «повестями»<sup>533</sup>.

При очевидных общих жанровых чертах новеллы и рассказа, теоретики указывают и на их специфичность. В.В. Кожин отмечает, что в новелле, в

---

<sup>524</sup> Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1982. С. 53.

<sup>525</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 5.

<sup>526</sup> Русская новелла: проблемы теории и истории / Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1993. – 274 с. Дж. Боккаччо: pro et contra: антология / Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Самаринной, И.Ю. Шауба, коммент. В.В. Андерсена, И.Ю. Шауба, Ч. Пило Бойл ди Путифугари. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2015. – 735 с.

<sup>527</sup> Гращенков В.Н. П.П. Муратов и его «Образы Италии». С. 290–314.

<sup>528</sup> Себежко Е.С. Муратов: образ Италии // Себежко Е.С. Друг друга отражают зеркала...: Уильям Бекфорд и его след в русской литературе. – М., Калуга: Полиграф-Информ, 2002. С. 120–142.

<sup>529</sup> Щемелева Л.М. Муратов Павел Павлович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. Т. 4. – М.: Большая российская энциклопедия, 1999. С. 171–175.

<sup>530</sup> Примочкина Н.Н. Максим Горький и Павел Муратов: история литературных отношений // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 273–287.

<sup>531</sup> Рицци Д. Художественная проза П.П. Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С. 45–50.

<sup>532</sup> Загороднева К.В. Живописные и литературные реминисценции в новелле П. Муратова «Морто да Фельтре» // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 1(7). С. 76–88.

<sup>533</sup> Муратов П.П. Герои и героини. – М.: Геликон, 1918. С. 7.

отличие от рассказа, важно изображение частных поступков, переживаний людей, их личных отношений, а также такая особенность, как нейтральность стиля. Сюжет, однако, берется из повседневности, но тяготеет к необычности, что нарушает привычное течение жизни<sup>534</sup>. Рассказ и новелла сопоставимы по объему, но противопоставлены по структуре: новелла – небольшое, но насыщенное событиями повествование с четко обозначенной фабулой, ей чужда описательность, не свойственен психологизм. В новелле всегда есть неожиданное событие, от которого действие сразу переходит к развязке. Она традиционно имеет строгую структуру, не допускающую случайных компонентов<sup>535</sup>. Зачастую в основе новеллы лежит анекдот (событие), но он преобразуется в нечто более значительное, в необыкновенности появляются черты типичности. Рассказ же представляет собой любое небольшое повествование без строгого построения<sup>536</sup>.

Б. Эйхенбаум («О. Генри и теория новеллы», 1925) пишет о том, что новелла свойственна американской литературе, а русского читателя в ней привлекает занимательность сюжета, неожиданная развязка, стремительное развитие действия. Он сравнивает «Повести Белкина» (1830) Пушкина с новеллами в духе О. Генри (1862–1910)<sup>537</sup>. Некоторые черты жанра новеллы вобрал в себя физиологический очерк. Гоголь создает особый жанр новеллы, который сильно отличен от классической («Шинель», 1842; «Нос», 1836 и др.). В начале XX в. черты классического жанра новеллы можно увидеть в

---

<sup>534</sup> Кожин В.В. Новелла. С. 239–240.

<sup>535</sup> М.Н. Эпштейн также отмечает, что новелла отличается от рассказа острым центростремительным сюжетом, часто парадоксальным, в ней нет описательности и композиционной строгости. В центре изображения – экстраординарные, парадоксальные, сверхъестественные происшествия; отсутствие причинно-следственных связей и социально-исторического детерминизма. Рассказ тяготеет к развернутым характеристикам, описательности, новелла же сводит жизненный материал к одному событию. *Эпштейн М.Н.* Новелла // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Коженикова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 248.

<sup>536</sup> Михайлов А.В. Новелла. С. 306–308.

<sup>537</sup> Там же.

Об особенностях жанра «Повестей Белкина» Пушкина: *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 242–356.

творчестве Брюсова, Грина, Зощенко, Кржижановского<sup>538</sup>, Набокова и др., что связано с «переходным периодом», когда были наиболее актуальны свободные жанровые формы<sup>539</sup>. Шкловский называет новеллами произведения Чехова, однако отмечает, что традиционно «новелла требует особого, специфически сжатого, интенсивного сюжета»<sup>540</sup>. Это определение подходит к новеллам О. Генри, но не отвечает специфике творческой манеры Чехова.

Б.В. Томашевский, не разделяя новеллу и рассказ в русской литературе, выделяет следующие важные характеристики<sup>541</sup> «рассказа-новеллы»: простая фабула, большая степень ее свободы, сказовый элемент как организатор повествования; наличие бесфабульных новелл («нет причинно-временной зависимости между мотивами»; «такую новеллу легко разнять на части и части эти переставить, не нарушая правильности общего хода новеллы»<sup>542</sup>), специфическая концовка новеллы (вводящая либо мотивы, выходящие за рамки повествования, либо своеобразную нравственную сентенцию, разъясняющую смысл новеллы), система статических мотивов в новелле; циклизация новелл («Обычно эти циклы являлись не простым, немотивированным сборником рассказов, но излагались по принципу некоторого единства: в повествование вводились связывающие мотивы»<sup>543</sup>).

Часто в основе «Магических рассказов» лежит интрига, которая разрешается непредсказуемо. Наиболее очевидно это проявляется в рассказе «Imbroglia»: загадочное происшествие, розыгрыш заканчивается самоубийством героя. В «Виргилии в корзине» развязка также оказывается неожиданной: месть Виргилия Мелибее. В «Мениппе» только в финале герой как бы пробуждается от магического сна и видит вместо прекрасной гетеры

---

<sup>538</sup> А.Н. Шуберт рассматривает произведения Кржижановского с точки зрения жанра и обнаруживает тенденцию к синтезу жанров, близких новелле: повести, рассказа, притчи, сказки. *Шуберт А.Н.* Внутрижанровая динамика прозы С.Д. Кржижановского (статья первая) // Вестник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина. Серия «Филология». 2015. № 73. С. 194–200.

<sup>539</sup> Там же. С. 195.

<sup>540</sup> Шкловский В. О теории прозы. С. 291.

<sup>541</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 245.

<sup>542</sup> Там же. С. 245.

<sup>543</sup> Там же.

колдунью. В «Ложе в театре» только в заключительной сцене открывается, что спутник героини – кукла. В «Собеседнике» гибель героя в конце произведения может быть связана как с сумасшествием Эльмора, так и с властью дьявольской силы над ним. В «Развязке» лишь в финале раскрывается суть роковой связи героя с Марселиной. Несмотря на отсутствие динамического сюжета в «Лепорелло», гибельность рока в конце рассказа подчеркивает трагичность повествования. В «Богине» только в конце рассказчик понимает, в чем была загадка таинственной незнакомки. Часто финал связан с мотивом торжества рока: «Развязка», «Кирх первый и Кирх второй», «Император» и др.

Новелла более характерна для европейской, в частности итальянской, традиции<sup>544</sup>. Муратов переводил новеллы из «Декамерона» (<1352–1354>) Дж. Боккаччо: «Чума во Флоренции», «Приключения Андреуччио», «Похищение Реституты», «Настаджио дельи Онести», «Гвидо Кавальканти», «Пирро и Лидия»<sup>545</sup>. И.Н. Голенищев-Кутузов так характеризует особенности стиля Боккаччо: наблюдательность, способность жертвовать второстепенным ради главного, искусство архитектоники, правдивость, отсутствует идеализация человека, что не принижает его природу; адекватное изображение жизни, отсутствие преувеличений и натяжек, характерных для последующих новеллистов<sup>546</sup>. Стиль Муратова отвечает традиции итальянской литературы. В «Магических рассказах» нет глубокого психологизма, осмысления событий современности, которые не принимал писатель. В этом его цели совпадают с Боккаччо, «Декамерон» которого написан во время чумы, что позволило уйти от прямого разговора о событиях настоящего.

---

<sup>544</sup> Итальянская новелла возникла в XII–XIV вв. в эпоху Возрождения. Классическим образцом считается «Декамерон» (1348–1351) Дж. Боккаччо, который был создан в самом начале зарождения жанра, что способствовало раннему расцвету новеллы.

<sup>545</sup> Боккаччо Дж. Декамерон / Подгот. изд. М.Л. Андреев, Л.В. Бессмертных: В 3 т. (4 кн.). Т. 1. – М.: Научно-издательский центр «ЛАДОМИР», «Наука», 2019. – 515 с.

<sup>546</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. Статьи и исследования / Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1975. С. 154.

Муратовское указание на жанр новеллы содержит отсылку к европейской литературной традиции, опыт которой, несомненно, важен для писателя. Об этом свидетельствует тот факт, что он подготовил издание «Новелл итальянского Возрождения» в двух томах для издательства К.Ф. Некрасова<sup>547</sup>. Этому предшествовали долгая работа писателя и поездка в Италию с ноября 1911 г. по август 1912 г. для сбора материала. К каждой части он написал предисловия, в которых обозначил значимые черты жанра, а также описал особенности творчества некоторых конкретных авторов, в частности, Франко Саккетти. Сам Муратов отмечал: «Я полагаю, что такая книга положительно необходима в русской литературе <...> У нас знают только одного Боккаччо. Но ведь есть еще десятки других, из которых можно было бы выбрать прелестные вещи. <...> я хотел бы написать в той же книге характеристики отдельных новеллистов (среди них бывали очень интересные люди) и общие статьи вроде: Эротизм итальянских новелл; Быт Возрождения в новелле; Новелла и искусство и т.д.»<sup>548</sup>.

Однако Муратов переосмыслил этот жанр и наполнил его новым содержанием. Он достаточно подробно писал об особенностях новеллы в предисловиях к сборнику «Новеллы итальянского Возрождения». Муратов отметил, что «новелла была постоянной спутницей людей и событий итальянского Возрождения»<sup>549</sup>. Он подчеркивал консерватизм и универсализм этого жанра, который, с его точки зрения, отражает более не субъективное, а объективное видение мира. Это предопределило обращение писателя к жанру новеллы в малой прозе как к попытке показать универсальное в человеке и мире. Новелла «крепче удерживала общий тип, была менее гибка, менее

---

<sup>547</sup> В издательстве К.Ф. Некрасова Муратов публикует У. Бекфорда («Ватек: Арабская сказка», 1912), Ж. де Нерваля («Сильвия. Октавия. Изиды. Аврелия», 1912), П. Мериме («Избранные рассказы», 1913), новеллистов чинквеченто и кватроченто («Новеллы итальянского Возрождения», 1912).

<sup>548</sup> Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова / Вступ. ст., публ. и коммент. И.В. Вагановой // Лица: биографический альманах / Ред.-сост. А.В. Лавров. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. Т. 3. С. 169.

<sup>549</sup> Муратов П.П. Общая вступительная статья // Новеллы итальянского Возрождения / Избранные и переведенные П. Муратовым. К. 1. Ч. 1–2: Новеллисты треченто. Новеллисты кватроченто. – М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1912. С. 1.

послушна индивидуальным талантам. Она не разделяла стремительного движения вперед <...>. Она слишком часто оглядывалась назад на свой признанный образец – “Декамерон” Боккаччо»<sup>550</sup>.

Анализируя трехсотлетнюю историю итальянской новеллы, Муратов убеждался в том, что столь долгий период существования новеллы свидетельствует о «глубине того психического слоя»<sup>551</sup>, который заложен в самом жанре. Еще одной чертой новеллы является ее способность к «естественному выражению жизни»<sup>552</sup>. В ней важна не авторская индивидуальность, а способность автора объективно вести летопись реальной жизни. С этой точки зрения, «только один шаг отделяет иногда эту летопись от настоящей исторической летописи, – от хроник»<sup>553</sup>. Он определил эту особенность как «летопись частной жизни»<sup>554</sup>, у которой нет ни «плана, ни хронологии, ни последовательности»<sup>555</sup>. У новеллы есть «вечный сюжет»<sup>556</sup>, который присутствует в любое историческое время, но в настоящем этот важный для Муратова пласт утрачен. Возможно, для писателя цикл магической прозы – попытка возвращения к вечным универсалиям жизни, с чем связано также обращение к мифам и архетипическим образам в его произведениях.

Е.М. Мелетинский отмечает, что в новелле эпохи Возрождения не было психологического анализа, но изображались разные проявления индивидуальности, чувства, благотворное и разрушительное влияние страстей<sup>557</sup>. Этим можно объяснить отсутствие глубокого психологизма в прозе Муратова. Далее исследователь отмечает следующее: «фантастический элемент крайне редко присутствует в новелле Западного Возрождения, западные чувствительные дамы и девицы лишены

---

<sup>550</sup> Там же.

<sup>551</sup> Там же.

<sup>552</sup> Там же. С. 2.

<sup>553</sup> Там же.

<sup>554</sup> Там же.

<sup>555</sup> Там же. С. 2–3.

<sup>556</sup> Там же. С. 3.

<sup>557</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 132.

таинственного ореола»<sup>558</sup>. Муратов, наоборот, привлекает магический элемент в сюжеты, но фантастического в прямом смысле слова в его новеллах нет.

В цикл «Магические рассказы» входят небольшие по объему, но семантически насыщенные тексты. По форме они близки жанру новеллы, что отмечали критики. Так, Ходасевич в рецензии 1928 г. писал: «Суховатая сжатость, плавная последовательность повествования, почти без диалога, без психологизмов – все это и еще многое приближает “Магические рассказы” к традиции новеллы – традиции, в общем, чуждой русской литературе <...> Итальянские новеллисты эпохи Возрождения, которыми Муратов некогда усердно занимался, – вот родоначальники “Магических рассказов”»<sup>559</sup>. Итак, можно согласиться, что в рассказах Муратова снижен психологизм – нет глубокого анализа психики персонажей, что отвечает канонам новеллы. Однако интерес писателя к деталям придает повествованию некоторый внутренний психологизм, создает атмосферу времени и помогает понять не только внутреннее состояние героев, но и особенности восприятия ими действительности. Слоним отмечает особое мастерство Муратова в описании обстановки, вещей и природы, которые писатель изображает «с их живописной, эстетической стороны – но от них восходит он к движениям души, или объясняет их. Это тот же метод выражения человеческих переживаний, мира внутреннего через символический язык мира внешнего»<sup>560</sup>. Так, например, в «Виргилии в корзине» – это семисвечник из Иерусалимского храма, летучие мыши, багровое вино, птицы с радужными перьями и позолоченными клювами, тусклый глаз рыбы с перламутровой чешуей, гранатовое яблоко; в новелле «Остров молчания» встречаются детали, характеризующие действия тайных обществ: круглый стол, брошюра, зеркала; в «Богине» важной смысловой деталью становится серебряная монета, а также

---

<sup>558</sup> Там же. С. 133.

<sup>559</sup> Ходасевич В.Ф. Муратов П. Магические рассказы. С. 178.

<sup>560</sup> Слоним М. Литературные отклики. П. Муратов «Эгерия». С. 60.



символическое значение приобретают цветы, сопровождающие загадочный образ героини: гвоздика в руках и роза на груди<sup>561</sup>.

Новелла как разновидность рассказа отличается «острым, часто парадоксальным сюжетом, композиционной отточенностью, отсутствием описательности»<sup>562</sup>, что в целом соответствует поэтике текстов Муратова и парадигме жанра, отмеченной Ходасевичем. Но в «Магических рассказах» сюжетная интрига часто присутствует только внешне, а динамически развивающийся сюжет отсутствует. Муратов не прописывает тщательно сюжет, дает только намеки возможных взаимоотношений между персонажами: в центре – их духовная жизнь, развитие, изменения. Для писателя важнее впечатления, реакция героев на события, а не сами события, что отличает его произведения от жанра новеллы. Итак, в целом в его рассказах отсутствует острота сюжета или присутствует лишь внешне.

В «Магических рассказах» предпринята попытка «обнаружить скрытые силы, движущие современностью и, отчасти, в ней самозарождающиеся»<sup>563</sup>. За всем происходящим писатель стремится обнаружить ту тайну, которую он художественно осмысляет. Именно поэтому язык его прозы нарочито упрощен, снят психологический конфликт, но сами герои, интересные автору, представляют собой архетипические образы.

Важной чертой традиционной новеллы является ее близость драматическим жанрам, что находит отражение в рассказе «Imbroglia», построенном как комедия положений. В переводе с итальянского языка название рассказа означает «путаница, сложная ситуация». Динамика придается сюжету за счет того, что текст построен в форме диалога: он действительно словно предназначен для постановки на сцене. Героиня же говорит, что любит «приятные тайны» (529) (вероятно, любовные), что создает

---

<sup>561</sup> Каспирович Н.А. Новелла П.П. Муратова «Богиня»: античность и современность // Вестник государственного университета им. А.С. Пушкина. 2008. № 4 (16). С. 65.

<sup>562</sup> Кормилов С.И. Рассказ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 856–857.

<sup>563</sup> Ходасевич В. Муратов П. Магические рассказы. С. 179.

интригу и держит интерес читателя в напряжении. С первых же строк рассказа заявляется, что все происходящее – шутка. В основе традиционной комедии положений лежат не только курьезные, непредвиденные ситуации, неожиданные стечения обстоятельств, но и смешные события. М.Л. Андреев пишет: «Главный сюжет комедии <...> – это удовлетворение любовных желаний, достигаемое через преодоление разного рода препятствий»<sup>564</sup>. Предметом комедии, как правило, становится изображение этих препятствий и способов их обойти. В «Imbroglío» девушку с завязанными глазами куда-то ведут вниз по лестнице, которая «вьется винтом в преисподнюю» (529), затем возят по городу и возвращают в этот же дом с винтовыми лестницами и в ту же комнату с диваном. Потайная запертая дверь, которая сначала казалась знаком легкого любовного приключения, выступает как символ безвыходности ситуации, а блуждания по городу становятся символом сбившегося с пути человека. Внешне авантюрный сюжет у Муратова оборачивается неожиданной развязкой – герой, устроивший этот трюк, застрелился, мужья разоблачили жен. Но спланированное самоубийство выглядит театрально. Некоторые рассказы Муратова бессюжетны, но обладают внутренним сюжетом: они строятся как монолог рассказчика, передают его восприятие мира («Венецианское зеркало», «Новый год», «Лепорелло», «Мери» и др.).

Как уже отмечалось, в классической новелле акцент делается на финале, неожиданной развязке. Один из рассказов цикла называется «Развязка»: уже здесь заложена некоторая игра с читательскими ожиданиями. Сюжет развивается на фоне исторических событий – Великой французской революции. Однако это трагическое время только упоминается и не становится предметом интереса главного героя – Эфраима де Линьера, который влюблен в Марселину д'Дарси, но она не отвечает ему взаимностью. Герой убежден, что она любит его «втайне» (497), и постоянно ожидает «развязки», упоминание которой становится лейтмотивом рассказа. Таким

---

<sup>564</sup> Андреев М.Л. Пять типов классической комедии // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 194.

образом, сюжет строится на интриге, что поддерживает интерес читателя. Кроме того, в тексте появляется еще один важный персонаж – Флери – друг Эфраима, который дает ему советы в любовных похождениях и увлекается революционными идеями. Главный герой отправляется в путешествие, старается не слушать сплетен о возлюбленной и пишет ей письма, которые остаются без ответа. Позже он узнает, что у нее появился молодой любовник Демар, в ответ на это он заводит роман со вдовой. Когда Эфраим и Марселина вместе оказываются в доме для умалишенных доктора Пти (который удачно создает иллюзию лечебницы для спасения людей за деньги), герой предчувствует «близость великих решений» (505) и долгожданной развязки. Он верит, что Марселина любит его, хотя очевидно ее внимание к его другу Флери.

Эфраим чувствует волю рока: «Он все время помнил, что часы и минуты жизни были для них точно сочтены» (508). Ему кажется, что вскоре он добьется долгожданной любви Марселины: «Развязка, о которой мечтал Эфраим, наступила» (506). Герой получает известие о том, что у него заканчиваются деньги, поэтому он больше не может оставаться в спасительном псевдосумасшедшем доме. Эфраим спешит сообщить Марселине, что совершит для нее последнюю жертву: сам пойдет на смерть, а у нее будет возможность задержаться там. Однако она не принимает от него эту жертву, говоря, что недостойна этого.

Эфраим всю жизнь посвятил мечтам, «охотно забывая действительность, он предпочитал жить вымыслами» (500). Он внушал себе мысль, что его избранница просто не решается признаться в своих истинных чувствах. Тема свободы соотносится с темой любви к женщине: эта идея содержится в рассуждениях Флери о взятии Бастилии. Он говорит Эфраиму, что всем женщинам стоит предпочесть «единственную возлюбленную – свободу» (502). По его словам, свобода, как и все иные дамы, «полна лукавств, непостоянств и слабостей», «создана из собственных наших иллюзий» (502). Таким образом, свобода и любовь – это две иллюзии, которыми живут Флери

и Эфраим, но их судьбами правит рок. Можно отметить, что Муратов здесь также осмысляет исторические события и ценность свободы, которую во времена революции стремились получить кровавым путем, однако высокие идеи – завоевание всеобщей свободы или вечной любви – лишь мечты, которые закрывают глаза на реальность.

Развязка рассказа неожиданна: Марселина признается в близости с Флери, покидает больницу, попадает в тюрьму, и ее казнят на гильотине. Эфраим же сходит с ума, думая, что признание Марселины было хитрым планом для его спасения. В финале героя находят мертвым с магическим стигматом вокруг шеи, что соединяет Эфраима и Марселину не в жизни, а в смерти (вечности): «Вечность соединила их, смерть их связала, и это было развязкой, которой он всю жизнь искал» (512). Итак, Муратов обыгрывает значения слова «развязка», обманывая ожидания читателя. Развязка любовной истории героев оборачивается развязкой их жизни, любовная интрига сменяется трагическим финалом. Роковая сила соединяет героев в вечности и смерти.

В рассказе «Августеум» развязка снимает магический ареол с описания состояния французского пианиста – он оказывается болен. Его необычные видения и сосуществование на грани двух миров оборачиваются, вероятно, лишь болезненной фантазией. Однако финал рассказа остается открытым и позволяет говорить о его двойной интерпретации.

В «Посланнике» главный герой, посланник ада, ведет вполне обыденную жизнь на земле, его образ лишен привычных атрибутов черта. Поездка Бельфегора в Рим для уничтожения Церкви терпит неудачу: по дороге на делегацию посланника ада священник накладывает крестное знамение, что приводит ее к гибели. Интрига держится на протяжении всего повествования, несмотря на то что никаких дьявольских ухищрений не описывается.

Классическая новелла имела несколько морализаторское начало, что не нашло отражения у Муратова. Так, Ходасевич в рецензии пишет: «Рассказы Муратова лишены какой бы то ни было тенденции, никакой “морали” из них

“не выжмешь”. Читателю показаны лишь события – узоры и сплетения драматических положений, порою довольно резких и сложных, порою едва намеченных»<sup>565</sup>, что отвечает особенностям новеллы.

Жанровая природа «Магических рассказов» Муратова неоднородна. Они характеризуются краткостью, классическим (нейтральным) стилем, отсутствием целенаправленного психологизма, иногда непредвиденным финалом, драматизмом фабулы, что говорит о культурной памяти, запечатленной в прозе писателя. В поздних рассказах 1928 г. преобладают динамичный сюжет и неожиданная развязка, привлечение реального жизненного материала, их объем больше, а сюжет более определен (исторический фон есть в рассказе «Император»).

В эпоху романтизма термин «новелла» получает значение, близкое фантастической сказке, в частности в творчестве Гофмана, Новалиса, Э. По<sup>566</sup>. Однако для творчества Муратова значимы также новеллы в духе П. Мериме<sup>567</sup>. Отметим, что в целом для Муратова важна итальянская проза, романтизм он понимал в контексте специфики итальянской новеллы: «Новелла не всегда бывала комедией, а когда она бывала трагедией, она всегда бывала романтической трагедией», и «добродетель» романтической новеллы проявлялась «в присутствии черной смерти»<sup>568</sup>, мысль о которой – вечный источник сюжетов, именно она придавала глубину житейским сценам. В

---

<sup>565</sup> *Ходасевич В.* Муратов П. Магические рассказы. С. 179.

<sup>566</sup> *Максимов Б.А.* Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Тверь, 2007. – 23 с. *Тищенко В.В.* Французская новелла Средних веков и Возрождения: Новелла XIII в. Генезис и элементы поэтики. Учеб. пособие. – Якутск: ЯГУ, 1981. – 56 с.

<sup>567</sup> Муратов отмечает, что Мериме «родился писателем», который хотел быть светским человеком. Особенность творческой манеры Мериме, по мнению Муратова, не только в том, что он превращал в литературу все свои интересы и занятия, но и в том, что у него было «огромное любопытство к вещам этого мира, которое напоминает подчас художников итальянского Возрождения». Это обусловило обращение писателя к далеким странам и прошлому, особенности изображения персонажей: «Своих героев Мериме умел видеть лишь в каком-то особенном освещении, лишь на фоне каких-то далеких пейзажей». *Муратов П.П.* Мериме // Проспер Мериме. Избранные рассказы / Пер. с фр. В.С. Урениус, ред. и вступ. ст. П. Муратова. – М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова. С. 1, 5, 6.

<sup>568</sup> *Муратов П.П.* Общая вступительная статья. С. 8, 9.

новеллах описаны роковые случайности, далекие путешествия, стремление к странам Востока и др.

Итак, в малой прозе Муратова есть некоторые черты жанра новеллы (отсутствие психологизма, интрига, меняющая ход событий, неожиданная развязка), но нет ярко выраженной событийности, остроты сюжета, в ней снижена темпоральность повествования (что отвечает тенденциям литературы модернизма начала XX в.). Корректнее отнести произведения Муратова к жанру рассказа.

### ***3.2.2. Стиль как средство выражения культурной памяти***

Обращение Муратова к жанровым чертам новеллы способствовало формированию особого стиля его прозы, что отмечали уже современники писателя. Во-первых, Бахрах писал, что в романе «Эгерия» «несколько вычурная словесная ткань», и потому оригинальное произведение может выглядеть как перевод<sup>569</sup>; Алданов также отмечал, что художественный метод Муратова не связан с традициями русской литературы<sup>570</sup>, однако близок «к художественным приемам Мериме»<sup>571</sup>; Ходасевич определял стиль рассказов Муратова как «не-русский»<sup>572</sup>. Во-вторых, отмечалась некоторая жанровая архаичность прозы Муратова; например, Г. Струве заметил: «Это, скорее,

---

<sup>569</sup> Бахрах А. «Европеец» с Арбата. С. 38.

<sup>570</sup> Исторический роман Муратова «Эгерия» представляет собой изящную стилизацию в духе романов XVIII в. Художественная ткань романа наполнена описаниями природы и искусства Италии. Критики (в частности Слоним) отмечали особое очарование романа. Алданов писал, что стиль романа чужд психологическому направлению русской прозы. Слоним так объясняет причины отступления Муратова от исторического повествования: «Для Муратова, следующего в этом отношении заветам Ренье, – важна стилизация, а не та или иная степень приближения к исторической правде. Эпоха – фон, на котором выделяются узоры творческого вымысла художника. И ложь искусства становится тем увлекательнее, что облекается она в притягательную пелену мечты о прошлом». Алданов М. <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922. С. 405. Слоним М. Литературные отклики. П. Муратов «Эгерия». С. 54.

<sup>571</sup> Алданов М. Там же.

Ср.: В.Н. Гращенков пишет о цикле «Герои и героини»: Муратов «так много переводил и пересказывал старинные новеллы и хроники, так жадно постигал судьбы разных людей прошлого – художников и властителей, авантюристов и поэтов», что это не могло не отразиться на его собственном творчестве. Гращенков В.Н. П.П. Муратов и его «Образы Италии». С. 296.

<sup>572</sup> Ходасевич В. Муратов П. Магические рассказы. С. 179.

стилизированный роман действия, чем историко-психологический роман»<sup>573</sup>; Яценко отмечал, что роман написан «несколько старомодным стилем, так идущим к изображаемой эпохе и к описываемым чувствам»<sup>574</sup>; Г.В. Иванов посчитал неуместным в 1920-е гг. писать прозу в эстетических традициях 1910-х гг. – все произведения Муратова «одинаково made in 1910»<sup>575</sup>. Творчество Муратова современники восприняли как стилизацию<sup>576</sup>. Вместе с тем рассказы Муратова – не стилизация, они отмечены авторской интерпретацией жанра.

Стиль его повествования прост, лаконичен, сдержан<sup>577</sup>, автологичность художественного языка оптимально соответствует эстетической задаче сочетать беллетристику со взглядом автора на европейскую культуру. Стилиевая стратегия «Магических рассказов» близка эссеистскому стилю очерков об Италии и других работ по эстетике. Например, в его прозе допускается дозированная описательность в эпизодах, содержащих образы культурной памяти, в частности изображения урбанистических, пригородных, усадебных пейзажей. Как справедливо отмечает Д. Рицци, в прозе Муратова «видится оригинальное преломление той так хорошо известной “тоски по мировой культуре”», поэтому слишком упрощенно было бы трактовать прозу Муратова только с точки зрения стилизации<sup>578</sup>. В. Зельченко называет

---

<sup>573</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 90.

<sup>574</sup> Яценко А. П. Муратов. Эгерия. С. 15.

<sup>575</sup> Иванов Г.В. Современные Записки. Кн. XXXIII. С. 507.

<sup>576</sup> С точки зрения Берберовой, стилизация была для Муратова спасением. Берберова Н. Курсив мой. С. 160.

«Обращение к далеко отстоящим по времени эпохам, как уже отмечалось, было весьма частотно в самом начале XX века; стилизационной призмой при воссоздании образов отдаленных времен служили произведения пластических искусств, что позволяло представить эпоху через узнаваемое, ассоциирующееся с ней, и в то же время создать емкий зрительный образ». Завгородняя Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе: Монография. – М.: Литера, 2010. С. 248.

<sup>577</sup> Алданов отмечал мастерство владения стилем Муратова, что придавало подлинность повествованию: «Его мастерский рассказ чрезвычайно сух <...> владеет он им чрезвычайно искусно и достигает очень серьезных и ценных результатов, он движением создает жизнь». Алданов М. <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922. С. 405.

Яценко отмечал влияние соразмерного стиля Муратова на эмоциональную рецепцию текста: «Благородный тон рассказа, никогда не изменяющий автору, и редкое целомудрие в изображении страстей действуют умиротворяюще, оставляя после себя нежную грусть и томительную тягу к какой-то лучшей жизни». Яценко А. П. Муратов. Эгерия. С. 15.

<sup>578</sup> Рицци Д. Художественная проза П.П. Муратова. С. 46.

Муратова последователем У. Патера и М. Швоба, предтечей Х. Борхеса и У. Эко, предлагающих «своей аудитории сложную игру, неизменным условием участия в которой является широта и разносторонняя эрудиция»<sup>579</sup>.

Уже современники подчеркивали необходимость знания широкого культурного контекста для понимания текстов Муратова, интертекстуальность его творчества. Обращение к богатому культурному контексту свидетельствует о том, что проза Муратова шире, чем просто стилизация.

### 3.3. Повторяющиеся темы в «Магических рассказах»

Основные темы, которые объединяют рассказы цикла, универсальны: рок, смерть, любовь, жизненный путь человека.

*Тема рока* связана с темой природы и ее превосходства над человеком. В рассказе «Остров молчания» роковая случайность сталкивает героя с Проктором. В «Развязке» вопреки всем перипетиям торжествует рок: «Когда опустили нож гильотины, Марселина сошла в его заточение, облеченная в добро и радость нового существования» (512). В рассказе «Новый год» напрямую утверждается мысль о подвластности жизни человека силе рока: «Судьба одинаково сторожит их и меня на путях ночных улиц и в освещенных окнах домов, укрывающих сонм жизней <...> Ей подвластны шаг прохожего, рысь извозчичьего коня, бег минут, полет метелей» (494). Про женские образы в рассказе также говорится, что они «возникают внезапно из недр судьбы» (495).

Роковое предчувствие появляется в рассказе «Imbroglío»: героиня говорит о том, что с детства боится темных комнат. Этот мотив становится центральным в рассказе «Собеседник», где дьявольский спутник сопровождает героя на протяжении всей жизни и приводит к гибели. В финале «Лепорелло» героя настигает расплата за совершенное. Тема рока важна и в

---

<sup>579</sup> Зельченко В. Рец. на кн.: Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы // Новое литературное обозрение. 1998. № 32 (4). С. 416.



поздних рассказах: «Кирх первый и Кирх второй», «Император», «Последний рассказ» и др.

В теме рока символическое значение получают мотивы, ассоциирующиеся с фактором магического в жизни героев. Например, *мотив лестницы*. В новелле «Виргилий в корзине» заглавный герой поднимается по длинной лестнице в башню Мелибии, что позже оборачивается для него трагедией: поднимаясь вверх, он отдаляется от земли, которая дает ему магическую силу. В новелле «Imbrogljo» девушку куда-то ведут вниз по лестнице с завязанными глазами, затем возвращают в этот же дом с винтовыми лестницами. Здесь мотив лестницы – аллюзия на путь, по которому развивается судьба человека, потайная запертая дверь – символ безвыходности ситуации. Подобный образ запертой двери появляется в рассказе «Остров молчания»: герой хочет бежать с сеанса тайной магии, но дверь оказывается закрыта. По лестнице поднимается герой-рассказчик из «Мери», возвращаясь домой после своих странных свиданий. В финале «Лепорелло» главный герой поднимается по лестнице и видит глаза собаки-оборотня.

Тема рока связана с *темой смерти*. Рок и смерть как взаимосвязанные явления становятся центральными в рассказах «Кирх первый и Кирх второй», «Император», «Просперида». В «Острове молчания» смерть возлюбленной полностью меняет жизнь главного героя: семейная катастрофа приводит его к отчаянию. Он отмечает, что героиня насмеялась над ним не только в жизни, но и в смерти. Второй раз тема смерти появляется, когда герой собирается наложить на себя руки: самоубийство не удастся из-за странного незнакомца. Люди, входившие в тайное общество, по мнению героя, побывали в царстве смерти. Эта тема находит отражение в рассказе «Imbrogljo»: герой с револьвером застрелился. Смерть зачастую вводится и на уровне образов.

В рассказах Муратова об отношениях мужчины и женщины представлены *вариации любовного чувства*: описывается страсть, расставание, смерть, измена, земная любовь загадочной женщины, ее слабость,

искусственность, кукольность в обществе богатых – все то, что дает мужчине опыт познания. Как искусствовед, Муратов таким образом обращается к вариативности любви – наиболее творчески продуктивному состоянию в истории культуры. Если исходить из традиционного, идущего из Античности разделения любви на четыре типа – *eros* (любовь-страсть), *agape* (безусловная любовь), *filia* (братская любовь) и *storge* (семейная любовь), то в прозе Муратова реализуется противопоставление страсти и высшей любви, однако первая свойственна мужским персонажам, тогда как женская любовь даже в земных проявлениях совершенна. Муратов не мог не обратить внимания на понимание любви мыслителями Возрождения. Показательна точка зрения философа итальянского кватроченто Марсилио Фичино (1433–1499), выраженная в его «Комментарии на “Пир” Платона, названном “О любви”» (1468–1469). Платоническое осмысление категорий любви и красоты опиралось на дуализм, в том числе на признание «небесной и земной (пошлой) Венер, каждая из которых достойна похвалы и следует божественному образцу»<sup>580</sup>, что со всей очевидностью проявилось в рассказах Муратова. Согласно Фичино, красота порождает любовь, а любовь способствует благу.

Художественное осмысление женских образов в творчестве Муратова во многом определила философия Соловьева, развившего в работе «Смысл любви» (1892–1894) свою концепцию любви в рамках идеи всеединства – высшего и совершенного типа мироустройства, через который преодолевается все многообразие сущего, синтезируясь в единстве. Гармонии всеединства противопоставлялось «бытие в состоянии *распадения, бытие, раздробленное на исключают друг друга части и моменты*»<sup>581</sup>. Смысл любви, по Соловьеву, заключается в том, чтобы достичь абсолютного бытия путем преодоления индивидуальности. Общим свойством любви становится способность перейти границу личностного бытия.

---

<sup>580</sup> Хитрун Н.В. Особенности эстетики Марсилио Фичино на основе «Комментария на “Пир” Платона» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (3). С. 209.

<sup>581</sup> Соловьев В. Смысл любви / Сост. В.А. Роменец. – Киев: Лыбидь; [М.]: Асоц. сов. книгоиздателей, 1991. С. 51. Курсив В. Соловьева.

Любовь – тема всех рассказов цикла «Магические рассказы», она помогает «каждой сущности найти свое место в универсуме»<sup>582</sup>. Кроме того, Муратов, согласно своим эстетическим взглядам и, скорее всего, не без влияния идей Соловьева<sup>583</sup>, описывает в рассказах историю героя, чье внутреннее «я» преображается в *красоте*. Этот же смысл красоты отмечается и в искусстве Возрождения: «Характерно, что в центре этой любовной философии было учение о красоте, так как сама природа любви, согласно определению Платона, характеризовалась как желание красоты»<sup>584</sup>. Стремлением к красоте объясняется идеализация женских портретов в прозе Муратова. Так, в рассказе «Остров молчания» герой через образ возлюбленной видит бесконечность вод, а в ее одеждах – вышивки полей и лесов. Елена в «Собеседнике» нежна и прекрасна. В «Мери» и «Последнем рассказе» образы героинь растворяются в «пейзаже».

Повторяющаяся тема – *обретение смысла жизни*, места экзистенции в бытии. Герои рассказов Муратова, преодолевая препятствия, проходят путь познания себя, мира и обретения истинного счастья. Смыслообразующая роль придана мотиву путешествия. Так, в рассказе «Развязка» герой уезжает в путешествие в Рим, затем в Венецию, Неаполь, Геную, Парму, Париж. Он предпочитает воображаемый мир реальности: «Охотно забывая действительность, он предпочитал жить вымыслами» (500). В «Острове молчания» мотив путешествия соотносится с темой жизненного пути героя. Он покидает Москву на поезде, который является символом стремительного и самостоятельного движения: «Шум колес и лязг железа не повиновались магической палочке невидимого капельмейстера» (519). Появляется также образ дирижера как управителя ходом жизни. Дальнейшее совместное

---

<sup>582</sup> Рябинина Т.В. Философия любви и пола в наследии русских мыслителей конца XIX – начала XX веков: автореф. дисс... канд. филос. наук. – Мурманск, 2002. С. 11.

<sup>583</sup> Козырев А.П. Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 59.

<sup>584</sup> Шестаков В.П. Ренессансная философия любви, ее отражение в живописи и поэзии // Образы любви и красоты в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина; науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2008. С. 6.

странствие героя с мистером Проктором Смитом символизирует поиск утраченного «я». В «Собеседнике» герой отправляется в путешествие-бегство, которое приводит его к полной потере нравственной основы. Движение по кругу символизирует замкнутость его жизненного пути.

### 3.4. Специфика сюжетов и образов

#### 3.4.1. Типы магических мотивов в сюжетах рассказов

Понятие «магия» в контексте творчества Муратова обозначено соответствующими лексемами и магическими элементами: маг, «магическое искусство» *Виргилия* (450), алхимики, жрецы, «таинственная сила» (452) («*Виргилий в корзине*»); каббалистические созвездия, знаки зодиака, Млечный Путь («*Эвзевий и Флорестан*»), «магическая палочка» (519), «библейские тексты», похожие на «формулы заклинаний» (523), «магические кощунства» (525) («*Остров молчания*»), «магический Лепорелло» (517) («*Лепорелло*») и др.

Магический компонент («неотмирная фантастика»<sup>585</sup>) в малой прозе Муратова определяет развитие фабулы, условность времени, культуру пространства. Магические сюжеты не связаны напрямую с реальностью, что позволяет писателю отстраниться от насущной действительности<sup>586</sup> и увидеть знаки иных картин из прошлой жизни или из обустроенного европейского бытия. Магическое в рассказах Муратова связывается не с потусторонним, сверхъестественным и зачастую враждебным вторжением каких-то сил, а с чудом, недоговоренностью или обращением к древности (в том числе к мифу или легенде).

---

<sup>585</sup> *Бахрах А.* «Европеец» с Арбата. С. 40.

<sup>586</sup> Стремление автора изобразить универсум можно трактовать и как уход от жуткой реальности, в которой создавались его произведения. Так, Бахрах пишет, что роман «*Эгерия*» был создан «в Москве в голодные годы». *Бахрах А.* «Европеец» с Арбата. С. 38. Яценко в рецензии на роман также отмечает: «Это произведение было написано, когда, казалось, в России прекратилось или должно было прекратиться всякое художественное творчество – в холодные дни в жуткие могильные ночи бесконечной московской зимы 1919–1920 г.». *Яценко А.* <Рец.>. Муратов П. *Эгерия*. Берлин, 1922. С. 15.

В каждом рассказе есть *мотив загадки*, сопряженной с присутствием магического. Реализация этих мотивов может быть разной. Так, в «Собеседнике» у лорда Эльмора с детства обнаруживаются странные способности: он «прислушивается к полетам эльфов и фей» (481), которых видит в окрестностях туманного аббатства. В его видениях появляются восточные джинны и пери, во снах ему является «ужасный африт» (481). Чтобы оградить себя от злых духов, Эльмор, подобно Хоме Бруту из гоголевского «Вия», обводит вокруг кровати магический круг, защищающий его от духов. Герой близок миру искусства: он пишет меланхолические стихи и играет на арфе. Однако при этом он далек от мира реального. В противоположность Эльмору его слуга Огюст обладает вполне практическими сверхспособностями: он может найти общий язык со всеми, знает все о людях. В «Развязке» звучит мотив роковой встречи героя с возлюбленной, их странная связь описана как загадка: Эфраим де Линьер был убежден, что Марселина д'Арси втайне любит его, хотя в ее поведении не было для этого никаких оснований. В образе героини отражена загадочная сущность женщины. В рассказе «Лепорелло» тайна связана с происхождением четвероногого спутника героя. Собака имеет на удивление человеческий характер, так что сначала сложно понять, с кем именно герой ведет диалог: «Взойдя на мост и заглядевшись на быстротекущие воды, я задумался. Я понял все. Я узрел будущее, не при твоей ли помощи, мой черный оборотень, мой магический Лепорелло?» (517). Дон Жуан сравнивает Лепорелло с оборотнем, которого истребить может только крестное знамение, однако рука героя давно разучилась делать его. В «Imbroglío» «дело идет о спасении души» (530), что создает интригу, завязанную на тайне. В рассказе «Венецианское зеркало» тайна связана с образом старинного зеркала. Но в контексте произведения главную загадку представляет не столько само зеркало, сколько судьба героя-рассказчика. Старуха, владелица зеркала, пытается логически объяснить секрет магического артефакта: «О, не являет ли волшебное зеркало род маленького театра, на сцене которого с укором в сердце мы узнаем всех

персонажей комедии или драмы, однажды разыгранной при нашем участии!» (478). Магия зеркала связана не с его демонической силой, а с магической силой искусства: его создали настоящие мастера. В рассказе «Богиня» в течение всего повествования тайной овеян образ героини. Созданию атмосферы тайны способствует то, что рассказчик встречает ее каждый день на перекрестке в сумерках. Перекресток – место концентрации магической силы, символ выбора пути. Сумерки – это переходный момент во времени бытия, символ неопределенности. Сама героиня представляет для героя главную тайну: она всегда была «погружена в задумчивость» (538–539). Важной портретной деталью становятся скрытые глаза героини, что не позволяет проникнуть в ее душу. В «Новом годе» само действие разворачивается в ночь перед наступлением нового года, что актуализует значение чуда, магии. Тайна в тексте связана с загадочной сущностью женской природы: «Я удивляюсь в тысячный раз магическому существованию женщин» (494). При этом сюжеты Муратова часто внешне «отмечены занимательной фабулой, быстро разворачивающимся действием»<sup>587</sup>, что усиливает эффект магических обстоятельств.

Магическое в прозе Муратова выстраивается на синтезе опыта реальной жизни и художественной условности. В статье «Искусство прозы», а также во вступлении к циклу «Героини и героини» он отмечает, что в основном мир его прозы населен «теньями существ, не познавших никогда быт», лишь немногие из них «существовали в действительности»<sup>588</sup>. При этом магия становится основным сюжетным элементом. Для Муратова существует два определения магии: 1) *магия мира, «пейзажа» (то есть гармонии бытия)*; 2) *обрядовая магия, искусственная (механизация, разрушающая гармонию мира)*. Такое *противопоставление* истинного и ложного, естественного и искусственного, «пейзажа» и механистичности определило то, что большинство рассказов

---

<sup>587</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 90.

<sup>588</sup> Муратов П.П. Герои и героини. С. 7.

строится на антитезе («Эвзебий и Флорестан», «Остров молчания», «Венецианское зеркало» и др.).

Противопоставление двух типов магии наиболее очевидно в рассказе «Остров молчания»; описанные в нем события соответствуют истории, типичной для магической прозы. Есть *маг-спутник*, *магическое (окультурное) действие*, *тайна*, *роковое* для героя стечение обстоятельств; в основе сюжета лежит мотив тайны. Обозначим основные эпизоды.

В галерее Кельна главный герой теряет сознание, на помощь к нему приходит седой незнакомец. Встреча с ним повторяется во время попытки самоубийства героя. Загадочный седоволосый англичанин или американец (отметим, что проводником-магом между двумя мирами становится герой, напоминающий англичанина, как и в рассказе «Августеум») ведет с ним долгую беседу. Он предлагает ему нечто, напоминающее дьявольскую сделку: заменить волю рассказчика своей. С этих пор жизнь героя становится бессмысленной и механистичной, он чувствует себя «более чем умершим для своего прежнего существования» (524). Его спутник овеян тайной: даже его имя – мистер Смит – мы узнаем не сразу. Они почти не общаются: «Мы говорили мало друг с другом, как будто условленные тайно о некой великой цели» (522–523). Смит оказывает магическое действие на героя. Очевидна принадлежность Проктора к тайным религиозным или мистическим организациям. Показателен эпизод, в котором они оказываются за круглым столом вместе со знаменитым медиумом; участники в длинных сюртуках и высоких шляпах с траурной лентой соединяют руки, и начинается сеанс; после совершившегося обряда должна определиться судьба героя; он ощущает мертвенность окружающих его людей («я ощущал себя с ужасом среди мертвецов», 525) и чувствует «ледяной холод, источаемый ими» (525). Попытка героя скрыться не увенчалась успехом: «Проктор Смит и его друзья имели достаточно причин не желать, чтобы кто бы то ни было разоблачил их тайны» (525); суд выносит герою приговор, его наказывают духовным постом и двухдневным размышлением об ошибках и грехах прежней жизни, затем его

отправляют на остров Молчания, который и дал заглавие рассказу. Там он ведет жизнь отшельника и обретает истинное счастье, отказавшись от чтения всех привезенных ему брошюр и книг. Герой чувствует единение с миром природы, что приносит ему настоящее счастье – он ощущает подлинную магию, гармонию с «пейзажем» и вновь видит образ возлюбленной: «Я узнал великие таинства природы» (527); «Я закрываю глаза и испытываю не называемое словами счастье» (528). Образ супруги появляется в начале и конце рассказа, что определяет кольцевую композицию: именно благодаря любви и чувству «пейзажа» герой обретает подлинное бытие, а мир магии (спиритизм, секта) интерпретируется как мир искусственный, ложный. Однако после отбытия наказания он умирает, а слуга-негр покидает его.

Органичное существование героини-жрицы в природном мире и противопоставление ему ее странного бытия в городском пространстве показаны в «Богине». Подобная двойственность женской природы представлена в рассказах «Новый год», «Мери» и др. Мудрость сердца, которая оказывается чем-то большим, чем рассудочное знание, и открывается героям Муратова («Эвзевий и Флорестан», «Последний рассказ», «Мери»), может быть соотнесена с понятием «ведения» Лосева («Диалектика мифа», <1930>), смысл которого – в снятии конфликта между рациональным и иррациональным.

К традиционным магическим историям относится сюжет о *победе над темными силами*. Творчество Муратова отмечено «чувством меры и правдивости»<sup>589</sup>, однако в современном ему мире, как отмечает Ходасевич, главенствуют темные силы: «Муратов не похваляется, будто ему удалось прямо и очевидно “ухватить черта за хвост”, – но присутствие черта, его душок и пакостные следы автор “Магических рассказов” успеваеет обнаружить и показать. Самый черт в большинстве случаев умеет ускользнуть»<sup>590</sup>. Ходасевич обращается к анализу рассказа «Посланник», в котором государственные мужи Европы и Америки хотят установить договор с самой

---

<sup>589</sup> Ходасевич В. Муратов П. Магические рассказы. С. 179.

<sup>590</sup> Там же.



преисподней; в результате «ад добился “признания”»<sup>591</sup>. В этом рассказе победу над дьяволом одерживает священник Дон Серафино, совершая над ним крестное знамение, однако, как отмечает Ходасевич, «с тех пор нового Дон Серафино не нашлось»<sup>592</sup>. В рассказе победа над темными силами интерпретируется в соответствии с традициями мистической прозы: священник изгоняет дьявола с лица земли, на этом месте теперь стоит крест.

Частотный сюжетный мотив магических рассказов – *чудо*. Примерами служат «Менипп» и «Богиня». В «Мениппе» чудо соотнесено с явлением старца-мага – антипода колдуньи, творившей черную магию, что сближает рассказ с волшебной сказкой. Заглавный герой попадает в плен к колдунье, которая создает для него иллюзию свадебного пира. Старец, Аполлоний Тианский, с седой бородой и длинными волосами, босой, в пыльной мантии, разрушает этот мираж (приказывая «видимости – исчезнуть», 472) и возвращает героя к реальной жизни: «Ты попал в сети волшебницы. Под видом свадебного пира она готовит тебе страшную участь. <...> Она хочет сварить тебя и пожарить, когда разойдутся гости!» (472). Однако последующий ход событий отступает от канона сказки: Муратов меняет актантную модель рассказа. Менипп противопоставляет чуду старца аргумент в пользу действительности-миража, существования своего «я» в мире-вымысле: «Что удивительного и что чудесного в том, что я в конце концов вновь оказался голым задом на куче мусора! Нет, нет, действительный Менипп не станет благодарить тебя за то, что Менипп вымышленный не был сварен в котле и съеден волшебницей» (472).

В рассказе «Богиня» чудо связано, во-первых, с культурой античности и, во-вторых, с женской природой героини. Обряд, совершаемый ею на лоне природы, приносит положительный результат: приходит спасение от засухи. Природному бытию противопоставлена ложная религия священников,

---

<sup>591</sup> Там же. С. 180.

<sup>592</sup> Там же.

которые распускают о героине («богине») слухи, приписывая совершенное ею чудо себе.

Муратов в большинстве рассказов включает магическое в повседневный контекст; *магия* в его понимании – *органическая составляющая мира*, которая проявляется посредством его героев («Эвзебий и Флорестан», «Остров молчания», «Мери», «Последний рассказ» и др.). Магическое в прозе писателя формируется либо через женский психотип, либо через мифологизированное восприятие другими персонажами магии и их жажду мистики, либо благодаря острой сюжетной ситуации.

### ***3.4.2. Магические элементы в контексте традиционных сюжетов и образов***

Муратов структурирует повествование на основе узнаваемых сюжетов (элементов сюжетов) и образов, интегрируя в произведения магические детали (события, артефакты, героев-оборотней и героев, владеющих тайной, магов и т.п.).

Так, в рассказе «Венецианское зеркало» реализуется мифологема утраченного рая; в «Лепорелло» дана авторская версия вечного сюжета о Дон Жуане; в «Острове молчания» герой, сам называющий себя Робинзоном, оказывается в ситуации, подобной герою романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1719), однако Муратов наполняет сюжет новым содержанием, описывает историю жизненного и духовного пути, обретения гармонии с мирозданием; в рассказе «Виргилий в корзине» интерпретируется легенда позднего Средневековья об античном писателе<sup>593</sup>; в «Собеседнике» встречаются элементы гоголевских сюжетов (очерченный круг вокруг

---

<sup>593</sup> Образ Вергилия трансформируется: он воспринимается прежде всего не как поэт, а как мудрец, маг и т.п. Одним из распространенных сюжетов становится история о том, как его возлюбленная, которая каждую ночь поднимала его к себе в корзине, оставила Вергилия висеть в ней на всеобщее обозрение. Месть Вергилия заключалась в том, что он потушил во всем Риме огни, добыть же огонь вновь можно было только из интимных мест Мелибеи. *Цивьян Т.В.* Вергилианский миф в Средневековье // Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. / Отв. ред. В.Н. Топоров. Кн. 2. Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. Кн. 2. – М.: Наука, 2008. С. 63–65.

кровати), а позже герой создает круг реальный – каменную круглую стену вокруг дома.

В «Лепорелло» показан архетипический образ Дон Жуана. Дон Жуан – литературный герой, который появляется в литературе наряду с реальными прототипами, такими как Казанова<sup>594</sup>. В «Образах Италии» Казанове посвящена глава, в цикл «Герои и героини» включен рассказ «Приключение Казановы, не рассказанное им самим» (<1918>). Авторская интерпретация образа не во всем традиционна: не показаны похождения Дон Жуана, описана лишь одна встреча, которая не похожа на типичные для подобных текстов любовные приключения. Муратов сосредоточен на изображении внутреннего мира героя, он не описывает внешнего проявления страстей.

В центре внимания Муратова – момент роковой расплаты героя за совершенные поступки. Вечный образ Дон Жуана трансформировался на протяжении развития литературы<sup>595</sup> и занял особое место в творчестве писателей начала XX в.<sup>596</sup> В.В. Онорин выделяет авантюрно-героический сверхтип, который сравнивается с Фаустом как демоном самопознания (Бальмонт, Гумилев); торжествующий тип, лишенный трагического ореола,

---

<sup>594</sup> Образ Казановы имеет и биографическую основу. Как отмечает Бахрах, сам Муратов был «неким воплощением Казановы, потому что влюбчивость его не знала предела». *Бахрах А.* «Европеец» с Арбата. С. 39.

<sup>595</sup> *Андреев В.* Самый обаятельный, привлекаемый и проклинаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 5–30. *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 162–178. *Багно В.Е.* Дон Жуан. Расплата за своеволие или воля к жизни // Миф о Дон Жуане / Сост. В. Багно. – СПб.: Terra Fantastica, Corvus, 2000. С. 5–22. *Бальмонт К.Д.* Тип Дон Жуана в мировой литературе // Иностранная литература. 1999. № 2. С. 181–183. *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон Жуана: Историко-литературный этюд. – СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1889. – 144 с. *Веселовский А.В.* Легенда о Дон Жуане // Этюды и характеристики. – 3-е изд., знач. доп. – М.: Типография Т-ва И.Н. Кушнерева и К, 1907. С. 46–77. *Веселовская Н.В.* Дон Жуан русской классической литературы: дисс... канд. филол. наук. – М., 2000. – 135 с. *Менендес Пидаль Р.* Об источниках «Каменного гостя» // Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и Возрождения. – М.: Издательство Иностранная литература, 1961. С. 742–762. *Курленя К.М.* Три эссе о Дон Жуане к исследованию имажинативного абсолюта одноименной мифологемы // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2002. С. 147–191 и др.

<sup>596</sup> *Гайжюнас С.* Дон Жуан XX века. Несколько балто-славянских параллелей // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. 2010. № 1. С. 144–150. *Онорин В.В.* Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX–XX веков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6. С. 139–142. *Погребная Я.В.* Типология интерпретаций образа Дон Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9 (63). Ч. 1. С. 41–45.

близкий ницшеанскому сверхчеловеку (Брюсов)<sup>597</sup>. К этому образу обращаются поэты-символисты, следуя романтической традиции: «Тема Дон Жуана интерпретируется как тема вечного романтического поиска совершенства, идеала <...> по своей многоплановости приближается к символу»<sup>598</sup>. Но сюжет также наполняется психологическим содержанием, показывается внутренний мир героя. В стихотворении Блока «Шаги командора» (1910–1912) описано чувство неотвратно приближающейся смерти, символом которой становятся шаги и звук часов. Основная тема, как и в рассказе Муратова, расплата, кара за совершенные поступки. В стихотворениях Бальмонта «Дон Жуан» (1897) и Брюсова «Дон Жуан» (1900) отсутствует образ Командора: у Бальмонта Дон Жуан стремится найти в любви достижимый идеал, у Брюсова он показан в духе романтизма. В драме Гумилева «Дон Жуан в Египте» (1911–1912) герой вбирает ницшеанские черты. Муратовский Дон Жуан ближе персонажу из стихотворения Блока: Дон Жуан, «познавший страх»<sup>599</sup>. В образе Лепорелло Муратов объединяет традиционных Лепорелло (слугу) и Командора (расплату). С. Кьеркегор, рассматривая оперу В.А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787), выделяет несколько этапов развития человека-эстетика. Третья стадия – это Дон Жуан, который становится символом эстетического, но он, с одной стороны, стоит выше человеческого, с другой – ниже, он обезличен: «Дон Жуан постоянно колеблется между тем, чтобы быть идеей, то есть силой, жизнью, – и тем, чтобы быть индивидом»<sup>600</sup>. В его личности преобладает чувственное начало, которое не приносит полноценного счастья и настоящей любви: для него «каждая девушка – это девушка обыкновенная, каждое

---

<sup>597</sup> *Онорин В.В.* Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX–XX веков. С. 139–142

<sup>598</sup> *Погребная Я.В.* Типология интерпретаций образа Дон Жуана. С. 43.

<sup>599</sup> *Блок А.* Шаги командора // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. Т. 3. Стихотворения и поэмы 1907–1921 / Подгот. текста и примеч. В. Орлова. – М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 80.

<sup>600</sup> *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагменты из жизни: В 2 ч. / Пер. с датского, вступ. ст., коммент. и примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. Ч. 1. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии Амфора, 2011. С. 122.

любственное приключение обыденно»<sup>601</sup>. Образ Дон Жуана осмыслили многие писатели, философы, мыслители<sup>602</sup>.

Слугой Дон Жуана в рассказе Муратова оказывается собака, с которой герой ведет диалог, но по сути рассказ становится монологом. Лейтмотивом через повествование проходит обращение к Лепорелло («о, мой Лепорелло»). Он вечный спутник героя, свидетель его походов, его тень. Здесь проявляется традиция фаустианы: Мефистофель явился Фаусту в виде черного пуделя; у Воюанда в романе «Мастер и Маргарита» была трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. Стоит отметить, что о появлении Лепорелло ничего не известно: он словно взялся из ниоткуда, подобно роковому слуге Огюсту (молчаливому собеседнику Эльмора) в рассказе «Собеседник». Оба героя – Дон Жуан и лорд Эльмор – погибают от их спутников (Лепорелло, Огюст).

В финале Дон Жуана настигает рок, он наказан за все содеянное. Герой, возвращаясь домой, предчувствует гибель за «проклятые» ночь и день. «Чистота» пейзажа ночной Флоренции противопоставлена главному герою, который никакой ценой не мог бы «добыть» подобной чистоты своей порочной души (518). Поднимаясь по лестнице на верхнюю площадку, он чувствует, что его «стерегут два круглых горящих глаза» (518). Ночью герой видит в своем Лепорелло оборотня: черная шерсть, оскаленная пасть, длинный красный язык, его зрачки пугают «блеском» (518). В этих глазах «растет» «дьявольское видение» (518), от которого спасти героя могло бы только крестное знамение, т.е. божественная сила противостоит дьявольскому наваждению, охватившему его. Гибель Дон Жуана – момент роковой

---

<sup>601</sup> Там же. С. 127.

<sup>602</sup> А.А. Ахматова ««Каменный гость» Пушкина» (1958), Дж. Байрон «Дон Жуан» (1819–1823), Бальмонт «Дон-Жуан» (1896–1897), Блок «Шаги командора» (1912), Ш. Бодлер «Дон-Жуан в аду» (1846), Брюсов «Дон-Жуан» (1900), Гофман «Дон Жуан» (1814–1819), Гумилев «Дон Жуан в Египте» (<1911>), А. Камю «Миф о Сизифе» (1942), Мериме «Души чистилище» (1834), Мольер «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), Х. Ортега-и-Гассет «Расправа над Дон Хуаном» (б/д), Пушкин «Каменный гость» (1830), Ф. Стендаль «О любви» (глава «Вертер и Дон Жуан», 1822), А.К. Толстой «Дон Жуан» (1859–1860), М.И. Цветаева «Дон-Жуан» (1917) и др.

расплаты: «Я останавливаюсь и падаю на каменную ступень, в моем сердце клокочет ад» (518).

В «Шехеразаде», построенной как рассказ в рассказе, имя заглавной героини отсылает к «Книге тысячи и одной ночи» (<1835>), где сказки и новеллы обрамляет история о персидском царе Шахрияре и его жене Шахерезаде. Рассказ Муратова строится как несколько историй, произнесенных гостями героини – Абдуллой, Юсуфом и Гассаном. В тексте преобладают миражные, сказочные мотивы, сны, переодевания. Например, джинны пляшут на улицах, отражаются в зеркальных витринах, в пещере они перебирают алмазы и изумруды<sup>603</sup>.

В повествовании преобладает онейрическая поэтика. Гассан, чья история становится центральной, – актер маленького театра, наделенный странными способностями: в жизни он «бродил в полусне», постоянно был «в полуплене иного бытия»<sup>604</sup>. Он видел необыкновенные и сложные сны, но по пробуждении забывал их содержание. Однажды герой проснулся, словно от «магнетического толчка»<sup>605</sup>, и услышал голос: «пробудись снова родись, своим именем назовись, ко мне вернись»<sup>606</sup>. Боясь забыть эти слова, Гассан записывает их, но они не выходят из его головы все время. Эти же слова он слышит из уст актрисы-фиалки Леилы. Герой стремится выведать у нее свою тайну, его же, потерявшего сознание, считают больным. От Леилы он узнает следующее: однажды в китайском павильоне имения своей тетки она обнаруживает тетрадь в кожаном переплете под названием «Признания странствующего актера». Однако тайна написанного остается не раскрыта.

В рассказе «Развязка» сюжет строится на мифе о рыцаре и прекрасной даме. Образ рыцаря имеет глубокую литературную традицию, обозначенную, например, в стихотворении Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829), романе Достоевского «Идиот» (1868), в котором пушкинский контекст

---

<sup>603</sup> Муратов П.П. Магические рассказы. – Париж: Возрождение, 1928. С. 156.

<sup>604</sup> Там же. С. 159.

<sup>605</sup> Там же. С. 160.

<sup>606</sup> Там же. С. 160.

приобретает символическое значение (сцена чтения стихотворения Пушкина на даче в Павловске), поэзии Серебряного века в связи с мифологемой Вечной Женственности и ее двойственностью<sup>607</sup>, а также для творчества Муратова важно средневековое поклонение рыцарей Прекрасной Даме. Подобная двойственность дамы, которой по-рыцарски служит Эфраим, показана в рассказе Муратова (Марселина не принимает жертвенной любви Эфраима, находит «мелочного и пустого» любовника, 503). Основная тема рассказа – рок: герой угадывает некое «предопределение» (498), «общий жребий» (498) для них и обретает райское блаженство в смерти. В рассказе Муратова в традиционный сюжет добавлен магический элемент: появление магического стигмата у умершего Эфраима, что символизирует загадочную связь его и Марселины.

Рассказ «Проспериды»<sup>608</sup> становится продолжением пьесы У. Шекспира «Буря» (<1611>). Центральную роль в обоих произведениях играют героини – Просперо и дух воздуха Ариэль, который выступает как волшебный помощник. Муратов мастерски использует претекст Шекспира, однако в центре пьесы – наказание Просперо обидчиков; у Муратова же – незаконная и кровавая борьба за трон. Нельзя не заметить, что в тексте содержатся аллюзии на современность (революцию). Муратов выстраивает повествование на оппозициях. Символику бури он берет у Шекспира, однако у последнего она выступает как символ справедливости, в то время как для Муратова – это

---

<sup>607</sup> Как отмечал Бердяев («Мутные лики», 1922), в философии Соловьева есть два лика – земной и небесный: «В учении Вл. Соловьева о Софии и в его софианской мистической поэзии была допущена какая-то ложь, которая породила муть в наших духовных течениях. Вл. Соловьев смешал Софию, Премудрость Божью, Небесную Деву, с земной богиней, с земной женственностью». *Бердяев Н.А. Мутные лики // Бердяев Н.А. Мутные лики (Типы религиозной мысли в России).* – М.: Канон+, 2004. С. 326.

<sup>608</sup> В названии рассказа можно обнаружить аллюзию на названия древнегреческих трагедий (Еврипид. «Гераклиды» (430 г. до н. э.); Эсхил. «Эвмениды» (458 г. до н. э.)). Это свидетельствует о той памяти культуры, которая запечатлена во всех произведениях Муратова, а также подчеркивает расширение проблематики: в центре – трагедия семьи, которая претерпевает страдания из-за восстаний. Однако финал у Муратова не трагический, а оптимистический: добро побеждает зло. Это сближает рассказ со сказочными мотивами, наряду с образом волшебного помощника (Ариэля), традиционным троекратным повтором (зеркало Кларибель), соотношением красоты и уродства (Кларибель и Калибан). При этом произведение Муратова относится к модернистской прозе. В нем важны образы-символы, а не динамичный сюжет.

очистительная сила от оков зла. Противопоставления обостряют проблематику муратовского рассказа и вводятся на разных уровнях: 1) звуковые (медные тазы – песня Ариэля); 2) цветовые (черное – белое; рассвет/день/солнце – ночь/тьма); 3) зверь (Калибан) – кроткая Миранда. Двойственность проявляется и в женских образах, что характерно для прозы писателя: Кларибель воплощает красоту и коварство, Миранда – духовную красоту и чистоту.

### ***3.4.3. Общая характеристика персонажей***

В малой прозе Муратова к традиционным сюжетообразующим образам и мотивам относятся герои-маги, двойники, демонические натуры, наделенные кукольностью герои; также активную роль в сюжете играют женские персонажи с яркой ментальностью.

#### *Двойники и двойничество*

Традиционных героев-двойников в рассказах Муратова нет, но зачастую герой переживает комплекс двойничества, который представляет собой антитезу его двух «я», что созвучно представлениям о расколотости мира на реальный и идеальный, либо изображены персонажи, связанные друг с другом единой судьбой, обстоятельствами, но с противоположными характеристиками. В рассказе «Лепорелло», во-первых, спутник-пудель главного героя объединяет в себе противоречивые качества; во-вторых, Дон Жуан и донна Клара видят свое отражение в одном из зеркал, которое обнажает в них «вечную пару союзников и врагов» (514). В рассказе «Развязка» двойниками выступают Эфраим и Флери, оба служат богине Венере, но Флери – циник, его любовь земная, Эфраим же идеализирует возлюбленную.

В рассказе «Эвзевий и Флорестан» герои представляют единое целое, объединяющее противоположные начала. Об этом свидетельствуют и слова героини-рассказчицы: «Вы по-прежнему нераздельны в моем сердце: в одном



существо соединила я мерещившиеся мне ваши разнообразные черты» (458). В повествование вводится мотив карнавала. Пространство карнавала (как и театра, цирка, например, в «Ложе в театре», «Собеседнике») олицетворяет искусственность мира, в котором появляются оба героя: Эвзебий с круглой шляпой и Флорестан в образе «огненного арлекина» (457). Сюжет карнавала отсылает к музыкальному произведению Р. Шумана «Карнавал» (1834), в котором он показал столкновение искусства и жизни с мещанством; в итоге настоящее искусство, по замыслу композитора, торжествует. Эвзебий и Флорестан, по замечанию Шумана, отражают его собственную двойственную суть: один – лирик, второй – страстная личность.

Образ демонического двойника значим в рассказе «Собеседник». Главный герой, лорд Эльмор, с раннего возраста имел «странности» (481), при этом он был богат и красив, как Аполлон: черты его лица «отличались редкой гармонией» (481), «нежность щек сочеталась с гордостью высокого лба и тонкостью умеренного носа» (481), золотистые волосы «вилились естественными и крупными волнами» (481). Однако уже в этот момент глаза выдавали двойственность его натуры: «Синие глаза обладали способностью то прозрачно голубеть, то мерцать темным огнем» (481). Его «резкая шутка», которая не сочеталась с «возвышенностью его юношеских мечтаний и замкнутостью образа жизни» (481), также выявила темную сторону его натуры: во время торжественного приема в аббатстве он встал на пьедестал вместо вывезенного из Италии классического бога. Из-за этой «дерзкой выходки» (481) ему пришлось отправиться в путешествие – на континент.

Два его спутника символизируют две стороны его души – темную и светлую (творческую): немецкий профессор, который учил его философии, и итальянский маэстро, развивавший в нем музыкальный талант. Лорд Эльмор поддавался всем соблазнам на своем пути: стал слушателем ораторий и фуг, сам исполнил роль органиста в капелле рейнского маркграфа, затем увлекся театром, присоединился к труппе странствующих актеров, где «играл мрачных убийц и нежных любовников» (482), чуть не вступил в орден

траппистов, но избежал заточения в монастырь; карты и любовная страсть захватили героя. Итак, Эльмор не способен противостоять никаким соблазнам и искушениям, путешествие только раскрывает его слабости и показывает темную, порочную сторону его души. Он стремится превратить всю жизнь в театр. Так, Эльмор был «равнодушным своим завсегдатаем» у венецианской куртизанки, пока его не посетила «странная мысль» стать ее привратником (482). Он спускал с лестницы ее пьяных гостей, рисковал жизнью, но вскоре и это ему надоело. Позже свою возлюбленную – леди Елену – Эльмор также будет заставлять разыгрывать для него разные роли.

Далее Лорд Эльмор отправляется на Восток уже с новым спутником – слугой-французом Огюстом. Он становится демоническим двойником героя, воплощая все самое темное в душе героя. Огюст появился «неизвестно откуда» (483) и никогда не разлучался с Эльмором. Француз обладал исключительными и полезными знаниями, мог играть разные роли (лакея, горничной, конюха, повара, наперсника, помощника в драке и др.). Слуга-шут представляет традиционный тип: «Раб-слуга и шут-слуга становится дублером, карикатурой и пародией своего ‘господина’, который стадийно заменяет ‘бога’»<sup>609</sup>. После смерти супруги Эльмор вновь отправляется в путешествие по Европе и уже полностью теряет человеческую сущность: сорит деньгами, участвует в «чудовищных оргиях» (486), преступлениях. Он находит как бы замену-двойника леди Елены – молодую актрису, которую так же, как и супругу, наряжает Офелией. Постаревший Эльмор чертит на стене фигуру в кафтане, дьявольское изображение внешне напоминает самого Эльмора, он грозит изображению, и оно оживает: «Черты фигуры дрогнули, рот ее искривился усмешкой и обнажил клыки» (492–493). Портрет на стене становится его новым собеседником. Итак, сюжет выстраивается на появлении череды двойников.

---

<sup>609</sup> Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. С. 214–215.

Мотив двойничества заложен в названии рассказа «Кирх первый и Кирх второй». Два главных героя, будучи противоположностями, имеют одинаковые имена, служат в полку и оказываются фатально связаны друг с другом. Автор подчеркивает внешнюю и психологическую разницу персонажей. Один богатый, расточительный, тщеславный, гостеприимный, другой – бедный, скупой, скромный, замкнутый. Один пьет, сквернословит, дерется, другой предпочитает одинокую жизнь, часами играет на флейте, целыми вечерами читает. Их мистическая связь и взаимная зависимость не имеют логического объяснения, но они по-разному реагируют на сходные ситуации: «Каждый приказ, каждый отзыв был жестоким испытанием для одного и приносил тайное удовлетворение другому»<sup>610</sup>. Кирх первый и Кирх второй – герои-антиподы, при этом Кирх второй выступает в роли тени первого, зачастую замещая его.

Кирх первый, стремясь «избегнуть преследований Фортуны»<sup>611</sup>, вышел в отставку и поселился в замке на сельских просторах Померании, однако Кирх второй вскоре последовал его примеру и также вышел в отставку, чтобы жить по соседству на маленькой мызе. Жизнь Кирха второго вызывала у Кирха первого дьявольский смех, подобный роковому смеху Огюста из рассказа «Собеседник». Кульминация их магической связи приходится на финальный эпизод: смерть, которую ожидает Кирх второй, приходит и за Кирхом первым. Незнакомец в черном плаще и широкой шляпе, приезжающий в темной карете с потухшими фонарями, олицетворяет смерть.

Итак, образы героев-двойников в рассказах «Собеседник» и «Кирх первый и Кирх второй» связаны с темами рока, в то время как в рассказе «Эвзебий и Флорестан» изображена двойственность души человека.

---

<sup>610</sup> Муратов П.П. Кирх первый и Кирх второй // Муратов П.П. Магические рассказы. – Париж: «Возрождение», 1928. С. 86.

<sup>611</sup> Там же. С. 87.

## *Демонические герои*

Демонические персонажи появляются во многих текстах Муратова и отражают темную сторону души героев. Так, подобную функцию они выполняют в рассказах «Собеседник», «Развязка», «Лепорелло», «Остров молчания», «Ложа в театре», «Менипп». В «Собеседнике» это дьявольский двойник, губящий жизни героев, воплощение темной стороны души главного героя; в «Лепорелло» образ собаки – спутника Дон Жуана – становится символом роковой расплаты; в «Острове молчания» Проктор играет роль дьявольского искусителя главного героя; в рассказе «Ложа в театре» спутник Камиллы наделяется чертами дьявола, сам рассказчик называет его чертом. Демоническую сущность могут иметь и женские персонажи: например, колдунья в «Мениппе». Персонифицированный образ представителя преисподней становится центральным в рассказе «Посланник» (дьявол путешествует по Европе).

В связи со столкновением героев с инфернальными силами стоит также отметить мотив сумасшествия. Соприкасаясь с враждебным миром, герои теряют рассудок или же таковыми их считают окружающие. Сумасшествие появляется в рассказах «Развязка», «Остров молчания», мотив болезни важен в рассказе «Августеум». В нем причиной провала пианиста в ирреальный мир становится встреча с загадочным англичанином; в «Острове молчания» Смит, забирающий у рассказчика волю, был похож на «англичанина или американца» (521).

В рассказе «Ложа в театре» описан демонический спутник Камиллы. Рассказчика привлекает ложа в театре с малиновым бархатным барьером: в ней сидят дама и мужчина. Последний вызывает не только любопытство, но и отвращение<sup>612</sup>. На его внешности лежала печать рока, у него был взгляд

---

<sup>612</sup> Герой возненавидел его «беспричинно» (459). Незнакомец был высок, грузен, носил ловкий фрак, который с «неохотой обтягивал его широкие неровные плечи» (459), его рубашка была унижена запонками и топорщилась на его груди, лицо его «багровело» (459), оно обросло кочьями жестких волос, щеки лоснились, а маленькие глаза «еле светились» (459), «разделенные огромным свисающим носом» (459), его черные волосы уже тронула седина, цилиндр был сдвинут на затылок,

животных на бойне или солдат, «которым не суждено вернуться с поля сражения» (463). Рассказчику открывается будущее, но он еще сам этого до конца не осознает. Однако герой приходит к выводу: «Знак судьбы был написан на нем слишком явными буквами. Он был опасен в своей обреченности» (463). В цирке Капато герой впервые называет «носителя дурных предзнаменований» (464) «самим чертом» (464) и «опасным развратителем» (464), который стремится разрушить союз жонглера Бекки и наездницы Валентины.

В рассказе «Посланник» описано пребывание дьявола – князя Бельфегора – в Европе. Его имя связано с демонологией: Бельфегор – демон уныния, лени. Его портрет дан через отрицание: у него не было рогов, когтей, хвоста, раздвоенных копыт; он не проводил никаких черных месс, не устраивал шабашей, не имел эликсиров, пилюль, философских камней, не брал расписок кровью. Убранство его резиденции (семнадцатипятиэтажное здание, уходящее глубоко под землю) отличалось хорошим вкусом и сдержанностью. Вместе с тем в изображении Муратовым ада можно отметить следование традициям Данте («Божественная комедия», 1472)<sup>613</sup>: в преисподней грешник-банкир лизал кипящее адское масло, в нижнем этаже адского котла после сомнительных операций пребывали мадам М. и мадам Н. Наружность князя была элегантна, но «дьявола нашего времени»<sup>614</sup> выдавали глаза, «мерцающие желтым огоньком», и «змеиная саркастическая усмешка»<sup>615</sup>, печать мировой скуки была на его челе. Бельфегор упоминает о чтении Ж. Кокто, тогда как Муратов в статье «Искусство и народ» относит Кокто к представителям

---

«страшная» (459) рука была в палевой перчатке; в эпизоде описания бала он дышал «животным удовольствием» (461).

<sup>613</sup> В 1913 г. Муратов советовал Зайцеву перевести текст Данте «ритмической прозой, строка в строку». По мнению Н.П. Комоловой, в переводе Зайцева (в отличие от варианта М.Л. Лозинского) сохраняется мистико-религиозный смысл оригинала. *Комолова Н.П. Работа Б.К. Зайцева над переводом «Ада» Данте // Далекое, но близкое: Материалы литературных чтений к 125-летию со дня рождения Бориса Зайцева / Ред.-сост. О.А. Ростова. – М.: Дом-музей М. Цветаевой: Стратегия, 2007. С. 18–23. См.: Прозорова Н.И. Данте в творчестве Б. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. – Калуга: Гриф, 2000. Вып. 2. С. 197.*

<sup>614</sup> *Муратов П.П. Посланник // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 141.*

<sup>615</sup> Там же. С. 137.

антиискусства. Бельфегор парадоксально отрицает магическое: «Поменьше магий, побольше математического расчета»<sup>616</sup>.

По всей Европе стали часты землетрясения, поэтому государственные люди Европы и Америки решают установить некий *modus vivendi* (временные мирные отношения) с самой преисподней. Посланник ада также утверждает, что «с Москвой <...> они договорятся без всяких затруднений»<sup>617</sup>. Он развращает свое окружение роскошью: женщинам дарит ожерелья из небывалых черных жемчужин, на платьях у них появляются созвездия из огненных бриллиантов<sup>618</sup>.

Ирония Муратова проявляется в словах английского премьера, который восклицает: «<...> в один прекрасный день мы полетим вверх тормашками!»<sup>619</sup>. Как пишет В.В. Зельченко, в рассказе «Посланник» Муратов выступает в роли «злободневного публициста и обличителя бездуховно-механистического “нашего времени”»<sup>620</sup>. Ключевой эпизод – победа священника Дон Серафино над дьяволом через крестное знамение, что придает рассказу мистические черты.

Итак, при нетрадиционном образе дьявола Муратов сохраняет каноническое отношение к нему как к мировому злу. Злом отмечен и конформизм власть имущих.

### *Кукольность*

У Муратова нет традиционного сюжета об «оживающей» кукле. Однако в рассказах частотно упоминание «кукольности» и механистичности героев.

В рассказе «Ложа в театре» образ куклы – основа сюжета. На протяжении всего повествования персонажи ассоциируются с куклами, так выявляется их тайная суть. В начале повествования рассказчик описывает

---

<sup>616</sup> Там же. С. 140.

<sup>617</sup> Там же. С. 144.

<sup>618</sup> Там же. С. 143.

<sup>619</sup> Там же. С. 123.

<sup>620</sup> Зельченко В.В. Три маргиналии к прозе Павла Муратова // Летняя школа по русской литературе. 2019. Т. 15. № 11. С. 74.

Камиллу как куклу, что подчеркивает характеристика «фарфоровая дама» (459). Она спутница незнакомца, у которого во время пожара в ложе выявляется его кукольность («алебастровая голова», 467; «соломенное туловище», 467). Главный герой в какой-то момент сам становится марионеткой – не отдает себе отчета в том, как оказывается в театре, бежит за незнакомцем, словно притянутый магнитом. Такая же марионеточность проявляется в герое из рассказа «Остров молчания». В «Собеседнике» Лорд Эльмор наряжает леди Елену, как куклу, и заставляет ее играть роли королевы фей, Офелии, Клеопатры, мельничихи; кукольными чертами наделен его спутник-слуга с внешностью паяца и лицом-маской, он же губит и Елену, и Эльмора. В рассказе «Развязка» Эфраим называет любовника своей дамы марионеткой. Интерпретация сюжета об «оживающей» кукле дана в «Последнем рассказе»; в нем же утверждается, что «оцепеневший во власти внезапного сна» похож на восковую куклу<sup>621</sup>. Главный герой, будучи влюблен в Эрмиону, пытается с помощью магических опытов вернуть себе ее образ. Однако это ему не удается: у него остается только ее изображение в виде фарфоровой куклы.

### *Образы магов*

В «Магических рассказах» представлены типы магов-помощников и магов с демоническими чертами. Они встречаются в рассказах «Виргилий в корзине», «Менипп», «Богиня», «Августеум», «Император», «Просперида», «Богиня» и др. При этом маги-помощники выступают скорее как волшебники («Просперида»), однако волшебница Мелибея воплощает хитрость и коварство («Виргилий в корзине»); подобную же функцию выполняет колдунья в рассказе «Менипп». Демонические персонажи олицетворяют разрушительную силу и несут духовную гибель героям («Собеседник»).

В рассказе «Виргилий в корзине» показано два образа магов – мага Виргилия и волшебницы Мелибеи. Сюжет сведен к их отношениям:

---

<sup>621</sup> Муратов П.П. Последний рассказ // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 165.

магическая сила *Виргилия* заключена в его связи с землей, что коварно использует *Мелибея*, в свою очередь магическая книга подсказывает ему, как наказать волшебницу. Сюжету придан новаторский для магической прозы характер шуточной игры-соперничества героев со сверхъестественными способностями.

В рассказе «*Менипп*» представлен ряд мотивов, свойственных как магической прозе, так и волшебной сказке, что уже отмечалось ранее. Ключевая фигура в сюжете – злая колдунья, соответственно ее предназначению (актанту) ведущая функция в сюжете отдана мотиву обмана главного героя. *Менипп*<sup>622</sup> – философ-киник, он красив, молод, его портрет дан на контрасте с известным его изображением в образе старика: его тело «золотообожненное солнцем» (467), сильное, у него короткий и правильный нос, ясные пронизательные глаза, крепкие ровные зубы. Муратов вводит в рассказ антитезу самодостаточности героя (*Коринф* ему тесен, он не обращается с молитвой к богам, считает, что «на свете нет ничего непредвиденного», 468), для него нет тайн миропорядка, которые познает человек. Но за пределами города *Менипп* видит привычные ему места в необычном виде: мост длиннее и выше его ожиданий, взору героя открываются неизвестные ранее поток и долина, появляются «невиданные пастухи», он не узнает «более ничего вокруг» (468). Использован мотив магического сна, в результате которого *Менипп* погружается в иллюзию: он видит себя опять же в незнакомом пространстве участником богатого свадебного пира во главе с красивой гетерой; после пробуждения золотая посуда превращается в глиняные черепки, гетера – в нищую старуху и т.п.

---

<sup>622</sup> *Менипп Гадарский* (2-ая пол. III в. до н.э.) – философ-киник, сатирик. Тексты его произведений не сохранились, но есть упоминания о них в разных источниках, сохранились подражания им. Так, их можно найти у *Лукиана*, *Варрона*, *Петрония*; *Диоген Лаэртский* перечисляет тринадцать произведений *Мениппа*: «Вызывание мертвых», «Завещание», «Письма от лица богов», «Возражения» физикам, математикам, грамматикам, «Рождение Эпикура», «Празднование двадцатого дня эпикурейцами» и др. В своих произведениях *Менипп* использовал фантастические мотивы (например, путешествие в подземное царство, полет на небо). *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – 2-изд. / Ред., вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1986. С. 245–246.



Магическая манипуляция с сознанием героя не лишена демонического коварства, вместе с тем ее итог морализаторский – поколеблена самоуверенность Мениппа.

В рассказе «Император» функцию мага выполняет бабка-гадалка, ворожея. Описание ее дома нетрадиционно: маленькая чистая комната, нет дымящейся печки, треножника, черного кота, чучела совы, крыльев летучей мыши. Магическое действие осуществляется через вязальные спицы: одна из них уколола влюбленную Марию Чечерни. После этого «тонкой нитью разматывалась и текла из ее сердца любовь»<sup>623</sup>. Частому любовному сюжету придан новый для магической прозы исторический контекст: героиня влюблена в русского императора Александра, но препятствие на пути к его сердцу – Наполеон Бонапарт. В самой героине проявляется демонизм: Мария Чечерни производит на Александра «смутное и неприятное впечатление»<sup>624</sup>, она «бесновалась, как фурия», исколола руки булавкой и разбила фарфоровую фигурку Наполеона, глаза ее «мрачно горели», ее охватила «бессильная злоба припадка»<sup>625</sup>. Рассказ заканчивается гибелью Марии, над жизнью которой господствует рок (ср. «Кирх первый и Кирх второй»).

Образ мага-волшебника – герцога Просперо – создан в рассказе «Просперида». Его магический жезл теряет волшебную силу «повелевать движениями стихий и действиями страстей»<sup>626</sup>. В повествование введена наиболее частая в магических сюжетах вещная деталь – магические книги, упоминается о характерном для подобных произведений составлении гороскопа, свою роль в сюжете играет адресованное дочери завещание мага Просперо ждаты сына, а также появляется образ Ариэля – светлого духа, «невидимого мелодического гения»<sup>627</sup>.

---

<sup>623</sup> Муратов П.П. Император // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 130.

<sup>624</sup> Там же. С. 126.

<sup>625</sup> Там же. С. 127.

<sup>626</sup> Муратов П.П. Просперида // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 104.

<sup>627</sup> Там же.

Действие «Последнего рассказа» происходит в доме Мерлина, что уже говорит о следовании автора традициям магической прозы<sup>628</sup>. Об этом же свидетельствуют магические книги, сосуды, заклинания, фарфоровая куколка – подобие возлюбленной, а также разбивающие ее злые духи, ряд стеклянных призм и система зеркал, вызванное магом видение его возлюбленной. Здесь звучит свойственный прозе Муратова мотив – слияние возлюбленной с природой: «Мне стоит утром открыть окно, чтобы увидеть радуги ее в ясности весны или в туманах осени. Леса и облака свиваются в ее платье, и высоко поднятая рука поддерживает аркой небесный свод»<sup>629</sup>.

Согласно аксиологии Мерлина, в жизни человек встречается лишь с двумя испытаниями – любовью и смертью. В сюжетах рассказов присутствие магов в той или иной мере соотнесено с историями о любви или фактами смерти. Сюжетообразующими компонентами выступают маги и магические атрибуты, в целом устоявшиеся, даже обязательные в магической прозе и формирующие специфику жанра.

### *Женская харизма в картине мира*

Особую функцию в рассказах Муратова выполняют женские образы<sup>630</sup>. Женщина как феномен природного уровня бытия – повторяющийся содержательный образ «Магических рассказов». Женские персонажи активны в создании мифопоэтической модели мира. Они придают повествованию чрезвычайность, не только нарушающую привычный ход жизни, но и выводящую сюжет за грань реалистического и логического нарратива.

Во многих рассказах цикла источник событий – женская природа, родственная органическому состоянию мира и открывающая героям полноту

---

<sup>628</sup> Имя Мерлина встречается в магических сюжетах разных эпох, в частности в итальянских «Новеллино» XIII века (новеллы 25, 66, 70). У последней есть подзаголовок «Пророчество Мерлина»; а также он герой романов артуровского цикла.

<sup>629</sup> Муратов П.П. Последний рассказ // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 171.

<sup>630</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: Апалькова Е.С. Гендерный аспект в «Магических рассказах» П.П. Муратова // Филологос. 2022. Вып. 1 (52). С. 5–11.

мироздания. Пребывающая в «пейзаже» героиня служит связующим компонентом в описании горизонтальных и вертикальных деталей природы, например, в глазах связанной с водной стихией героини «Богини» отражается небесный простор. В «Острове молчания» герой обретает согласие с миром на одиноком острове, в кульминационный момент он видит свою умершую возлюбленную на лоне природы: «Я вижу бесконечность вод, глубину неба и падаю перед ней на колени» (528). В рассказе «Собеседник» Эльмор опять же видит Елену как часть мира: «Лорд оглянулся, над зеленой лужайкой плыло облако, принявшее человеческую форму. Эльмор узнал очертания Елены. <...> Он видел всюду ее глаза, ее волосы, ее плечи, ее руки» (491). В рассказе «Новый год» содержатся следующие характеристики женщины: «В упорстве своих тайных и первоначальных сил они свежи и дики, как бродящая соками и пахнущая волей ветвь, сорванная в саду и принесенная в комнату» (495). В «Последнем рассказе» и в «Мери» главные герои также обретают образ возлюбленной, растворенной в окружающей их природе.

Женщины в «Магических рассказах» двойственны; как сказано в рассказе «Новый год», они «мифологичны», «злые волшебницы» и «добрые феи» одновременно (495). В женщине есть магия, соизмеримая с природными стихиями: «Мне кажется, что в снежном дыхании я различаю волну волос, струение плеч, магические персты моей музыки» (497). Именно такие женщины своим «магическим существованием» (494) превращают «скудную обыкновенность» в «сомнительную и опасную» (495).

В рассказах есть связанные с женщинами повторяющиеся детали пространственных, временных пересечений, смыканий, переходов. Например, говорится о появлении героинь на заходе солнца, во время сближения дня и ночи («Богиня», «Собеседник», «Ложа в театре»). Из знаковых деталей, создающих магическую обстановку, назовем указание на перекресток. Так, герой рассказа «Ложа в театре», сообщая о встрече с женщиной, уточняет: «Я слез на перекрестке и сделал сотню шагов пешком» (460). Из портретных характеристик повторяется акцент на цвете глаз: они фиалковые

(«Собеседник»), жгучие и синие («Ложа в театре»), сияют, «как звезды во мраке ночи» (495) («Новый год»).

Муратов не единожды вписывал женских персонажей в контекст античной культуры. Приведем описание из «Нового года»: шелк на плечах сравнивается с чешуей сирен. Образ сирены функционален также в комедии «Кофейня», рассказе «Ловля сирен».

Показателен образ женщины в рассказе «Богиня». В издании 1922 г. ему предпослано посвящение Е.В. Чаяновой – первой жене А.В. Чаянова<sup>631</sup>. Следует иметь в виду женскую харизму Е.В. Чаяновой – яркой красавицы, что проясняет психологическое лидерство героини «Богини». Посвящение дает основание предположить в рассказе отклик на драму, пережитую Чаяновым, – в 1920 г. от него ушла жена<sup>632</sup>. Уже в первом предложении звучит лексема «обманщица»: «Одни считали ее обманщицей и комедианткой, тогда как другие называли ее богиней» (538); эта фраза повторяется в середине рассказа, она же завершает его.

Скорее всего, как в героине рассказа, так и в Е. Чаяновой сочетались Венера земная и небесная<sup>633</sup>. В интерпретации Муратова она не только

---

<sup>631</sup> Ей был посвящен и сборник ранних стихотворений Чаянова «Лелина книжка» (1912): «Ее звали Лелей, а друзья шутливо называли девушку Альвиной. <...> Леле – Альвине – Саша посвятил свой единственный сборник стихов: назвав его просто – “Лелина книжка”». *Балязин В.Н.* Профессор Александр Чаянов, 1888–1937. – М.: Агропромиздат, 1990. С. 49–50. В «Лелиной книжке» уже проявилась специфика магической прозы Чаянова 1910-х–1920-х гг., в которой большинство магических сюжетов, как в рассказах Муратова, инициировано любовным чувством мужчины к необычайной женщине.

<sup>632</sup> Приведем цитаты из воспоминаний сына – В.А. Чаянова: «Она не дождалась славы мужа как большого ученого, в лучах которой она, как ей представлялось, могла купаться. <...> Она ушла к брату одного из самых близких его соратников, к художнику Алексею Александровичу Рыбникову. Этот удар Александр Васильевич переживал очень болезненно, и длительность последующей его командировки не в последнюю очередь была связана с этой драмой»; «Воспользовавшись месячной зарубежной командировкой мужа, она ушла от него <...>. Рыбников клялся обманутому мужу в своей неземной любви к его бывшей жене». *Чаянов В.А.* Чаянов А.В. – человек, ученый, гражданин. – 2-е изд., испр. и доп. / Под общ. ред. Г.И. Шмелева. – М.: Издательский Дом «Дашков и К», 2000. С. 33, 69. Переживания Чаянова выражены в его трехактной трагедии «Обманщики» (1921), которая также посвящена его жене.

<sup>633</sup> Темы и мотивы, обозначенные писателем в «Богине», характерны для других произведений Муратова. Например, для рассказа «Мери», включенного в берлинское издание 1928 г. Фраза, вынесенная в эпиграф («... Пью за здоровье Мери»), – лейтмотив произведения. Повествование ведется от лица главного героя. Он влюблен в Мери, в ней сочетаются земная страсть и высокая любовь. Ее недоступность и равнодушие терзают героя. Повествование находится на грани реальности и сна. Кроме того, Мери – загадка, Муратов умалчивает о ее биографии, происхождении и проч.; она подобна видению, фантазии, героиня бесследно исчезает, сливаясь с окружающим

властительница душ, «вестница неумерших божеств, жрица вечных тайн природы» (543–544), но и просто влюбленная женщина, по-земному переживающая свое чувство, знающая зов плоти. В сочетании восприятия «богини» окружающими и ее подлинной женскости отметим следующее: в «Магических рассказах» Муратов создал свой вариант образа Вечной Женственности. Как сказано в «Смысле любви» (1892–1894) Соловьева, любовь порождает «идеализацию любимого предмета»<sup>634</sup> любящим. Повествование выстраивается от обожествления той, что вводит людей в транс – в магическое состояние, к той, что хочет земных отношений с мужчиной.

Как и героиня «Богини», Е. Чаянова воплощала в себе эстетику бытия – она преподавала ритмическую гимнастику в Институте ритмики: «Ее звали Елена. Она имела музыкальное образование, хотя впоследствии преподавала ритмику в детских садах и школах»<sup>635</sup>. Муратов эстетизировал и портрет своей героини, и окружающие ее реалии: в ее профиле была «бережность старинного рисунка» (545), на шее «светился жемчуг» (539), в саду мраморный бог мерцал «в свете звезд» (540), «шаги ее обозначали невольный ритм священной пляски» (542), древние языческие служения сопровождалась звуками флейты и т.п.

В «Богине» природность связана с обращением местного населения к античному язычеству, механистичность – с архиепископом, желавшим предать «богиню», «жрицу» аутодафе, со священниками, которые приписывают ее магические возможности наркотикам, тогда как она вызвала грозу и спасала народ от засухи. Ее образ соотносится с Венерой и сопутствующими деталями – жемчугом, морем (ср.: жемчуг на груди Мелибеи продолжает сиять в темноте в рассказе «Виргилий в корзине»). В целом героини рассказов зачастую тесно связаны с морской стихией и

---

миром; страстное желание героя удовлетворено, но она в его восприятии по-прежнему – призрак, а по сути – часть «пейзажа».

<sup>634</sup> Соловьев В. Смысл любви. С. 27. Курсив В. Соловьева.

<sup>635</sup> Чаянов В.А. Человек, ученый, гражданин. С. 69.

становятся ее частью. Например, в ухе героини рассказа «Ложка в театре» была «крупная жемчужная серьга» (459). В «Богине» показателен эпизод обряда у бассейна с «сакральной водой» (540). Вода – одно из первоначал, связанных с сотворением мира, символ плодородия и очищения, образ, сочетающийся с водными богами, «своеобразный символ первоматери»<sup>636</sup>.

В основе образной системы «Магических рассказов» лежит представление о противопоставлении женского и мужского начал как об антитезе природы и разума. Несмотря на то, что женское начало часто связывается со стихийностью, хаосом, неупорядоченностью, именно оно, согласно концепции Муратова, ведет к пониманию гармонии природного мира. Мужское же начало ближе рациональному, механистическому, с чем связаны критерии искусственности, театральности. Как писал Е.М. Мелетинский, автоматизм ведет к «отъединенности индивида» от слитности бытия, к «квазикарнавальности злых ирреальных сил»<sup>637</sup>. В ряде рассказов дихотомия женской сути противопоставлена мужской однозначности.

Как правило, героини «Магических рассказов» – фактор, определяющий судьбы героев и корректирующий их самопознание и сознание в целом. Они воплощают витальную энергию, побуждающую мужчину к поступку или эмоциональному взрыву, в результате чего повседневность трансформируется в чудесное и уникальное.

Специфика магической прозы Муратова заключается в том, что в ней нет подробных описаний взаимоотношений героев, в большинстве рассказов о чувствах лишь сообщается. Тем самым автор, во-первых, подчеркивает непререкаемость высокого понимания эроса, во-вторых, вносит вклад в модернистскую парадигму психологического анализа. Психологизм подобного рода придает традиционному аналитическому психологизму

---

<sup>636</sup> Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н. Большая энциклопедия символов / Под ред. О.В. Перзашкевича. – М.: Эксмо, 2009. С. 152.

<sup>637</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 78.

«символично-мифологические»<sup>638</sup> черты, что в полной мере отражено в прозе Муратова. В его рассказах герои представляют собой скорее персонифицированный авторский миф о мире, а не образы живой жизни: через познание тайны любви показана устремленность героев к всеединству.

### 3.4.5 Музыка как миф

На рубеже XIX–XX вв. важной становится идея приоритета музыки как бессознательного выражения сути мира и выхода к тайнам мироздания. Обращение к этому виду искусства и его поэтизация находят отражение в приемах звукописи, а также ритмической организации стиха Бальмонта, Брюсова, Блока, Белого и др. Согласно Шопенгауэру, музыка «есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объективность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе»<sup>639</sup>. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки», 1872) акцентирует внимание на «переводе» одних видов искусства в другие: поэзии – в музыку, музыки – в трагедию или философию; однако лирика, при явной зависимости от духа музыки, «соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе»<sup>640</sup>. Соловьев («Общий смысл искусства», 1890), напротив, поставил музыку в один ряд с поэзией, их объединяют как прямые, так и магические проявления совершенной красоты, «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинной сущностью вещей и с нездешним миром»<sup>641</sup>. Белый («Формы искусства», 1902) уделял особое внимание функции музыки – ей проникнуты все виды

---

<sup>638</sup> Колобаева Л.А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века). С. 11. Выделение Л.А. Колобаевой.

<sup>639</sup> Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. / Ред. В.М. Смолкин, сост. А.А. Чанышев, пер. с нем. Ю.И. Айхенвальд. Т. 1. Мир как воля и представление. – М.: Московский клуб, 1992. С. 255.

<sup>640</sup> Ницше Ф. Соч.: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна, пер. с нем. Я. Бермана, Г.А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. С. 78–79.

<sup>641</sup> Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева, примеч. С.Л. Кравца и др. Т. 2. – М.: Мысль, 1989. С. 399.

искусства, так как она родовое понятие, в отличие от других – видовых. Музыка синтезирует «временное с невременным», «обыденное действие» с «необыденностью значения его», посредством музыки искусство сближается с религией, а творец – с теургом<sup>642</sup>; при этом «<...> можно говорить о музыкальности образов, а не наоборот», о том, что «музыка идеально выражает символ» и «символ поэтому всегда музыкален»<sup>643</sup>.

Идеи о преображающем «духе музыки» находят отклик в «Магических рассказах», где тема музыки развита в контексте темы многозначности бытия. Она в художественном мире Муратова – способ достижения истинного бытия, возвращения в «пейзаж». Герои, воспринимающие музыкальное искусство, отличны от окружающих, они проходят путь духовного поиска.

Тема музыки и художника становится центральной в рассказе «Августеум». В нем представлен миф о пианисте, который способен проникнуть в открывшуюся ему магическую щель между миром реальным и ирреальным. Однако финал остается открытым: дано ли художнику больше, чем обычным людям, или он просто болен – прямого ответа нет. Согласно жанру магического рассказа, приехавший в Рим французский пианист Пакто по дороге на репетицию в Августеум видит странного англичанина, с которым он уже встречался в Брюсселе десять лет назад «в годы жестокого душевного кризиса»<sup>644</sup>. Встреча с ним побуждает к мыслям о силе искусства: «Моего призвания ничто отнять у меня не в силах»<sup>645</sup>. Когда музыкант заходит в зал, где должна была состояться репетиция, он видит нечто странное: его фортепьяно и стулья стоят на месте, однако вместо музыкантов перед ним «спорящие между собой неведомые люди»<sup>646</sup>. Пакто чувствует «величайшую неловкость», думает, что «произошла какая-то смешная ошибка»<sup>647</sup>. Герой

---

<sup>642</sup> *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. С. 104–105.

<sup>643</sup> Там же. С. 246.

<sup>644</sup> *Муратов П.П.* Августеум // Муратов П.П. Магические рассказы. С. 118.

<sup>645</sup> Там же.

<sup>646</sup> Там же. С. 120.

<sup>647</sup> Там же.



полагает, что попал в мир иллюзий, где он гость, а неизвестные ему люди – «сборище неуспокоенных духов»<sup>648</sup> или нечистой силы, он понимает, что «мириады кишат в интервалах нашего бытия»<sup>649</sup>. Среди них пианист видит англичанина, который в цепочке событий играет роль проводника. Смысл рассуждений Пакто сводится к признанию существования различных миров, интегрированных друг в друга. Герой возвращается в свой мир, но там его находит опять же англичанин. Перемещение по мирам, таким образом, доступно тому, кто причастен к музыке, однако в финале выясняется, что герой «заболел надолго»<sup>650</sup>.

В рассказе «Эвзебий и Флорестан» красоту мира воплощает музыка, через которую рассказчице открывается понимание любви<sup>651</sup>. Текст подчеркнуто ориентирован на индивидуальный шумановский миф, в чем просматривается традиция «Петербурга» (<1913>) Белого<sup>652</sup> и созвучие с созданной позже «Поэмой без героя» (1940–1962) А. Ахматовой<sup>653</sup>. Тема музыки в рассказе обусловлена и историко-биографическими, и культурологическими факторами. Рассказ посвящен Н.А. Кастальской, дочери композитора А.Д. Кастальского. Однако для современников писателя более очевидной была иная музыкальная аллюзия: имена героев связаны с Шуманом. Именами Эвзебия и Флорестана были подписаны статьи в «Новой музыкальной газете», которая выходила в городах Германии в XIX в. Позже стало известно, что за ними скрывается сам композитор, который выразил в

---

<sup>648</sup> Там же. С. 121.

<sup>649</sup> Там же. С. 121–122.

<sup>650</sup> Там же. С. 124.

<sup>651</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: *Апалькова Е.С.* Мифопоэтика П.П. Муратова (на примере рассказа «Эвзебий и Флорестан» из цикла «Магические рассказы») // *Ортодоксы и еретики русской литературы XX – начала XXI веков. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред. Г.В. Зыкова, Н.А. Нерезенко, О.С. Октябрьская, А.А. Семина. – М.: МАКС Пресс, 2022. С. 83–93.*

<sup>652</sup> Интерес Белого к творчеству Шумана отмечает в комментариях к роману «Петербург» Л.К. Долгополов: «Творчество Шумана было глубоко родственным и интимно близким для внутреннего мироощущения Белого». *Долгополов Л.К.* Примечания // *Белый А.* Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом. – 2-е изд., испр. и доп. / Подгот. изд. Л.К. Долгополова; отв. ред. академик Д.С. Лихачев, ред. А.В. Лавров. – М.: Наука, 2004. С. 644.

<sup>653</sup> *Кац Б.А.* Дальнее эхо. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» // *Литературное обозрение.* 1989. № 5. С. 76–81.

них две ипостаси своей личности: с одной стороны, лиризм и созерцательность, с другой – страсть и импульсивность. Однако, вероятно, обращение Муратова к музыке можно трактовать и как следствие ориентации на культуру Серебряного века с его увлечением «духом музыки».

В рассказе Муратова получает развитие шумановская трактовка темы двойничества – соотнесенности разных ипостасей одной личности. Несмотря на противопоставленность двух героев, они представляют две части одного целого – последнее открывается героине через чувство «пейзажа»: «Вы по-прежнему нераздельны в моем сердце: в одном существе соединила я мерещившиеся мне ваши разнообразные черты» (458). Во-первых, Эвзебий и Флорестан – не просто герои, так как их образы олицетворяют модель построения мира. Во-вторых, воспринимающий музыку – медиум. «Я наслаждалась теперь той внутренней музыкой, которая, возникнув из сыгранной пьесы, готова продолжиться в нас беззвучными мелодиями, немymi аккордами» (455), – говорит рассказчица-героиня, противопоставившая себя звукам скрипок и бубнов, которые звучали на улицах города. При этом *adagio* соотносится с образом Эвзебиа (спокойствие), *appassionato* – с Флорестаном (страсть).

В героях рассказа «Эвзебий и Флорестан» реализуется архетип дихотомической модели мира, его гармонии и хаоса (аполлонического и дионисийского). Эвзебий близок к природе, «пейзажу», Флорестан – к городу и морской стихии. Героиня выступает как женское начало, способное примирить их, она получает знак судьбы, благодаря которому перестает искать встречи с Эвзебием или Флорестаном. Итак, вернуться в «пейзаж» возможно лишь через примирение противоположных начал бытия, преодоление раздвоенности и мира, и человеческой души.

Миф в прозе Муратова – важнейшая содержательная категория. В «Магических рассказах» развернут миф о мироустройстве; его важная категория – «пейзаж», совмещающий в себе природную и культурную сферы

и противостоящий механистическому пространству современной цивилизации.

### ***3.4.5. Конкретика и условность пространства и времени***

В «Магических рассказах» Муратов выстраивает особый хронотоп: пространство и время конкретны и абстрактны одновременно. Для него важно не столько показать исторически достоверную картину, сколько выявить универсалии, которые утрачиваются в современном мире. Уход от настоящего позволяет писателю показать героев в контексте культуры, в которой они органично существуют<sup>654</sup>. Важно отметить, что Муратов и внешне представлял человека иной эпохи или даже вневременья: «Муратов – посторонний: притворяющийся своим»<sup>655</sup>.

Соотнесенность сознания и бытия составляет тему всех рассказов Муратова. В «Развязке» писатель передает надежду на будущее гармоничное существование. Звезда олицетворяет символ мироздания, частью которого становится человек на земле: «Но садящееся солнце все еще золотило верхушки дерев, внушая обещание будущей, вечной и великолепной жизни, и первая звезда, светящаяся в багровом и дымном небе Парижа, казалась посланницей не оставивших человечество божеств» (507). Подобную же функцию выполняет «пейзаж» в рассказах «Эвзебий и Флорестан», «Остров молчания», «Последний рассказ», «Собеседник», «Венецианское зеркало», «Мери» и др.

Муратов подчеркивал условность временной и пространственной специфики художественного мира рассказов. Например, он писал о «непреднамеренности» античного мифа в русском деревенском пространстве, что встречалось «только у ренессансных художников, для которых античность

---

<sup>654</sup> Слоним пишет: «На фоне чужого быта и дальних времен: как под чужими небесами далеких стран, острее, необычнее кажутся человеческие действия и переживания. Только они одни и составляют центр внимания Муратова»<sup>654</sup>. Слоним М. Муратов П. Эгерия, Берлин, 1922 // Воля России. 1923. № 5. С. 54.

<sup>655</sup> Гуль Р. Русский научный институт // Русский Берлин / Сост., пред. и персоналии В.В. Сорокиной. – М.: Издательство Московского университета, 2003. С. 218.

была тоже какой-то правдой их простодушного воображения»<sup>656</sup>. Условность не нарушала гармонии реальности, в которой античные герои были органичны, как и в прозе Муратова античность не нарушает повествовательной структуры. Он намеренно упоминал об античных богах (например, в рассказах «Виргилий в корзине», «Собеседник», «Богиня», «Развязка», «Собеседник», «Эвзевий и Флорестан» и др.). В «Виргилии в корзине» говорится: «На высоких столпах возвышались друг против друга Юпитер, сжимающий в руке молнию, и Нептун, замахнувшийся свои тризубцом» (448). Действие рассказа происходит в Риме, образы античных богов органично вписываются в «пейзаж». В «Собеседнике» главный герой красив и подобен Аполлону<sup>657</sup>: «Фигура правильностью своих частей была бы достойна любого из Аполлонов античной Греции» (481). В рассказе «Богиня» появляется образ Венеры, которая, с одной стороны, является богиней красоты и любви, а с другой – принадлежит к божествам мира прошлого, в современном восприятии в какой-то степени враждебного. Образ Венеры играет важную роль в контексте рассказа, так как центральной проблемой в нем становится столкновение мира прошлого и мира современного (в котором наступает эпоха антиискусства). В «Богине» от героини ожидали помощи, к ней «обращались лица, полные чаяний, взоры, исполненные тревог» (539); героиня-жрица воспринимается аллюзией на образ античной богини. Венера упоминается в «Развязке» как дарительница любви. «Органичные» люди в рассказах Муратова похожи на античных богов и пребывают с ними «на одной волне».

В рассказах античная культура представлена на уровне аллюзий («Построю ли в сердце своем алтарь ложным кумирам или с предусмотрительной усмешкой поспешу пройти мимо, бросив в древний

---

<sup>656</sup> Муратов П.П., Грифцов Б.А. Николай Павлович Ульянов. С. 30. Муратов пишет о творчестве Ульянова: «Каким-то образом античность существует для этого живописца, которому, по странной иронии, наше время может дать лишь заказ на декорации к Оффенбаху». Там же.

<sup>657</sup> Образ Аполлона обрел особое значение в литературе Серебряного века и стал наряду с Дионисом «сквозным и характерным для всего творческого мира русского символизма». Колобаева Л.А. Русский символизм. С. 260.

жертвенный огонь горсть очистительных ароматов и щепотку скептической соли», 496), мифологических представлений о мироустройстве («Падучая звезда рассыпалась в светлую пыль, затем еще более глубоко чернели пустоты ночных небес. Я успевала узнать твой знак, таинственная вестница божеств», 458).

Италия, в частности Венеция<sup>658</sup>, представляет собой особый пласт культуры. Итальянский код проявляется в упоминании картинной галереи<sup>659</sup> с «венецианскими юношами», «флорентийского святого Себастьяна» (456) («Эвзебий и Флорестан»), в сюжете о странствии по Италии («Развязка»); смыслообразующую функцию выполняет образ Венеции в рассказе «Венецианское зеркало». Описание мира усадьбы в нем коррелирует с идилличностью пейзажа в «Эвзебии и Флорестане». Природный пейзаж передает гармонию бытия, с которой связан Эвзебий: долины, крестьяне, молящийся эрмит (отшельник). Урбанистический же пейзаж соотносится с присутствием Флорестана, которого героиня видит «на мачте самого горделивого» из кораблей – встреча с ним «страшная» (454). В рассказе «Менипп» дается природный пейзаж, который противопоставлен городу, из которого уходит герой, но в нем нет итальянского контекста.

Рассказу Муратова «Венецианское зеркало» свойственна недосказанность при сниженной темпоральности повествования и отсутствии динамичного сюжета; решающей в изобразительной системе выступает вещная деталь<sup>660</sup>. Зеркало выполняет две основные функции: с одной стороны, оно предсказывает будущее, открывает герою тайну его «я», с другой – через отражение оно способно воздействовать на чувства смотрящего в него. При

---

<sup>658</sup> Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – 392 с.

<sup>659</sup> Именно в картинных галереях героини часто оказываются в инопространстве («Остров молчания»). Об этой способности живописи Муратов пишет так: «Проходя по галереям итальянской живописи, мы испытываем тот странный покой, который охватывает душу и тело, освобожденную сном от дел жизни. Ничем не может быть величественнее и выразительнее безмолвие картины рядом с противоречивым шумом жизни». Муратов П.П. Общая вступительная статья. С. 3.

<sup>660</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: Апалькова Е.С. Образ венецианского зеркала в магических сюжетах П.П. Муратова и А.В. Чайнова // *Litera*. 2021. № 12. С. 128–135.

этом оно не производит существенных изменений в жизни героев, не вызывает появления кого-либо из потустороннего мира и не способствует персонификации героя-двойника, не отнимает у героя волю: он еще до находки зеркала был одержим идеей поиска зеркала, а после возвратился к обычной жизни. Зеркало лишь обостряет то, что уже зрело в душе рассказчика.

Обращение к образу волшебного зеркала имеет биографическую основу. В семье Муратовых было венецианское зеркало, которое писатель привез из Италии. Рассказ посвящен Е.С. Муратовой-Урениус – второй жене Муратова<sup>661</sup>. Повествование ведется от первого лица в форме письма к женщине, что придает событиям эффект достоверности. Старинное венецианское зеркало, видевшее дворцы, виллы, лавки, обозначено как невыполненное обещание: рассказчик не прислал его возлюбленной. Муратов прибегает к повтору отрицательной частицы «не»: «не исполнил», «не прислал», «не отразит», «не окаймит» (473). Герой одержим идеей найти старинное зеркало без изъянов и в согнутой рамке искусной работы, резьба непременно должна выдавать «морское и восточное родство Венеции» (476) – дельфинов, морских коней, галеры, головы арапчат и проч. Из этого следует, что зеркало должно быть символом города, живой памятью о пребывании в Венеции. Уже в начале повествования возникает антитеза: деревенская комната героини в русской усадьбе противопоставлена этому «осколку магического мира» (473); априори очевидно, что зеркало нарушило бы естественную идиллию. Венеция, для рассказчика чужая и несколько враждебная, противоположна усадебному миру возлюбленной. Оба пространства объединены мотивом памяти, как и маркирующая Венецию

---

<sup>661</sup> В реальности зеркало не было подарено ей, как говорится в начале повествования, а предназначалось свояченице, сестре жены его брата – Н.П. Дедовой. В восприятии П. Муратова она – идеал, образец добра, чистоты и альтруизма. Как отмечает К.М. Муратова, «никакая магия заколдованного зеркала не могла коснуться ангельской природы этой <...> удивительной женщины», а венецианское стекло из рассказа «позволяло увидеть самого себя, как увидел самого себя в многоликости образов Италии Павел Павлович Муратов». *Муратова К.М. Павел Муратов и Италия // Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском Доме / Институт литературы (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Издательство Пушкинского дома. С. 186.*

вещь – зеркало. Доминантные мотивы и образы (воспоминания, разлука, зеркало) Муратов вводит уже в самом начале повествования. Память отсылает рассказчика к возлюбленной, их прогулке на гондоле. Третий локус связан с синьорой Моричи – владелицей зеркала. Она вдова, пребывающая в трауре, ее старинное зеркало в простой овальной раме занавешено, оно «дремлющее», «полное теней» (477). Смысл образа сводится к мысли о тайне бытия, о наивном и опасном искушении человека увидеть в магическом зеркале свою судьбу.

Зеркало – обманный артефакт, глядя в него, «мы видим себя не теми, какими знаем изо дня в день» (478). Муратов гиперболизирует известную неадекватность зеркального искажения, доводя суть вещи до магического содержания. М.М. Бахтин отмечал, что отражение никогда не показывает правду о человеке, оно, напротив, обманывает его: «зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде»<sup>662</sup>. Нет ясности, увидел ли рассказчик в зеркале истину о себе. Муратов предпочитает не описывать отражаемое, но сообщает о рецепции увиденного: «Мое сердце сжалось, точно стиснутое властной рукой, я испустил крик» (480). Этот же прием применен при описании реакции на свое отражение некоего кавалера Гаритти.

Вместе с тем, как писал А.З. Вулис, «метаморфозы зеркала объясняются <...> словом – метафора. <...> зеркало – метафора “окрестного мира”, метафора искусства, метафора всякого, кто в него глядится»<sup>663</sup>. В рассказе Муратова зеркало – метафора души человека и его судьбы: оно предсказывает смерть, которая настигла Гаритти. В психологический рисунок добавлена поведенческая деталь: рассказчик бежит из дома Моричи, словно от смертельной опасности. С точки зрения Муратова, искусство есть отражение действительности. В конечном счете повествование о поиске венецианского зеркала и желании разгадать его тайну оборачивается историей

---

<sup>662</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 34.

<sup>663</sup> Вулис А.З. Литературные зеркала. С. 6.

о поиске героем самого себя и разгадке собственной души. Более того, зеркальное отражение дано как метафора реальной Венеции: «Прекрасный город казался мне тюрьмой, где был я безжалостно брошен на плиты. Небо и воды его отражали огромно тот лик отчаяния и лик страсти, который увидел я в отливающем чернью и серебром венецианском стекле...» (480). Наконец рассказчик прерывает магическую линию повествования, он поступает разумно, отказавшись от намерения преподнести зеркало в дар возлюбленной.

---

В «Магических рассказах» Муратова выражена его концепция роли культуры и «пейзажа» в сознании поколений. Сдержанный психологизм и эссеистская специфика повествования, обращение к культурному пассеизму, мифологизм и магический компонент сюжетов обусловили условность характеров персонажей – выразителей эстетических взглядов Муратова, его отношения к дихотомии мироустройства.

1. Основой художественного мира писателя стали его эстетические идеи, изложенные им в теоретических работах. Он отрицает беспредметность в искусстве, а также механистичность как тип мышления, которая характерна для эпохи пост-Европы; придерживается «прекрасной ясности» и утверждает синтез мифологизации и правдоподобия, для творчества писателя важен принцип эссеизма, а также сохранение культурной памяти.

2. Художественный метод писателя сформировался под влиянием русского модернизма и традиций европейской литературы, что определило обращение Муратова к истокам культуры, мифопоэтику его текстов, значимость мотива музыки в произведениях. В «Магических рассказах» писатель создает авторский миф о мироустройстве.

3. Для стилевой манеры Муратова характерен эссеизм, образцом которого он считал английского эссеиста У. Патера и французского писателя П. Валери. Изучение европейской литературы и переводческая деятельность стали причиной обращения Муратова к этим принципам, а также к новелле как



жанру. Несмотря на наличие некоторых черт жанра новеллы (отсутствие психологизма, интрига, неожиданная развязка), на наш взгляд, «Магические рассказы» ближе жанру рассказа, так как здесь нет ярко выраженной событийности, остроты сюжета. Темпоральность повествования снижена, что отвечает тенденциям литературы модернизма начала XX в.

4. «Магические рассказы» объединяют общие темы: рок, смерть, любовь, жизненный путь человека. В каждом рассказе есть мотив загадки, сопряженной с присутствием магического. Магическое в прозе Муратова выстраивается на синтезе опыта реальной жизни и художественной условности. Для Муратова существует два определения магии: 1) магия мира, «пейзажа»; 2) обрядовая магия, искусственная (механизация). Такое противопоставление естественного и искусственного определило то, что в основе многих рассказов лежит антитеза.

5. Муратов структурирует повествование на основе узнаваемых сюжетов (элементов сюжетов) и образов, включая в повествование магические элементы (события, артефакты, герои-оборотни и герои, владеющие тайной, и т.п.). В рассказе «Венецианское зеркало» реализуется мифологема утраченного рая; в «Лепорелло» дана авторская версия вечного сюжета о Дон Жуане, в рассказе «Развязка» сюжет строится на мифе о рыцаре и прекрасной даме, «Просперида» продолжают шекспировскую «Бурю» и др. В рассказах «Августеум», «Эвзений и Флорестан» находят отражение идеи о преображающем «духе музыки». Важное место занимают описания пейзажа, в том числе итальянского и венецианского.

6. В «Магических рассказах» Муратова к традиционным сюжетообразующим образам и мотивам относятся герои-маги, двойники, демонические натуры, наделенные кукольностью герои; также активную роль в сюжете играют женские персонажи с яркой ментальностью.

#### **Глава 4. «РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ» А.В. ЧАЯНОВА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ, МОТИВЫ, ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ, МОСКОВСКИЙ МИФ**

К романтическим повестям А.В. Чаянова относятся «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.: Романтическая повесть, написанная ботаником Х. и иллюстрированная антропологом А.» (1918), «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей: Романтическая повесть, написанная ботаником Х., иллюстрированная фитопатологом У.» (1922), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека: Романтическая повесть, написанная ботаником Х. и на этот раз никем не иллюстрированная» (1923), «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У.» (1924), «Юлия, или Встречи под Новодевичьим: Романтическая повесть, написанная московским ботаником Х. и иллюстрированная Алексеем Кравченко» (<1926>, опуб. 1928)<sup>664</sup>. Намерение Чаянова объединить повести, ориентированные на аксиологию романтизма, в цикл подтверждается написанием в 1926 г. предисловия («Предуведомление»)<sup>665</sup>.

---

<sup>664</sup> Далее в главе названия повестей даются сокращенно: «Парикмахерская кукла...», «Венедиктов...», «Венецианское зеркало...», «Необычайные, но истинные приключения...», «Юлия...».

Повесть «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (<1920>) в настоящем исследовании не рассматривается. В ней нет признаков романтической прозы, но есть такой повествовательный элемент, как магическое смещение эпох. Текст отвечает жанру социальной утопии. Произведение включено в издание 1989 г. под общим заглавием «Венецианское зеркало: Повести».

<sup>665</sup> Первые четыре повести были изданы отдельными книгами в 1918–1924 гг. В 1926 г. публикация цикла повестей не была осуществлена в издательстве «Никитинские субботники» из-за запрета Главлита. Повесть «Юлия...» была опубликована отдельно в 1928 г. Как отмечает Д.Р. Кобозев, Чаянов планировал включить в цикл 1926 г. «новое сочинение – “Юлия, или Встречи под Новодевичьим”». Издание должно было выйти под названием «Романтические вечера». *Блюм А.В.* За кулисами «министерства правды»: Тайная история советской цензуры, 1917–1929. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект»: ТОО «Абрис», 1994. – 319 с. *Кобозев Д.Р.* «Предуведомление» к неизданному сборнику ботаника Х. // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 266.

## 4.1. Творчество А.В. Чаянова в контексте романтизма и модернизма

### 4.1.1. Рецепция традиций романтизма в «романтических повестях» Чаянова

О следовании Чаянова романтической традиции говорят содержание повестей, заглавия, а также подзаголовки, в которых сохранялась авторская мистификация.

Писателей XX в. в романтизме привлекал сплав искусства, религии и философии<sup>666</sup>. Традиционный романтизм представлял собой целостную мировоззренческую систему, направленную на творческое преобразование действительности, на роль воли творческой индивидуальности, большое значение имели духовные усилия личности; признавалась связь индивидуума с мирозданием, но культивировалось романтическое двоемирие – противопоставление мира реального идеальному и в целом недостижимому. Важной чертой романтической эстетики был отказ от мимезиса (мимесиса) – принципа подражания природе, который являлся основой поэтики европейского искусства со времен Аристотеля (384 г. до Р.Х. – 322 г. до Р.Х.).

Наибольший интерес для Чаянова (вслед за русскими романтиками) мог представлять немецкий романтизм<sup>667</sup>, развившийся параллельно с немецкой классической философией. Отсылки к немецкому романтическому коду Чаянов вводил в тексты на уровне явных и скрытых аллюзий в сюжетах, топонимах, деталях: герой «Венедиктова...» читает А.Ф. Коцебу (1761–1819)<sup>668</sup>. Е.В. Тырышкина<sup>669</sup> отмечает, что имя Берты («Парикмахерская

---

<sup>666</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. – 576 с. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма / Отв. ред. З.А. Каменский. – М.: Наука, 1978. – 288 с. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – 207 с. и др.

<sup>667</sup> Именно в Германии была создана глубокая философская основа романтизма. Наиболее ярко это отразилось в раннем романтизме. «Целостный человек», по Шеллингу, становится образом искателя и энтузиаста, что находит отражение в творчестве поэтов У. Вордсворта (1770–1850), С.Т. Колриджа (1772–1834), П.Б. Шелли (1792–1822) и др. См.: Берковский Н. Романтизм в Германии. – 576 с.

<sup>668</sup> А. Ф. фон Коцебу (1761–1819) – немецкий писатель, драматург, романист, директор придворного театра в Вене и т.д. Имел чин надворного советника в Российской империи, писал мемуары.

<sup>669</sup> Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918). С. 341–345.

кукла...») отсылает к новелле Л. Тика «Белокурый Экберт» (1797), на что указывает и тот факт, что сестры из повести Чаянова – немки; мотив инцеста (в «Парикмахерской кукле...» Ван Хооте, влюбленный в Берту, оказывается ее братом) связан с мифологией и традициями готики.

В основе романтического мировоззрения лежало представление о сильной личности как активном и разумном субъекте, создающем собственный мир посредством активного действия. И. Кант приходил к выводу о том, что необходимо исследование познавательных возможностей разума человека, не связанных со знаниями, полученными эмпирически («Критика чистого разума», 1781; «Критика практического разума», 1788; «Критика способности суждения», 1790). Трансцендентализм Канта был выражением его антропологических воззрений, и главный вопрос его философии состоял в том, что представляет собой человек<sup>670</sup>.

Трансцендентальные поиски Канта продолжил Ф. Шеллинг, создавший антропологическую концепцию, в которой субъект и объект составляют внутренне противоречивое тождество. Учение Шеллинга заключалось в том, что сознательное и бессознательное стремятся к синтезу, при этом важнее оказываются бессознательные импульсы творческой личности: «Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что явно входило в его замысел, “некую бесконечность”, не доступную ни для какого “конечного рассудка”»<sup>671</sup>. Однако приоритетно в искусстве не чувственное состояние художника, а *«красота, возвышающаяся над всякой чувственностью»*<sup>672</sup>.

---

<sup>670</sup> Для романтизма значимо утверждение активности человеческого духа. Более того, Лосев отмечал: «Кант сформулировал эстетику и искусство в их полной специфике, в их самодовлении, в их чистой созерцательности, причем искусство толковалось у него как изображение целесообразности без всякой цели и даже просто как игра, после этого открылась возможность понимать искусство уже не как логически сконструированную область, а как некоего рода абсолютную действительность, которая выше всякой другой абсолютной действительности». Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. С. 45–46.

<sup>671</sup> Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг. Философия искусства / Общ. ред. и вступ. ст. М.Ф. Овсянникова, пер. с нем. и предисл. П.С. Попова, примеч. А.В. Михайлова. – М.: Мысль, 1966. С. 29.

<sup>672</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства / Общ. ред. и вступ. ст. М.Ф. Овсянникова, пер. с нем. и предисл. П.С. Попова, примеч. А.В. Михайлова. – М.: Мысль, 1966. С. 225. Курсив Ф. Шеллинга.

Внутренний мир человека, по Шеллингу, – это сфера безграничного духовного продуцирования.

Немецкий романтизм развивался в несколько этапов, при этом для русской литературы, в частности для Чаянова, было особенно значимо творчество Гофмана. Именно оно стало проводником опыта немецкой романтической прозы в России. Гофман, завершая немецкий романтизм, синтезировал открытия старших и младших романтиков. Писателю свойственен интерес к глубинному постижению бытия, а также близка шеллингианская идея («Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки», <1797>) одушевленности природы и мысль о том, что духовная сторона бытия личности – высшая форма ее проявления, с чем связана особая роль художника. Это отвечало эстетике старших романтиков. Отсюда деление людей у Гофмана на энтузиастов и обывателей. Духовность – основная ценность в жизни энтузиаста, он близок искусству. Именно поэтому особая роль в его творчестве отводилась музыке, наиболее близкой к тайнам мироздания.

Опираясь на мировоззренческий и художественный опыт романтиков, Чаянов многое переосмыслил:

1. Писатель отдал должное традициям романтической и готической литературы, вводя в тексты знакомые литературные клише. В связи с этим важно отметить понимание *фантастического* как элемента развертывания магического сюжета. Так, Н.М. Михаленко относит творчество писателя к так называемой «сумеречной фантастике»<sup>673</sup>. В художественной практике романтизма фантастика могла иметь форму мифа, романтического гротеска, сказки, но она всегда в той или иной мере выражала неприятие действительности, разлад мечты и реальности. Так, Шлегель («Разговор о поэзии», <1800>) утверждал: «Ибо в том и состоит начало всякой поэзии, чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить

---

<sup>673</sup> Михаленко Н.В. Женские образы в мистических повестях А.В. Чаянова. С. 55.

нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы»<sup>674</sup>.

Чаянов опирался в содержании и сюжете «романтических повестей» на принцип *двоемирия*. Из опыта романтиков он перенял устойчивые сюжеты и понимание магического, но в его творчестве не находит отражения свойственный им идеализм. Герои Чаянова *не стремятся к идеальному миру*, а напротив, зачастую обретают гармонию, вернувшись в мир реальный и одержав победу над потусторонним («Венедиктов...», «Венецианское зеркало...», «Юлия...»).

Мифопоэтика повестей Чаянова основана на образе Москвы, выступающей как фантазмагорическое пространство (§ 4.3). В поэтике Чаянова не проявился интерес романтиков к фольклору, национальной самобытности, действие повестей разворачивается не на фоне экзотического пейзажа, а в реалиях знакомого города – Москвы. Однако писатель обращался к городским легендам, что позволило ему создать особое мифологическое пространство. Вместе с тем Москва Чаянова узнаваема и топологически конкретна. В целом для поэтики повестей Чаянова свойственна мысль Новалиса («Фрагменты», <1798>) «приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными»<sup>675</sup>.

2. *Гротеск* в повестях Чаянова часто переходит в фантазмагорию. Испанский полковник в повести «Юлия...» решает сыграть в бильярд на трубку барона: вместо шара последний играет своей собственной головой, из его воротника идет дым, вместо кеглей используются руки и ноги. Главный герой констатирует: «Рассказ недурен, но только надо думать Бакастов заливает»<sup>676</sup>. Итак, в повести «Юлия...» рассказ Бакастова о загадочной игре

---

<sup>674</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова, примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. С. 391.

<sup>675</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А.С. Дмитриева. – М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 97.

<sup>676</sup> Чаянов А.В. Венецианское зеркало: Повести / Вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. С. 142. (Далее в тексте страницы указываются по данному изданию).

барона Шредера и полковника Клепикануса утрирован. В повести «Венедиктов...» описан эпизод о неестественном рождении офицера Сейдлица: его появление стало результатом магических действий магнетизера Месмера. Последний сказал одному немецкому гусарскому полковнику, что он на седьмом месяце беременности, и тот родил Сейдлица. Эта история дана в тексте в форме слухов, обсуждаемых на почтовой станции, что контрастирует с рассказом о трагических похождениях Булгакова.

3. Гротеск в произведениях Чаянова смягчается *иронией*. Цель романтической иронии – вскрыть относительную ценность разных жизненных явлений, отметить постоянство изменений в мире, указать на его непознаваемость и смысловую многозначность. Ирония отражает также отношение к собственному творению, не только освобождая художника от всяких правил, но и требуя от него многообразия в освещении и передаче явлений бытия. Она занимает важное место в поэтике писателя, однако стоит учитывать, что повествование не сводится к ней, ирония в повествовательной стратегии Чаянова – лишь элемент его художественного мира. Кроме того, неприятие реальности (иначе – ирония) связано не с желанием достигнуть мира мечты, а с обретением гармонии в мире реальном. Проза Чаянова находится на грани иронии и серьезного, драматического и трагического повествования. Месмер («Юлия...») был известен не только как магнетизер и колдун, но и как шарлатан. Бахрах называл автора повестей «ехидным ботаником»<sup>677</sup>. В.Б. Муравьев предполагает, что в студенческие годы литературный кружок в академии Петровки был создан именно по инициативе Чаянова: «Здесь были в чести ирония и шутка. Кружок имел легкое пародийное название: “Всемирная Академия Истинного Искусства и Истинных надписей”, намекавшее на то, что существует он при научном учреждении»<sup>678</sup>.

---

<sup>677</sup> А.Б. [Бахрах А.Н.] Венедиктов. С. 11.

<sup>678</sup> Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послел. В.Б. Муравьева, примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 280. Как считает исследователь, кружок был создан по инициативе самого Чаянова. В нем, в отличие

4. В основе художественной картины мира романтиков лежала идея магического преобразования действительности, тогда как в повестях Чаянова сверхъестественное всегда связывается с *инфернальным*. Для романтизма характерны интерес ко злу, *его поэтизация*, исследование диалектики добра и зла. Инфернальное у Чаянова всегда сила непривлекательная, враждебная, нарушающая привычное течение жизни.

5. Важен интерес романтиков к «ночной» жизни – *тайной стороне* существования человека. Так, Г. Шуберт написал работу «Взгляды на ночную сторону естественных наук» (1808). Ночная сторона жизни воплощает непознаваемость бытия. С этим представлением отчасти связаны фантастические мотивы. У Чаянова, описывавшего тайные стороны сознания своих героев, магические события часто происходят буквально ночью или в сумерках, именно в это время герой остается наедине с собой и своим подсознанием. Однако для Чаянова, в отличие от романтиков, ночная жизнь выступает и как метафора исторического контекста (послереволюционная темнота), ухода сознания современного ему человека в эту сумеречную зону.

6. Романтизм смещал акцент на природу человека. Согласно художественному мировидению Новалиса, его «магическому идеализму»<sup>679</sup>, *индивидуально-чувственное* восприятие художника и героя, во-первых, преобладает над рациональным, во-вторых, коррелирует с *одухотворенной природой*. Новалис писал («Фрагменты»), что «поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»<sup>680</sup>. Индивидуально-чувственное отношение романтического героя к человеку и миру актуализировано и в прозе Чаянова. При этом в его повестях индивидуальное «я» не исключает стремления к

---

от научного сообщества, предполагалось «не серьезное научное изучение предмета, а свободные беседы, дискуссии, чтение и обсуждение сочинений кружковцев». Его участники отдавали предпочтение «иронии и шутке». Помимо Чаянова в кружок входил его двоюродный брат С. Клепиков, а также П.П. Муратов. Там же. С. 280–281.

<sup>679</sup> Свою новую философскую систему Новалис сформулировал в своих работах («Фрагменты»), а также в художественном творчестве (роман «Ученики в Саисе» <1798–1799>, роман «Генрих фон Офтердинген», <1799–1800>; поэтический цикл «Гимны к ночи» <1797–1800>).

<sup>680</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 94.



воссоединению с людьми и не ведет к одиночеству, привычному для традиционного героя-романтика.

В начале XIX в. в русской литературе сложился жанр *романтической фантастической повести*. С точки зрения С.Ф. Васильева, фантастика такого типа повестей основана на «отношении тождества “реального” и “фантастического”»<sup>681</sup>. Чаянов, обращаясь к поэтике Гофмана, учитывал и традиции русской литературы XIX в. Л.Н. Чертков полагает, что Чаянову «удалось реставрировать русскую романтическую повесть – более того, завершить процесс ее создания с опозданием почти в сто лет»<sup>682</sup>. Исследователь считает, что в эпоху романтизма авторы не находили своих персонажей в России, поэтому действие зачастую происходило за ее пределами. Внимание авторов романтической фантастической повести было сосредоточено на «способах человеческого самосознания, духовной практике (мистических откровениях, магии, медитациях), разных формах инобытия (сне, галлюцинациях, гипнозе), не гас интерес и к мечтательству, игре и т.д.»<sup>683</sup>. Названные черты, прежде всего художественная онейросфера, также присущи творческому методу Чаянова, однако в его повестях они становятся элементами сюжета, а не самоцелью; кроме того, писатель «отправляет»

---

<sup>681</sup> Ю.В. Манн выделяет тип фантастики, который он называет «истинным», в нем «чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром». Такая «промежуточная природа фантастики» (или «сумеречная фантастика») характерна для «Песочного человека» Гофмана, где читателю с самого начала повествования дается два противоположных взгляда на «“чудесное” в жизни, два типа мироощущения»: первый тип находит отражение в письмах Натанаэля, второй – в письмах Клары. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма / Ред. Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт. – М.: Наука, 1973. С. 220.

«По сути, происходит взаимоналожение этих “элементов” друг на друга. В этом случае читатель будет постоянно колебаться в оценке составляющих: “реальное” ли это событие или “фантастическое”; сюжет же произведения будет иметь как минимум двойное прочтение (сходный тип прочтения дает языковой материал. Ср. процесс языковой омонимии). Ю. Манн довольно точно определил этот тип фантастики – “сумеречная фантастика”». Этот тип фантастики представлен в романтических фантастических повестях (М. Загоскин. «Нежданные гости», «Ночной поезд», А.К. Толстой «Упырь», А. Погорельский «Лафертовская маковница», Н. Дурова «Ярчук – собака-духовидец»). Васильев С.Ф. Поэтика «реального и фантастического» в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 77.

<sup>682</sup> Чертков Л.Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 34.

<sup>683</sup> Капитанова Л.А., Коровин В.И., Крупчанов Л.М., Прокофьева Н.Н., Сапожков С.В., Чернышева Е.Г. Проза в эпоху романтизма. С. 85.

некоторых героев в путешествие по иным странам, но максимально магический компонент повествования приходится на Москву.

Формирование жанра романтической фантастической повести начинается с публикации в 1825 г. в «Новостях литературы» повести первого русского «гофманианца» – Погорельского – «Лафертовская маковница». Позже, в 1828 г., этот текст и ряд других фантастических повестей вошли в цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Центральной темой этих произведений становится соотношение реального и ирреального в существовании человека. В повести Чаянова «Необычайные, но истинные приключения...» и повестях Погорельского «Изидор и Анюта» и «Лафертовская маковница» совпадает место действия – Москва. Стоит также отметить другого «гофманианца» XIX в. – Одоевского. Бахрах в рецензии на повесть Чаянова «Венедиктов...» пишет: «<...> многое напоминает отдельные места “Русских ночей” кн. Одоевского, ведущих свою родословную оттуда же»<sup>684</sup>.

Помимо созвучий прозы Чаянова с романтической традицией на нее проецируются особенности прозы *сентиментализма*<sup>685</sup>. Наиболее ярко переосмысление этих традиций отразилось в повести «Юлия...». Само название («Юлия, или Встречи под Новодевичьим») отсылает к известному европейскому сентиментальному роману Ж.Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1757–1760). Однако не исключено, что Чаянов ориентировался также на роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1819, 1821), в котором героиня по имени Юлия предстает как утонченная и возвышенная фигура. Л.П. Григорьева отмечает, что «гофмановское» имя героини становится «символом недосыгаемости»<sup>686</sup>. Сюжет о девушке-призраке в принципе традиционен: Чаянов намеренно использовал поэтику подражания,

---

<sup>684</sup> А.Б. [Бахрах А.Н.] Венедиктов. С. 11

<sup>685</sup> Вероятно, Чаянов не различает романтизм и сентиментализм как литературные направления, а использует понятие «старинная повесть» (§ 1.4.1).

<sup>686</sup> Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чаянова. К вопросу о прагматических стратегиях автора // Сборник научных трудов SWorld. – Одесса: Научный мир, 2014. Т. 20. № 3. С. 76–80. [электронный ресурс: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>] (Дата обращения: 20.06. 2022).

узнаваемую аллюзию на претекст<sup>687</sup>. Действие повести «Юлия...» разворачивается в окрестностях Новодевичьего монастыря, описание которого отсылает к повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792), которая начинается с описания Симонова монастыря в Москве. В обоих произведениях пейзаж представляет собой фон, на котором разворачивается история гибели героинь: у Карамзина – трагической гибели Лизы, у Чаянова – девушки-привидения, а также показана трагедия старика, который пытается вернуть ее к жизни. Характерной чертой ориентации на сентименталистскую эстетику считаем снижение инфернальной мотивации событий, свойственной романтическим сюжетам. Так, старик оказывается не злодеем, а страдальцем, он стремится продлить встречу с уже отошедшей в иной мир Юлией.

Итак, следование Чаянова традициям романтизма условно и носит внешний характер, так как писатель не стремится воссоздать философскую систему романтиков, его эстетические приоритеты и цели отличны от них. Он использует узнаваемые сюжеты с целью показать реальность, но уйти от прямого разговора о ней. В повестях отражено осмысление современной действительности писателем, который в 1920-е гг. предчувствовал экзистенциальные страхи и тревоги 1930-х гг.

#### ***4.1.2. Черты магического мира Э.Т.А. Гофмана в повестях Чаянова***

Художественная эстетика мира Гофмана нашла отражение в прозе многих русских писателей XIX–XX вв., что позволяет говорить об особом «гофмановском комплексе»<sup>688</sup> в русской литературе. Скорее всего рецепция традиций немецкого романтика была воспринята и через русскую романтическую гофманиаду<sup>689</sup>. Связь с прозой Гофмана отмечали уже

---

<sup>687</sup> В «Концерте бесов» Загоскина призрак Лауретты сопровождает Зорина на маскарад; герой ходит на ночные свидания с девушкой-фантомом в повести «Призраки» Тургенева и др.

<sup>688</sup> «Гофмановский комплекс» включает гротеск, проблему насильственного воздействия на личность другого, проблему механизации жизни и человека (оппозиция «живое–неживое»), образы-символы (маски, куклы, двойники, марионетки, зеркала и др.). Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX–начала XX веков. – 338 с.

<sup>689</sup> Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. – 208 с. Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции. С. 110–120 и др.

современники писателя. Так, Бахрах в воспоминаниях «По памяти, по записям» (публ. 1980) главу, посвященную Чайнову, назвал «Русский гофманианец». Рецепцию традиций Гофмана в прозе Чайнова отмечают также А.Б. Ботникова<sup>690</sup>, Л.П. Григорьева<sup>691</sup>, Л.Н. Дарьялова<sup>692</sup>, Н.В. Кожуховская<sup>693</sup>, В.В. Королева<sup>694</sup>, Н.В. Михаленко<sup>695</sup>, В.Б. Муравьев<sup>696</sup>, Н.М. Солнцева<sup>697</sup>, Е.В. Тырышкина<sup>698</sup> и др.

Свою преемственность по отношению к немецкому романтику Чайнов обозначил сам: он считал, что любой «уважающий себя мировой город должен иметь некоторую украшающую его “Гофманиаду”, некоторое количество своих “домашних дьяволов” <...> Без этого самый респектабельный вид будет немного пресноват и скучен»<sup>699</sup>. Повесть «Парикмахерская кукла...» Чайнова предваряется посвящением: «Памяти великого мастера Эрнеста Теодора Амадея Гофмана посвящает свой скромный труд автор». Однако позже писатель его убрал.

В разной степени отголоски творчества Гофмана обнаруживаются в творчестве Булгакова, Брюсова, Каверина, Кузмина, Мережковского, Ремизова, Сологуба и др. Особо актуально переосмысление традиций немецкого романтика стало для творчества символистов<sup>700</sup>. Так, В.В. Королева, рассматривая рецепцию творчества Гофмана в произведениях

---

<sup>690</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – 342 с.

<sup>691</sup> Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чайнова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. С. 76–80. [электронный ресурс: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>] (Дата обращения: 20.06. 2022).

<sup>692</sup> Дарьялова Л.Н. Русская литература XX века после Октября: Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1932). – 119 с.

<sup>693</sup> Кожуховская Н.В. Автор и герой в романтических повестях А. Чайнова. С. 37–43.

<sup>694</sup> Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чайнова. С. 159–164.

<sup>695</sup> Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чайнова в контексте романтической традиции. С. 110–120.

<sup>696</sup> Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Чайнов А.В. Венецианское зеркало: Повести / Вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. С. 5–23.

<sup>697</sup> Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чайнова. С. 197–199. Солнцева Н.М. Репутация куклы. – 176 с.

<sup>698</sup> Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чайнова, 1918). С. 341–345.

<sup>699</sup> Чайнов В.А. Предупреждение / Подг. текста и публ. Д. Кобозева // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 270.

<sup>700</sup> Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») // Вестник КГУ. 2018. № 3. С. 138–142.

Белого, выделяет следующие черты поэтики немецкого романтика: романтическая ирония, гротеск, психологизм, двойничество, карнавальность, кукольность, музыкальность<sup>701</sup>. В начале XX в. традиции Гофмана находят отражение в «Балаганчике» (1906) Блока.

Для прозы Гофмана важен принцип переплетения бытовой реальности с необычайными явлениями, что стало одной из причин востребованности творческого метода Гофмана в 1920-е гг.<sup>702</sup>; синтез реального и ирреального отвечал модернистской поэтике<sup>703</sup>. Яркое проявление близости поэтики Гофмана и русской литературы – роман «Мастер и Маргарита», начатый Булгаковым в 1920-е гг., а также предшествовавшие появлению романа повести Чаянова, создавшего московскую гофманиану<sup>704</sup>. Изображение Чаяновым двойственности мира, постановка бытийных вопросов при высокой степени функциональности вещной детали и гротеска – все это проявилось и в прозе Булгакова, «начиная от “Дьяволиады” и “Роковых яиц” и кончая “Мастером и Маргаритой”»<sup>705</sup>.

В творчестве Чаянова сохраняются принципы повествовательной манеры Гофмана. Он, как уже отмечалось, осмысляет «гофмановский» комплекс через призму русской романтической прозы. Именно в романтической фантастической повести интерпретируются сюжеты и идеи Гофмана, а также осваивается фантастика как один из способов введения

---

<sup>701</sup> Королева В.В. А. Белый и Э.Т.А. Гофман. Черты гофмановского стиля в творчестве А. Белого // Новый филологический вестник. 2016. № 3 (38). С. 155.

<sup>702</sup> С точки зрения В.В. Королевой, творчество Чаянова завершает «гофмановский» комплекс в русской литературе. Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова. С. 159–164. Однако традиции Гофмана распространились и на литературу последующих десятилетий.

<sup>703</sup> См.: Лантева И.В. Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 308. С. 56–60.

<sup>704</sup> В библиотеке М.А. Булгакова была повесть Чаянова «Венедиктов...», которая, по словам жены Булгакова, особенно нравилась писателю и стала важным импульсом для написания его романа. Бахрах А.В. Мой приятель – Ботаник Х. // Александр Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. – NY: Russica Publishers, 1982. С. 10. Вулис А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Художественная литература, 1991. – 224 с. Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады. С. 5–23. Чудакова М.О. Условие существования // В мире книг. 1974. № 12. С. 79–81. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – 420 с. и др.

<sup>705</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 233.

магических сюжетов. Влияние поэтики немецкого писателя не всегда было прямым, зачастую оно носило опосредованный характер.

В определенной мере эстетика Гофмана сформировалась с ориентацией писателя на художественные принципы популярного среди романтиков Ж. Калло. Статью «Жак Калло» (1813) можно считать эстетическим манифестом Гофмана. Она же стала предисловием к его сборнику «Фантазии в манере Калло» (1814). Немецкий писатель анализирует своеобразие метода Калло и формулирует специфику своего художественного стиля.

Во-первых, притягательность офортов Калло, по мнению Гофмана, заключается в их *фантастичности*. По признанию писателя, он «не может отвести взора от его диковинных фантастических листков»<sup>706</sup>; «его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии»<sup>707</sup>. Во-вторых, для Гофмана значим *опыт композиции* гравюр и картин Калло; в-третьих, акцент на *незначительном или скрытом* от глаз человека, на том, что пребывает в тени сознания: «Гляжу неотрывно на это роскошество композиций, составленных из противоречивейших элементов, – и вот оживают передо мною тысячи и тысячи образов, и каждый зримо и твердо, сверкая наиестественнейшими красками, выступает вперед, возникая нередко из самых отдаленных глубин фона, где это поначалу и разглядеть было невозможно»<sup>708</sup>. Несомненно, для Гофмана важно, что творчество Калло не является зеркальным отражением реальности, полным ее подобием, а носит художественно переосмысленный характер, что помогает подчеркнуть сущность событий. В-четвертых, Гофман обращает внимание на *емкость* произведений Калло: он умел «втиснуть в самые узкие пределы столь несметное изобилие явлений»<sup>709</sup>, что также коррелирует с прозой Гофмана,

---

<sup>706</sup> Гофман Э.Т.А. Жак Калло // Гофман Э.Т.А. Полное собр. соч.: В 2 т. / Пер. с нем. М. Бекетовой. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. Т. 1. С. 7.

<sup>707</sup> Там же.

<sup>708</sup> Там же.

<sup>709</sup> Там же. С. 8.

которая отражает сложность и полноту жизни. Фантастика и гротеск углубляют познание реальности. Как пишет Гофман, в методе Калло сосуществует «странное и знакомое»<sup>710</sup>. Проявление фантастического в обыденной действительности с целью понять мир реальный – свойство метода Гофмана<sup>711</sup>.

А.Н. Бенуа пишет о возможностях художественного метода Калло в изображении своего времени: «Слова “действительность”, “правда”, “натурализм” несколько странно звучат в приложении к художнику, никогда не изображавшему природу и общественную жизнь такими, какими мы, притупленные фотографией, их привыкли видеть. И, однако, всякий, кто полюбопытствует зайти за волшебный круг искусства Калло, взглянуть в его магическое зеркало, увидит с небывалой отчетливостью всю жизнь того времени, поразится искренностью, с которой она передана»<sup>712</sup>. Таким образом, несмотря на фантастичность изображений Калло, его гравюры максимально связаны с реальностью. Эти же возможности фантастичности в отражении актуальных вопросов времени характерны для поэтики Гофмана и Чайнова. Итак, отмеченные особенности метода Калло-Гофмана продуктивны в «романтических повестях» Чайнова.

В. Соловьев в 1880 г. переводит «Золотой горшок» и пишет шуточные пьесы, ориентированные на поэтику Гофмана<sup>713</sup>. В предисловии к повести

---

<sup>710</sup> Там же.

<sup>711</sup> Д.Л. Чавчанидзе пишет: «Под пером Гофмана необыкновенное, фантастическое возникает из реальных вещей и событий; источником чудесного становится обыденная жизнь. И потому сказочное, волшебное открывает нам другой, еще более необычайный мир – мир человеческих чувств, мечтаний, стремлений». *Чавчанидзе Д.Л. Романтический мир Эрнеста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории / Сост. С.В. Тураев, послесл. Д.Л. Чавчанидзе, коммент. Н. Веселовской. – М.: Детская литература, 1981. С. 346.*

<sup>712</sup> *Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. Т. 4. – СПб.: Издательский Дом «Нева», 2004. С. 153.*

<sup>713</sup> *Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт»). С. 138–142. Интерес Соловьева к Гофману развился под влиянием прозы А.К. Толстого: «Гофманские черты проявились в ряде произведений Толстого: в пьесе “Дон Жуан”, которую он посвящает Гофману, в готических повестях “Упырь”, “Семья вурдалака”, “Встреча через триста лет” и отрывке “Амена”». Там же. С. 138. С точки зрения В.В. Королевой, «гофмановский комплекс» проявился в произведениях Соловьева через мотивы двоемирия и отношения героя с обоими мирами, двойничество, сходные образы, гротеск, романтическую иронию.*

Гофмана Соловьев отметил «постоянную внутреннюю связь и взаимопроникновение фантастического и реального элементов» в творчестве немецкого романтика, при этом «фантастические образы, несмотря на всю свою причудливость, являются не как привидения из иного, чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности»<sup>714</sup>. Фантастическое у Гофмана, как пишет И.В. Лаптева, представляет собой «трансформированную реальность», в которой душа человека пребывает в состоянии борьбы добра и зла, герой сочетает в себе «стремление к возвышенному и порочности», и происходит это «на фоне всеобщего движения к безумию»<sup>715</sup>.

Гофмановской чертой является и *синтез противоположного* в методе Калло, также отмеченный А.Н. Бенуа: «Настроение это можно назвать бодрым, ясным, праздничным, сказочным, рыцарским, тревожным, и однако все эти эпитеты, хотя бы вместе взятые, не определяют того совершенно своеобразного веяния, которым одухотворен каждый из его листов. <...> Способность сочетать человеческое с божеским, дьявольское с ангельским, действительность со сказкой, трагедию с буффонадой, искренность с “маскарадом”, природу с выдумкой, добродушие с гневом, нежное с отвагой, – это и есть Калло»<sup>716</sup>. Гофман изображает не мир узнаваемый, объективный, а свое *представление* о нем; такой субъективностью объясняется «избирательность по отношению к жизненному материалу»<sup>717</sup>. Однако при избирательности художественного материала творчество Гофмана направлено на изображение сложной картины мира, по-романтически двойственной, что выражено во внешнем мире; «постепенно противоречия перемещаются в сферу сознания самого героя, при этом происходит усиление реальной сферы»<sup>718</sup>.

---

<sup>714</sup> Соловьев В.С. <Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»> // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской, коммент. А.А. Носова. – М.: Искусство, 1991. С. 573.

<sup>715</sup> Лаптева И.В. Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа ХХ–ХХІ вв. С. 58.

<sup>716</sup> Там же. С. 157

<sup>717</sup> Скородумова Л.Э. «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1996. С. 4.

<sup>718</sup> Там же. С. 5.



Помимо Гофмана связующим «звеном» методов Калло и Чаянова было творчество Гоголя. Интерес к творчеству последнего возрастает в начале XX в.<sup>719</sup> В эстетических принципах Калло сочетались гротеск, гримаса, карикатура и реалистичность, а также стремление к детальности и философичность, что роднит его стиль с фантастическим реализмом Гоголя, оказавшим бесспорное влияние на развитие русской магической прозы. Так, А.З. Вулис, помимо влияния «сказочника Гофмана», видит в поэтике Чаянова черты стиля «удивительного фантазера Гоголя»<sup>720</sup>. Влияние гоголевского «Носа» в повести Чаянова «Венецианское зеркало...» отмечает также Н.М. Солнцева<sup>721</sup>.

Итак, общие черты художественных миров Чаянова, Калло и Гофмана:

- 1) подчеркнутая полярность и соединение в одном бытийном пространстве противоположных феноменов;
- 2) магические персонажи и ситуации содержат аллюзии на современную реальность;
- 3) существование героев в реальной и магической ситуациях связано со злой волей сверхъестественных, включая инфернальных, персонажей;
- 4) акценты расставлены на вещных деталях, которые в повседневности пребывают на периферии внимания, чем достигается сочетание узнаваемого и необычного, в итоге реальность выводится за рамки стереотипа, а сознание – из состояния автоматизма;

---

<sup>719</sup> В. Каверин в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) пишет, что все вышли из гоголевского «Носа»: «Оттолкнувшись от знаменитого высказывания Ф.М. Достоевского (“Все мы вышли из гоголевской “Шинели””), Каверин заметил: “Теперь в середине XX в., следовало бы добавить: и из гоголевского “Носа” [4. С. 331]. По мнению Каверина, начиная с гоголевского “Носа” в русской прозе громко заявила о себе установка на гротескную подачу обыденного – традиция, в современном литературоведении получившая название “носология” [5. С. 88]. Несложно заметить, что Гоголь – в той же мере, что и Гофман – является для Каверина символической фигурой, ассоциирующейся с понятием гротеска». *Кольцова Н.З., Лю Мяовэнь* Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник РУДН. 2020. Т. 25. № 3. С. 435.

<sup>720</sup> *Вулис А.З.* Гофманиада ботаника X, или Литературные деяния профессора А.В. Чаянова. С. 98. Вместе с тем Н.Г. Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы», 1856), утверждая, что Гоголь был знаком с творчеством Гофмана («в “Невском проспекте” сапожник, помогавший своему Шиллеру в совершении неучтывого поступка над поручиком Пироговым, называется Гофманом; и писатель Гофман был тогда уже несколько известен русской публике»), не считал, что Гоголь подражал Гофману, и отмечал следующее различие творческих манер писателей: «один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания (“Вий”) или общеизвестные анекдоты (“Нос”). Какое уж тут сходство?» *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. С. 141.

<sup>721</sup> *Солнцева Н.М.* Пасьянсы профессора Чаянова. С. 197–199.

5) описанию предметного мира свойственны избирательность и емкость бытия; 6) художественный мир повестей – плод авторского (часто фантазмагоричного, гротескного) представления о действительности; при этом субъективное восприятие героями происходящего адекватно сути объективно существующих личностных отношений, личности и ситуаций, личности и внешних сил.

#### ***4.1.3. Неоромантические черты творческого метода Чаянова***

Во-первых, как пишет Ю.В. Манн, в культуре романтизм имеет статус вечного возвращения<sup>722</sup>. Блок видел («О романтизме», 1919) в нем «вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры – быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия»<sup>723</sup>. В мироощущении романтиков была такая константа творчества, как приоритет личности, на что указывал В.Г. Белинский: «В теснейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. <...> Сфера его, как мы сказали, – вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному»<sup>724</sup>. В основе романтического мироощущения лежит антиномия свободы человеческой личности и противостоящего ей объективного мира, что актуализировалось в миропонимании писателей и философов Серебряного века. Бердяев отмечал: «Романтизм есть результат пережитого одиночества, т.е. разрыва субъективного и объективного, выпадение “я” из объективного иерархического порядка, который представляется вечным»<sup>725</sup>.

---

<sup>722</sup> Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – 384 с.

<sup>723</sup> Блок А. О романтизме. С. 368.

<sup>724</sup> Белинский В.Г. Полное собр. соч.: В 13 т. / Гл. ред. Н.Ф. Бельчиков и др., коммент. сост. В.С. Спиридонов при участии А.П. Могиланского; ред. Д.Д. Благой. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 145.

<sup>725</sup> Бердяев Н.А. Философия свободного духа / Сост. П.В. Алексева, вступ. ст. А.Г. Мысливченко, подготов. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1994. С. 271.

В прозе Чаянова очевидны апология личности, интерес к ее волевому, душевному, интеллектуальному потенциалу и еще ряд ценностей романтизма, например, психологизм, сосредоточенность на внутреннем мире персонажа, проявившиеся в «Венецианском зеркале...», «Венедиктове...», «Юлии...».

Вместе с тем герой Чаянова не «выпадает» из объективного мира, не противостоит ему в целом, в большинстве повестей он не «переживает одиночества». Более всего с романтизмом прозу Чаянова сближает ощущение тайны бытия. Романтический тип мышления В.М. Жирмунский («Немецкий романтизм и современная мистика», 1914) противопоставил другому типу, носителю которого ограничиваются видимой реальностью, не ищут разгадки неизведанного бытия. В романтическом сознании «мир кажется близким и знакомым, и все-таки таинственным; за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух»<sup>726</sup>. Ощущение присутствия в обыденных явлениях божественного начала В.М. Жирмунский называет мистическим предчувствием. Каждая повесть Чаянова представляет собой историю поиска внутренней определенности героем. В столкновении с потусторонними силами они либо обретают гармонию и освобождаются от inferнального воздействия (Булгаков в «Венедиктове...», Алексей из «Венецианского зеркала...», Бутурлин в повести «Необычайные, но истинные приключения...», рассказчик в «Юлии...»), либо полностью теряют внутреннее «я» и даже погибают (Владимир из «Парикмахерской куклы...», Венедиктов из одноименной повести).

А. Саворовская объясняет внимание Чаянова к романтизму интересом к экзистенциальной природе человека: «Писателю близок романтизм с его устремленностью к субстанциональному и разладом с действительностью, которая из-за ее антигуманности и раздробленности казалась опасной для

---

<sup>726</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 7.

человека»<sup>727</sup>. Утверждение исследователя справедливо: романтизм Чаянова направлен на познание природы человека. Но важно отметить, что писатель изображает волевой, эмоциональный потенциал личности в столкновении не с очевидной реальностью, а с вторгающимися в нее иными силами, которые, скорее всего, ассоциировались в сознании Чаянова с жизнью страны 1920-х гг. По справедливому, на наш взгляд, замечанию Д.Л. Чавчанидзе о творчестве Гофмана, «все, о чем он пишет, несет на себе отпечаток того тревожного времени, свидетелем которого был писатель»<sup>728</sup>. Это высказывание в равной мере может быть отнесено к творчеству Чаянова.

Во-вторых, в контексте анализа творчества Чаянова отметим важность такого направления, развившегося на основе романтизма, как неоромантизм. В «Русской литературе XX века. 1890–1910» (1914), изданной под редакцией С.А. Венгерова, представлена калейдоскопичность литературы, единство которой исследователь видел в ее неоромантической «литературной психологии»<sup>729</sup> – в вызове традициям, буржуазному миру, как у М. Горького или К. Бальмонта. «Неоромантический ореол», по С.А. Венгеру, есть в драматургии А. Чехова, в прозе И. Бунина, Л. Андреева, поэзии Серебряного века<sup>730</sup> – в творчестве писателей с разными художественными приоритетами. В неоромантизме традиционный романтизм претерпевает некоторые изменения. Над мраком бытия, пессимизмом, фатальной

---

<sup>727</sup> Саворовская А. Экзистенциальное в повести Александра Чаянова *Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека* // STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE. 2015. Т. 15. С. 134.

<sup>728</sup> Чавчанидзе Д.Л. Романтический мир Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. С. 346.

<sup>729</sup> «Мне кажется, что термином “русский неоромантизм” устанавливается вполне органическая связь всех разнообразных проявлений той замечательной *возбужденности*, которой характеризуется общественно-литературная жизнь последней четверти века». Венгеров С.А. Программа издания // Русская литература XX века. 1890–1910: В 2 т. / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 17. Курсив С.А. Венгерова.

С.А. Венгеров полагал, что неоромантизм – «термин, вполне подходящий под ту общность психологии, которая всегда наблюдается у людей одной эпохи, какими бы различными они нам ни казались по целому ряду других особенностей своего миропонимания <...> Есть одно общее устремление куда-то в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сблизить литературную психологию 1890–1910 годов с теми порывами, которые характерны для романтизма». Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения (Статья первая) // Там же. С. 33.

<sup>730</sup> Там же. С. 19–64.

предопределенностью и обреченностью на фиаско, тотальным одиночеством писатели возвысили активную (но далеко не обязательно героическую) личность, противостоящую злу, открытую приключениям, добивающуюся достижения идеала в реальной действительности, что объясняет яркость повествовательной интриги. С точки зрения Вл.А. Лукова, неоромантизм в России развивался «скорее как литературная атмосфера ностальгии об уходящем мире и предчувствия рождения нового, прекрасного и справедливого или жестокого мира, чем как отчетливо выделяемое течение»<sup>731</sup>. При этом бытописательству реализма была противопоставлена условность. Перечисленные черты неоромантизма свойственны прозе Чаянова.

В-третьих, как пишет З.Г. Минц, «центром “неоромантизма” безусловно будет “новое искусство”»<sup>732</sup> с его неоднородностью (символизмом и постсимволизмом). Повестям Чаянова свойственно столкновение героев со сверхъестественными обстоятельствами, интегрированными в реальность, что созвучно «новому искусству», увлечению современников Чаянова мистикой. В.М. Жирмунский («О поэзии классической и романтической», 1921) соотносит романтический тип поэзии (с ее устремленностью к исповедальности) с символизмом, и эта мысль получает развитие в современном литературоведении. Так, И.В. Корецкая рассматривает символизм как «модификацию европейского романтизма»: символизм наследует «его универсальность»<sup>733</sup>. Особо очевиден брюсовский контекст повестей Чаянова. Брюсов, как впоследствии Чаянов, создал в прозе образ Москвы (повесть «Обручение Даши» (1915), рассказы «Таинственный посетитель» (1824), «Голубочки – это непорочность» (1898) и др.), обратился к образу магического зеркала («В зеркале»), действие его романа «Огненный

---

<sup>731</sup> Луков Вл.А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 312.

<sup>732</sup> Минц З.Г. Футуризм и «неоромантизм» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. С. 317.

<sup>733</sup> Корецкая И.В. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. / Отв. ред. В.А. Келдыш. Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 688.

ангел» происходит в монастыре Германии, что соотносится с повестью «Необычайные, но истинные приключения...» Чаянова.

Мы разделяем точку зрения Н.В. Михаленко, которая пишет о прозе Чаянова как о явлении неоромантической эстетики<sup>734</sup>. К неоромантизму творчество Чаянова относят также В.В. Королева<sup>735</sup>, О.А. Павлова<sup>736</sup>, Е.В. Тырышкина<sup>737</sup> и др. В.В. Сербиненко, напротив, противопоставляет творческую манеру писателя неоромантизму и отмечает, что Чаянов не стремится восстановить традиционный романтизм: «Роковые романтические страсти писатель в XX в. всерьез реанимировать не пытается и здесь, как мне кажется, немаловажное отличие его повестей от литературы неоромантизма и, в частности, от прозы русских символистов»<sup>738</sup>. Однако, как было отмечено нами выше, неоромантизм далеко не во всем следовал традициям романтизма.

Скорее всего, Чаянов более неоромантик, чем романтик. Он искусно использует романтическую форму для того, чтобы, как пишет Л.Н. Дарьялова, показать «могущество воли и духа человека в борьбе с силами зла»<sup>739</sup>, что отвечает типологии неоромантизма, предложенной С.А. Венгеровым. Мы можем предположить, что под сверхъестественными силами зла в его повестях имелась в виду конкретика. Н.В. Михаленко считает, что романтические сюжеты Чаянова появились «в хаосе строительства нового, большевистского»<sup>740</sup>. В работах о творчестве Чаянова его магические повести рассматриваются как «исторический документ», который «такой психоаналитик, как Карл Густав Юнг, счел бы бесценным для своей версии

---

<sup>734</sup> Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции. С. 110–120.

<sup>735</sup> Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.В. Чаянова. С. 159–164.

<sup>736</sup> Павлова О.А. Хронотоп «Московских повестей» А.В. Чаянова и городской миф. С. 45–53.

<sup>737</sup> Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918). С. 45–53.

<sup>738</sup> Сербиненко В.В. «Словом, все было по-хорошему» (рецензия на книгу А. Чаянова «Венецианское зеркало») // Новый мир. 1989. № 12. С. 234.

<sup>739</sup> Дарьялова Л.Н. Русская литература XX века после Октября. Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1923). С. 68.

<sup>740</sup> Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции. С. 111.

аналитической психологии»<sup>741</sup>; в «фантастических или нелепых образах» исследователь видит «реальные обстоятельства, которые волновали Чаянова»<sup>742</sup>.

В неоромантизме, как и в романтизме, Чаянову импонировало изображение человека в неоднозначных ситуациях; его сюжеты, построенные не на жизнеподобии, а на поэтике гротеска, соотношении узнаваемой реальности Москвы и магических сил, стали оптимальным решением в изображении экзистенциальных состояний современника, при этом он смог уйти от прямого разговора о ситуации конца 1910–20-х гг. Таким образом, Чаянов обращается к романтической аксиологии, переосмысляет ее как неоромантик и соотносит с реалиями современной ему жизни.

## 4.2. Специфика магической прозы Чаянова

### 4.2.1. Вопрос о стилизации в повестях Чаянова

Определяя свои повести как романтические, Чаянов был избирателен в следовании эстетическим заветам романтизма, что было отмечено выше. На фоне социальной, личной героики конца 1910–1920-х гг. и стилового новаторства Серебряного века созерцательно-философский романтизм выглядел архаично.

Чаянов, используя черты литературного романтизма, например узнаваемые сюжетные, персонажные, вещные клише, создал прозу, адаптированную к своему времени. Очевидность стилизации подчеркнута авторской мистификацией. Повести написаны неким ботаником Х.<sup>743</sup> Или же

---

<sup>741</sup> Герасимов И.В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чаянова. – Казань: АННА, 1997. С. 9.

<sup>742</sup> Там же. С. 15.

<sup>743</sup> По версии В.Б. Муравьева, прототип ботаника Х. – известный ботаник Н.Н. Худяков (1866–1927), преподаватель Чаянова. Писатель вспоминал: «По своему стилю и по своим работам лаборатория Худякова была кусочком германской науки, и эта традиция столетий, сохранившаяся в германской науке еще с эпохи Эразма Роттердамского и первых деятелей эпохи Возрождения, пропитала собой и стены, и всех людей худяковской лаборатории <...>». Цит. по: *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады. С. 286–287. По предположению В.Б. Муравьева, здесь зародился интерес Чаянова к немецкой романтической фантастике.

Л.Н. Чертков отмечает связь «ботаника Х.» с профессором ботаники Игнатием Гельмсом из повести Гофмана «Ботаник» (<1826>). *Чертков Л.Н.* А.В. Чаянов как прозаик. С. 27. Т.В. Цивьян

рукописи принадлежат некоему Венедиктову (Бенедиктову), их Чаянов (как сказано в «Предуведомлении») нашел в букинистической лавке у Китайгородской стены, и было в них достаточно чрезмерности, нарочитости, гипербол, нарушающих правдоподобие; например, Чаянов приводил факт забеременевшего от гипноза Месмера полковника, что говорит о явной иронии по отношению к магическим чрезмерностям романтиков, в частности Гофмана, увлекавшегося экспериментами Месмера<sup>744</sup>.

Повести Чаянова представляют собой стилизаторский опыт<sup>745</sup>, как «Огненный ангел» Брюсова – опыт стилизации средневекового романа и «магическая провокация»<sup>746</sup>; или «Подвиги Великого Александра» (1909) Кузмина – стилизация эллинской и средневековой «Александрии». Стилизация в начале XX в. сыграла важную роль в поисках нового художественного языка и модернизации жанров. Отметим, что стилизация – черта ряда текстов, написанных в Серебряном веке<sup>747</sup>. С одной стороны, стилизация актуализуется при поиске новых художественных форм: писатель переосмысляет опыт литературы романтизма и модернизма и синтезирует его в повестях. С другой – к ней прибегают, чтобы дистанцироваться от устоявшегося стиля<sup>748</sup>. В русской (советской) литературе 1920-х гг. еще была

---

предполагает связь псевдонима Чаянова с его «лефортовским предшественником» – Погорельским, который занимался ботаникой и посвятил ей три пробные университетские лекции для получения докторской степени. *Цивьян Т.В.* «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы) // *Лотмановский сборник* / Сост. Е.В. Пермяков. Т. 2. – М.: Издательство РГГУ, издательство «ИЦ-Грант», 1997. С. 614.

<sup>744</sup> Повесть Гофмана «Магнетизер» (1814) из сборника «Фантазии в манере Калло» (1814). Сам же Чаянов в повести «Венедиктов...» иронично описывает рождение Сейдлица от гусара благодаря способности оказывать влияние на других магнетизера Месмера.

<sup>745</sup> *Эйхенбаум Б.* Литература: теория, критика, полемика. – Л.: Прибой, 1927. – 300 с. *Долинин К.А.* Принципы стилизации в творчестве Анатоля Франса // «Певец из Кимей» / Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 127. – Л.: ЛГПИ им. А. Герцена, 1958. – 147 с. *Троцкий В.Ю.* Стилизация // Слово и образ: Сб. ст. / Сост. В.В. Кожевникова. – М.: Просвещение, 1964. С. 164–194 и др.

<sup>746</sup> *Кантор В.* Магическая провокация: «Огненный ангел» Брюсова в контексте Серебряного века // Челябинский гуманитарий. 2011. № 3 (16). С. 82–90.

<sup>747</sup> «В романах художников-модернистов, в силу специфики их миропонимания, стилизация стала одним из основных формообразующих факторов. Особенно показательны в этом отношении романы “Огненный ангел” В. Брюсова, “Серебряный голубь” А. Белого, “Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро” М. Кузмина». *Журавлева Н.В.* Художественные функции стилизации в романе серебряного века: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. С. 3.

<sup>748</sup> «Мысленно устремляясь в прошлое, художники, с одной стороны, воспринимали и воссоздавали эпоху именно с позиции стилизации, через характерные внешние атрибуты, с другой – стремились найти в отдаленных эпохах ответы на волнующие вопросы современности». *Завгородняя Г.Ю.*



полифония стилей<sup>749</sup>, «романтические повести» Чайнова с их типологией магической прозы вписывались в стилевое многообразие того времени.

Стилизаторство Чайнова – литературная игра, не имеющая отношения к плагиаторской практике, однако она стала причиной отрицательных оценок его прозы в статьях советских критиков. Так, А. Гай-Меньшой в заметке «НЭП и книги» (1922) охарактеризовал повесть «Венедиктов...» как упражнение в стилистике, одобренное мистикой с порнографией, а также указал на нелюбовь писателя к советской власти. Т. Левит назвал подражание писателей, в частности Чайнова, Гофману упадком: «Этим Гофманом (классик!) прикрывалась реакция. Останавливаться на всех подражателях Гофману этого периода (1909–1925) не стоит»<sup>750</sup>. В эмиграции о творчестве писателя отзывались менее критично, но тоже не давали высокую оценку его литературному мастерству. Бахрах писал о повести «Венедиктов...»: «Было в ней немного чертовщинки, умелая стилизация, но было и нечто свое, ни у кого не заимствованное и, как мне тогда казалось и продолжает видеться полвека спустя, несомненно литературно ценное, хоть, может быть, не в меру изощренное и потому как-то не ко времени»<sup>751</sup>.

Не видя в стилизаторстве литературного приема, но усматривая в повестях Чайнова «штампы» и в целом вторичность, исследователи пишут о его художественной слабости<sup>752</sup>. И.В. Герасимов отмечает: «Именно с литературной точки зрения, повести Чайнова, на мой взгляд, не представляют особой ценности: они написаны неуклюжим языком, пестрят языковыми

---

Стилизация в русской прозе XIX – нач. XX века: автореф. дисс... докт... филол. наук. – М., 2010. С. 7.

<sup>749</sup> Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с. Голубков М.М. Русская литература XX века: Учебное пособие для академического бакалавриата. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2019. – 238 с.

<sup>750</sup> Левит Т. Гофман в русской культуре // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П.С. Когана. Т. VI. Принцесса Брамбилла. Каприччио во вкусе Калло. Рассказы / Пер. с нем. ред. З.А. Вершинина, с приложением ст. Т. Левита. – М.: Недра, 1930. С. 368.

<sup>751</sup> Бахрах А.В. Мой приятель – Ботаник Х. С. 10.

<sup>752</sup> Смиренский Б.В. Подражательные повести // Перо и маска. – М.: Московский рабочий, 1967. С. 66–69. Золотинкина И.А. Неизданная книга Ботаника Х. История одного иллюстрированного цикла художника Алексея Кравченко // Наше наследие. 2006. № 77. С. 106. Сербиненко В.В. «Словом, все было по-хорошему». С. 233. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – 342 с.

штампами и небрежностями, сюжетная линия изломана и изобилует вопиющими противоречиями и несообразностями»<sup>753</sup>. Н.В. Кожуховская считает, что повести Чайнова представляют собой «череду сюжетных невнятиц, странных допущений, необъяснимых фактов, смешанных с гротескными деталями и подборкой эффектных (до безвкусицы) романтических клише»<sup>754</sup>.

Склонность Чайнова к литературной игре порождает многозначность интерпретаций. В отношении стилизаторской природы текстов писателя сложились противоположные точки зрения. В ряде работ (А.Б. Ботникова<sup>755</sup>, И.А. Золотинкина<sup>756</sup>, В.В. Сербиненко<sup>757</sup>, Б.В. Смиренский<sup>758</sup> и др.) повести были восприняты исключительно как стилизация и подражание Гофману. Повести Чайнова называют стилизациями также А.З. Вулис<sup>759</sup>, Л.П. Григорьева<sup>760</sup>, А.А. Россомахин<sup>761</sup>.

Рассмотрим основные аспекты анализа «романтических повестей» Чайнова с точки зрения стилизации:

1. В монографии Б.В. Смиренского творчеству Чайнова посвящена отдельная глава, названная «Подражательные повести»; автор видит в отмеченных мистичностью и месмеризмом «подражательных книгах» писателя стилизованные исторические повести начала XIX в. с сохранением «подлинного стиля и языка того времени»<sup>762</sup>. И.А. Золотинкина<sup>763</sup> приводит широкий культурный контекст, который сформировал творческую эрудицию

---

<sup>753</sup> Герасимов И.В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чайнова. С. 10.

<sup>754</sup> Кожуховская Н.В. Автор и герой в романтических повестях А. Чайнова. С. 37.

<sup>755</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – 342 с.

<sup>756</sup> Золотинкина И.А. Неизданная книга Ботаника Х. // Наше наследие. 2006. № 77. С. 106–113.

<sup>757</sup> Сербиненко В.В. «Словом, все было по-хорошему». С. 254–256.

<sup>758</sup> Смиренский Б.В. Подражательные повести. С. 66–69.

<sup>759</sup> Вулис А.З. Гофманиада ботаника Х, или Литературные деяния профессора А.В. Чайнова. С. 98.

<sup>760</sup> Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чайнова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. С. 76–80. [электронный ресурс: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>] (Дата обращения: 20.06. 2022).

<sup>761</sup> Россомахин А.А. Архитектор, ботаник и антрополог: скрытая рецепция «Флейты» в книге А.В. Чайнова // Сергеева-Клятис А.Ю, Россомахин А.А. «ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 51–69.

<sup>762</sup> Смиренский Б.В. Подражательные повести. С. 66, 69.

<sup>763</sup> Золотинкина И.А. Неизданная книга Ботаника Х. С. 106–113.

Чаянова; прежде всего это русский романтизм первой трети XIX в.; уделено внимание синтезу сюжетов старинных гравюр и художественного слова в его прозе. В.В. Королева отмечает, что литературная игра Чаянова с узнаваемыми клише позволяет отнести повести к стилизациям<sup>764</sup>. Е.В. Тырышкина считает, что повесть «Парикмахерская кукла...» вся построена как игра с литературными и мифологическими клише: «<...> можно говорить об элементах пародии, но основная тенденция – все же не комически-пародийная»<sup>765</sup>. А.Б. Ботникова, рассматривая «диалог» прозы Гофмана и произведений русской литературы, выделяет несколько вариантов трансформации традиций немецкого романтика и относит творчество Чаянова к «эстетической игре»<sup>766</sup>. Стилизация часто заключается в переосмыслении гофмановских сюжетов и образов. Однако, на наш взгляд, в творчестве Чаянова есть и другие черты, которые также указывают на взаимодействие прозы писателя с опытом Гофмана: тема двойничества, изображение пограничного положения личности между бытом и бытием, иронический характер некоторых эпизодов и др. Чаянов не только воспроизводит стиль немецкого романтика, но и полемизирует с ним, переосмысляет его творчество и наполняет произведения новым содержанием.

2. Привлекает точка зрения В.В. Сербиненко. Константным остается положение о романтизме как источнике художественного мира Чаянова, однако, по мнению исследователя, цель писателя состояла не в воссоздании романтической повести, а в осмыслении современной ему реальности посредством обращения к поэтике романтизма; однако верно указано на то, что Чаянов не стремился «вызывать к жизни самый дух романтизма, его философию»<sup>767</sup>. Н.М. Солнцева считает, что Чаянов – «романтик периода советской литературы»<sup>768</sup>, его творчество оригинально, а не подражательно,

---

<sup>764</sup> Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова. С. 159–164.

<sup>765</sup> Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918). С. 344.

<sup>766</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. С. 230.

<sup>767</sup> Сербиненко В.В. «Словом, все было по-хорошему». С. 233.

<sup>768</sup> Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чаянова. С. 198.

так как он переосмысливает опыт предшественников и наполняет его новым содержанием, его проза не исчерпывается ориентацией на традиционный романтизм. В.Б. Муравьев отмечает, что поэтика повестей Чаянова «совсем иная, в XVIII веке так не писали, и в начале XIX, и в пушкинские времена тоже, хотя аромат, дух эпохи, знакомый нам по литературе того времени, ощущается совершенно определенно»<sup>769</sup>. Н.В. Михаленко справедливо рассматривает прозу Чаянова как уникальное явление модернизма<sup>770</sup> и отмечает, что его повести – «“литература о литературе”, где традиционные романтические сюжеты обретают новое звучание, объединяются в прихотливом, эклектичном калейдоскопе» с опорой на «произведения Гофмана, русскую романтическую повесть, западную гравюру»<sup>771</sup>. Н.В. Михаленко пишет о сближении романтизма и модернизма в актуализации иррациональной и интуитивной сторон, стремлении преобразить бытие.

3. Стилизаторская специфика повестей Чаянова включает элементы пародийности, в них есть ирония, благодаря которой автор дистанцируется от романтизма. Т.В. Цивьян пишет, что гофманиада Чаянова представлена «в духе шутки, слегка иронической пастиши»<sup>772</sup>. Н.М. Солнцева отмечает, что сюжет повести «Парикмахерская кукла...» «невероятен и, возможно, пародиен»<sup>773</sup>. Пародийность звучит и в повести «Венедиктов...». Мы исходим из подсказки Чаянова в его «Предупреждении»: «Какой-то неприятный, неврастенический психологизм пропитывает эту книгу <...> Какая-то неприятная курфюрстендамская эротика и кинематографический фильм искажают здесь обычно спокойно эпические формы “ботанического”

---

<sup>769</sup> *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады. С. 16. Архаичная лексика («допрежде того», «осторожности для», «почел нужным», «доселе», «убиение») используется с целью создать иную, мифологическую (в том числе языковую) реальность. *Смиренский Б.В.* Подражательные повести. С. 68.

<sup>770</sup> *Михаленко Н.В.* Влияние поэтики и философии романтической повести XIX века на творчество А.В. Чаянова. С. 564–573.

<sup>771</sup> *Михаленко Н.В.* Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции. С. 118.

<sup>772</sup> *Цивьян Т.В.* «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы). С. 599.

<sup>773</sup> *Солнцева Н.М.* Репутация куклы. С. 99.

повествования. Хотя нужно признать, что этот психологизм весьма верно передает настроение предреволюционного поколения, литературно воспитанного на «Весах»<sup>774</sup>. Чаянов иронизирует над философской системой Соловьева, называя Вечную Женственность чем-то «конечным женственным» (42) в повести «Парикмахерская кукла...».

Вместе с тем ирония Чаянова коррелирует с юмором Гофмана. По мнению Соловьева, автора предисловия к «Золотому горшку», «своеобразным юмором» «проникнуты произведения Гофмана и, в особенности, его сказки»<sup>775</sup>. Философ полагал, что «этот глубокий юмор» был возможен только при «равносильном присутствии реального и фантастического элемента»<sup>776</sup>. Подобное совмещение реального и потустороннего характерно также для прозы Чаянова. Однако с точки зрения В.В. Королевой, у Гофмана ирония созидательная, а у Чаянова – разрушительная, но незлая<sup>777</sup>. Так, в «Парикмахерской кукле...» иронический тон повествования постепенно сменяется трагическим; авантюрный сюжет в «Необычайных, но истинных приключениях...» также вводит более глубокое содержание – историю о трагической несвободе личности. В повести «Юлия...» ирония доминирует до момента встречи с таинственной незнакомкой: Манька-пистон своей песней «Разлюбил, так наплевать, у меня в запасе пять» вызвала землетрясение на Ваганьковском кладбище, которое не выдержали похороненные там гусары и пустились в пляс в «полусгнивших гробах» (139). Н.М. Солнцева пишет: «Фантастика А.В. Чаянова реальна. В ее

---

<sup>774</sup> Чаянов В.А. Предупреждение. С. 271.

«Весь» (1904–1909) – ежемесячный журнал, фактическим руководителем которого был В. Брюсов. В нем печатались А. Белый, К. Бальмонт, В. Иванов и др. Журнал совмещал «крайний эстетизм» раннего Бальмонта, «индивидуалистические созерцания» Брюсова, «универсальный дионисизм» Вяч. Иванова, «подчеркнутый мистицизм» З. Гиппиус, «романтические стремления» Блока, «синтетическое нищезанство» Андрея Белого и «крайний бодлеризм» Эллиса, мистику пола В. Розанова.

<sup>775</sup> Соловьев В.С. <Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»>. С. 574. Курсив В.С. Соловьева.

<sup>776</sup> Там же.

<sup>777</sup> Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова. С. 162.

трагичности – судьба его Родины»<sup>778</sup>. Вместе с тем ирония в повестях снижает атмосферу страха и ужаса.

Стилизация в прозе Чаянова актуализирует темную сторону жизни 1920-х гг., диссонирующую с социальным оптимизмом. А.З. Вулис справедливо указывает на то, что в прозе Чаянова «на шахматной доске вымысла»<sup>779</sup> разыгрываются проблемы настоящего. Н.М. Солнцева, рассматривая повесть «Необычайные, но истинные приключения...», приходит к следующему выводу: «Психологическая ситуация, в которой оказывается Бутурлин, обмен свободы на знание истины, вынужденное отступление ради сохранения жизни – все это станет реальностью в российской фантазмагории 20–30-х годов»<sup>780</sup>.

#### 4.2.2. Сюжетная основа «романтических повестей»

Сюжетные схемы повестей не только варьируются, но и повторяются. О единстве повестей, во-первых, говорит их проблематика и мифопоэтика. Во-вторых, общие черты имеют герои, композиция, сюжеты и сам жанр. Так, в каждой повести есть мотив *чуда*, который нарушает привычное течение жизни, присутствует мотив *двойничества*, пространственно-временная организация соотносится с реалиями жизни, в каждой из них есть любовная линия, герой сталкивается с рядом испытаний, проходя через которые, познает себя.

Первый литературный опыт в печати Чаянова — это посвященная Е. Григорьевой «Лелина книжка» (1912)<sup>781</sup>. Мотивы составивших ее стихотворений впоследствии перешли в его прозу. Стилистика игры (дворянский герб, неизвестное деревце, огромный экзотический фрукт),

---

<sup>778</sup> Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чаянова. С. 199.

<sup>779</sup> Вулис А.З. Гофманиада ботаника X, или Литературные деяния профессора А.В. Чаянова. С. 98.

<sup>780</sup> Солнцева Н.М. Там же. С. 198.

<sup>781</sup> Чаянов отправил текст «Лелиной книжки» в редакцию журнала «Аполлон» и Брюсову, реакция которого была критичной: «Ваши стихи написаны очень бойко – вот все, что я могу о них сказать. Большого значения этим милым шуткам Вы, вероятно, не придаете и сами. Есть у Вас интересные рифмы, но “стебля” и “меня” я рифмовать Вам не советую». Цит. по: Бахрах А.В. Мой приятель – Ботаник X. С. 11. Получив нелестный отзыв от Брюсова, Чаянов, по воспоминаниям Бахраха, посчитал эти стихи «грехом молодости», «нелепой книжонкой». Там же. Стихотворения ориентированы на альбомную поэзию и носят подражательный характер.

мистификации-тайны (посвящение с нерасшифрованной аббревиатурой) и оформление сборника также были созвучны нарративной стратегии Чаянова-прозаика.

Ориентация на устойчивые модели помогает писателю осмыслить вечные экзистенциальные вопросы. В повестях ставится вопрос о пределах человеческой воли и влиянии рока на жизнь человека. В каждой из них есть магический элемент, на котором строится сюжет, а также используется определенный набор романтических клише: конфликт отношений мира действительного и потустороннего, герои-двойники, героини-куклы, образы «страшного мира», предметы, через которые в повседневность вторгается ирреальное. Однако клише переосмыслены автором. Все повести цикла делятся на две части: 1) до встречи с инферальным; 2) после столкновения с ним. Пересекая эту грань, герой оказывается в инобытии. Появление инферального в жизни персонажей часто отмечено как нечто значительное: «присутствие кого-то значительного и властвующего» (78) («Венецианское зеркало...») и т.п. Магическое вмешательство в привычное течение жизни героев происходит всегда случайно, «вдруг». В каждой повести герой вовлекается в своеобразную игру: он ищет разгадку тайны, которая, как правило, оказывается в нем самом. Сознание персонажей полностью парализуется одержимостью, страстью, идеей.

*Чудо* связано с потусторонними силами, с помощью которых в повествование вводится демонический элемент. Для Владимира («Парикмахерская кукла...») встреча с необычайным и неправдоподобным происходит, когда он впервые видит в витрине куклу. С этого момента сюжет развивается по принципу роковой предопределенности. Для Алексея из «Венецианского зеркала...» отправной точкой погружения опять же в необычайные и нереальные, демонические обстоятельства становится приобретение магического артефакта (зеркала). Для Булгакова из «Венедиктова...» столкновение с инферальным происходит при встрече с Венедиктовым. Для Бутурлина из повести «Необычайные, но истинные

приключения...» роковым становится столкновение с Брюсом-магом, для рассказчика «Юлии...» – с видением загадочного призрака. В названных эпизодах нет преднамеренности, они структурируются случаем, а не магическим фактом. Дальнейшие события в одних сюжетах объясняются магией, в других – гротеском. Специфика нежизнеподобного в сюжетах магических повестей – развитие событий на грани реального и сверхэмпирического. Наличие определенных сюжетных клише можно объяснить ориентацией на устоявшиеся жанровые модели, в частности на романтическую фантастическую повесть.

Во всех повестях есть *любовная линия*<sup>782</sup>, которая выполняет сюжетообразующую функцию, однако она не центральная и представляет собой внешнюю событийную канву. Любовный треугольник определяет борьбу героев. Так, в «Венецианском зеркале...» за Кет борются Алексей и стеклянный человек; в «Венедиктове...» за любовь Настеньки – Венедиктов и Булгаков, победа остается за Булгаковым; в «Необычайных, но истинных приключениях...» Бутурлин находится между Мадленой и Жервезой, которые связаны общим проклятьем. Во всех повестях побеждает «правда предзеркальная, за утверждение которой борется герой»<sup>783</sup>, т.е. мир реальный.

Чаянов использует большое количество *магических элементов*. Так, в повести «Венецианское зеркало...» упоминается оккультная книга («толстый том, на корешке которого стояло “Oculto”», 293), она же проводник в иное пространство, где состоится его последнее столкновение с двойником; старик в «Юлии...» рассказывает о чудесных свойствах трубки немца, который выдувал из нее разные фигуры и т.п. В повестях «Необычайные, но истинные приключения...» и «Юлия...» упоминаются иллюминаты.

---

<sup>782</sup> «Во всех повестях сходный стержень – герой, преодолевая различные препятствия, добивается обладания своей возлюбленной». *Чертков Л.Н.* Чаянов как прозаик. С. 35.

<sup>783</sup> *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. С. 137.



#### 4.2.3. Синтез мотивов прозы авантюрного и готического жанров («Необычайные, но истинные приключения...»)

В повестях Чаянова сочетаются специфики ряда жанров, предрасположенных к развитию сверхъестественных событий. В повести «Необычайные, но истинные приключения...» продуктивны черты историко-авантюрного и готического романов (повестей, рассказов)<sup>784</sup>.

Черты *авантюрного* жанра связаны с характером событий – их быстрой сменой, динамикой развития действия, мотивами переодевания и подмены героев. В повести Чаянова разрешаются философские вопросы о предназначении и волевом потенциале человека. Н.Д. Тмарченко отмечает такую особенность авантюрно-философской фантастики, как «философско-экспериментальный характер сюжета», «испытание идей», что проявляется в поступках героев<sup>785</sup>.

В повести «Необычайные, но истинные приключения...» мы находим больше черт авантюрного романа, нежели готического, – в произведении рассказывается о приключениях героя. Одна из центральных тем – вопрос о границах власти одного человека над судьбой другого. Она определяет трагическую тональность повествования.

Набор романтических клише обрамляет историю судьбы молодого дворянина, вынужденного вымалывать свободу у Брюса. Бутурлин, попадая в дом Брюса, в гневе смешивает карты, после чего его жизнь становится похожа на авантюрный роман: тайное общество иллюминатов преследует героя и совершает над ним суд, они намерены его казнить за то, что он «разрушил астральный план и гармонию вселенной» (326). В повествование включены мотивы исцеления, поиска эликсира, преследования и бегства, путешествия и др. Спасаясь от преследования иллюминатов, Бутурлин вновь

---

<sup>784</sup> Это также подтверждается эпиграфом к главе про убийство будочника, где упоминается Вестминстерское Аббатство, что связано с атмосферой готической литературы: «В прошедшую ночь найден подле Вестминстерского Аббатства человек, неизвестно кем зарезанный» (323).

<sup>785</sup> Тмарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277.

отправляется в путешествие, так как его ищут «тайные агенты» (359). Он надевает женское платье: Мадлена пересаживается в карету герцогини, а Бутурин – в карету с Марион д’Англо и т.д.

Авантюрный сюжет в интерпретации Чаянова, как отмечалось выше, заканчивается нетрадиционно – трагически. Жервеза, страстью к которой одержим Бутурлин, оказывается иллюзией, она представляет мир зазеркалья и исчезает вместе с Брюсом и домом Бутурлина. Пожар символизирует отказ героя от разгадки тайны своей семьи: он бросает в огонь украденный у Брюса том «*Ars Moriendi*»<sup>786</sup>. Бутурлин стоит перед выбором: он вынужден просить у Брюса год любви Жервезы, однако цена этому – тайна происхождения его матери, которую он никогда не сможет узнать. Герой делает выбор в пользу иллюзорного счастья с Жервезой.

Историко-авантюрный жанр не характеризуется точным указанием на место действия и эпоху, которые являются лишь фоном событий (в отличие от исторического романа). В повестях Чаянова эпоха, топос (как и события) наполнены атмосферой ужаса, что свойственно *готической* прозе. Согласно выводу М.М. Бахтина, хронотоп определяет жанровую специфику: «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»<sup>787</sup>. В связи с анализом повести, насыщенной ужасами, испытаниями, эмоциональными потрясениями, встает вопрос о традициях готической литературы (§ 1.3)<sup>788</sup>.

---

<sup>786</sup> «*Ars Moriendi*» («Искусство умирать») – название двух латинских текстов (опубл. с 1415 до 1450), в которых рассказывается о процедурах, предшествующих праведной смерти по христианским заповедям. Книга была написана после эпидемии чумы 1346–1353 гг. и являлась руководством к смерти. Помимо трактата, существовали также гравюры с изображением умирающего, окруженного пляшущими демонами. *Субботина О.В.* Трактат «*Ars Moriendi*» и визуализация «ужасного» в гравюрах европейских первопечатных книг XV века // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. – СПб.–Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 278.

<sup>787</sup> *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Ред. С. Лейбович, худ. ред. Г. Масляненко, тех. ред. В. Ивашенко, корректор Д. Эткинд. – М.: Художественная литература, 1975. С. 234.

<sup>788</sup> Классическими образцами жанра считаются романы Уолпола «Замок Отранто», Радклиф «Удольфские тайны», «Итальянец» (1797), М.Г. Льюиса «Монах» (1796); далее он получает развитие в «Франкенштейне, или современном Прометее» (1818) М. Шелли, «Мельмонте Скитальце» (1820) Ч. Мэтьюрина, «Падении дома Эшеров» (1839) Э. По, «Дракуле» (1897) Б. Стокера и др.

Характерные черты готического романа: 1) в основе сюжета – тайна (исчезновения, рождения, преступления и др.), которая часто не раскрывается вплоть до финала; 2) атмосфера ужаса и страха; 3) роковое место – замок, монастырь, заброшенный дом или усадьба, монастырь, аббатство, зловещий пейзаж; их детали – кладбище, лес, таинственное (запретное) помещение и т.д. 4) часто участница событий – тонко чувствующая девушка, сюжетная линия которой счастливо разрешается; 5) герой-злодей – двигатель сюжета. Важной чертой готического романа становится сочетание сверхъестественного сюжета с привычными, бытовыми описаниями: готический роман «построен на фантастических сюжетах, сочетающих, как правило, развитие действия в необычной обстановке <...> с реалистичностью деталей быта», что повышает степень «кошмарности»<sup>789</sup>.

При рассмотрении творчества Чаянова важно учитывать переосмысление готических мотивов в русской литературе XIX в.<sup>790</sup> Одна из центральных тем в повести «Необычайные, но истинные приключения...» Чаянова – рок, судьба – связана с традицией готической литературы<sup>791</sup>. Так, черты романа Гофмана «Эликсиры Сатаны» находят отражение в повести Чаянова. С традициями готической литературы связан мотив семейной тайны, тайны рода и рождения героя<sup>792</sup>. Отец дал Бутурлину письмо, в котором говорилось о том, что однажды старый граф обнаружил убитую женщину и корзинку с маленькой девочкой, которая впоследствии стала матерью

---

<sup>789</sup> Красавченко Т.Н. Готический роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 185–186.

<sup>790</sup> А.К. Толстой «Упырь», Титов «Уединенный домик на Васильевском» и др.; также черты этого жанра можно найти в творчестве Л. Андреева, Е. Баратынского, А. Бестужева-Марлинского, И. Бунина, З. Гиппиус, Н. Гоголя, Н. Гумилева, М. Загоскина, Н. Карамзина, М. Кузмина, А. Куприна, М. Лермонтова, В. Одоевского, А. Погорельского, А. Пушкина, Ф. Сологуба, А. Чехова, Г. Чулкова и др.

<sup>791</sup> В.В. Королева, сравнивая «Эликсиры Сатаны» Гофмана и «Упыря» А.К. Толстого, пишет: «Проблема рока, или судьбы, – представление о непостижимой силе, действием которой обусловлены как отдельные события, так и вся жизнь человека – была популярна в готической литературе и, несомненно, повлияла как на Гофмана, так и на Толстого». Королева В.В. Стилизация гофмановской традиции в рассказе А.К. Толстого «Упырь» (к вопросу о рецепции Гофмана в русской литературе XIX – начала XX веков) // Вестник КГУ. 2018. № 2. С. 132.

<sup>792</sup> Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типологии жанра; на материале русской литературы XIX–XX века: дисс... канд. филол. наук. – М., 2001. С. 51.

Бутурлина. Чтобы разгадать эту тайну, герой проводит время в библиотеках Германии в поисках старинной книги «Ars moriendi». В романе Гофмана главному герою Медардусу предназначено искупить грехи своего рода, которые начались с его предка – художника Франческо; судьба героя соотнесена с судьбой рода.

Бутурлин не выдерживает испытаний судьбы, он не использует возможности узнать родовую тайну, в итоге терпит фиаско. Роковая тайна хранится в книге, однако герою так и не удается ее открыть и, вероятно, из-за этого искупить родовое проклятье. В произведении Гофмана ключевой артефакт – портрет, на котором изображена святая Розалия-Венера, с него начинается грехопадение рода. В романе Гофмана (как и в повести Чайнова) четко выражена традиционная для романтических сюжетов тема греха и искупления.

Замки, монастыри, библиотеки также служат для создания готической атмосферы. Именно в библиотеке герой Чайнова знакомится с Мадленой (она наполовину покрыта чешуей) и братьями Рогенсбургам. Они читают магические и каббалистические книги. Аббат Флори сообщает, что избавить Мадлену от недуга может эликсир трирского архиепископа Мелхиседека. Бутурлин отправляется с ней в Аахенский собор, где в могиле Мелхиседека они находят склянку с эликсиром, исцеляющим не только Мадлену от злых чар, но и Жервезу, которая была заколдована вместе с подружкой. Эпизоды с эликсиром, сцены на кладбище, пребывание в монастыре, полужвери, полулюди, гробокопатели – все это связывает повесть с готической традицией.

В начале XX в. рецепция «Эликсиров Сатаны» Гофмана нашла отражение в «Огненном ангеле» Брюсова<sup>793</sup>. Действие романа Брюсова

---

<sup>793</sup> С.Д. Абрамович пишет: «<...> произведение Брюсова напоминает дореалистические европейские романы XVIII – начала XIX вв., где под маской прошлого изображалась современность, где центр внимания переносился на психологию героев и авторы увлекались средневековьем, используя даже традиции “готического” романа ужасов, где мы не встречаемся еще с умением понять характер и роль эпохи в жизни народа. Можно установить также связь произведения Брюсова с романтической литературой начала XIX века». *Абрамович С.Д.* Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы. 1973. Вып. 2 (22). С. 88.

связано с Германией XVI в.; события у Гофмана разворачиваются в Германии конца XVIII в. Странствия Бутурлина по Германии в повести Чаянова схожи с путешествием брюсовского Рупрехта. Более того, имя одного из братьев в повести Чаянова – Рупрехт. Чаяновский Рупрехт выступает как соперник Бутурлина за любовь Мадлены. Рената в романе Брюсова изучала магические манускрипты, подобно чаяновской Мадлене. Последняя читает работы Агриппы Неттесгеймского<sup>794</sup>, что также связано с романом Брюсова: Рупрехт встречается оккультиста Агриппу.

Все три произведения имеют схожее построение. В романе Гофмана есть предисловие издателя, его примечания, рукопись Медардуса, пергамент старого живописца. В роман Брюсова входят предисловие к русскому изданию, заглавия, посвящение, предисловие автора, XVI глав самой истории и примечания с объяснениями издателя. В названии повести Чаянова («Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У.») указывается на автора рукописи и источник информации – семейные свидетельства. Все перечисленное создает эффект подлинности событий. При этом сами главные герои ведут повествование о своей жизни: у Гофмана – Медардус, у Брюсова – Рупрехт, у Чаянова – Бутурлин.

В.В. Королева отмечает общую черту романов Гофмана и Брюсова – «множественный раскол»<sup>795</sup> личности главных героев. Так, герой Гофмана – монах, он должен стремиться к смирению и покаянию, однако он жаждет славы и обладания Аврелией. Из-за этого он теряет целостность своей личности, подобно Бутурлину, который, будучи одержим страстью к Жервезе,

---

<sup>794</sup> Агриппа Неттесгеймский (1486–1535) – немецкий алхимик, врач, оккультист, астролог. Его главная работа «Тайная [окультурная] философия» (2510, изд. 1531–1533), которая состоит из трех частей, описывающих три типа магии: натуральную, небесную и церемониальную.

<sup>795</sup> Королева В.В. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана // Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XX международной научной конференции / Отв. ред. Т.В. Мальцева, ред. В.Н. Скворцов. – СПб.: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2015. С. 85.

отказывается от самого ценного. Ф.П. Федоров пишет, что в романе Гофмана показана «крайняя степень раздробленности человеческой личности»<sup>796</sup>. Подобный же раскол в сознании происходит у Бутурлина: это история постепенной утраты своей воли и индивидуальности.

Отметим роль женских персонажей, которые воплощают двойственность натуры человека. В романе Гофмана – святая Розалия, отшельница, противопоставлена богине Венере, которая олицетворяет дьявольское начало. У Брюсова Рената – грешница (ее соблазняет дьявол) или святая (приносит себя в жертву). У Чайнова противоположные начала находят отражение в образах Мадлены и Жервезы.

Общей становится также тема запретной любви. Медард у Гофмана одержим греховным влечением к Аврелии, он готов нарушить все обеты ради нее. У Брюсова Рената мечтает превратить Мадизеля, который является в образе ангела, в своего возлюбленного. У Чайнова Бутурлин влюбляется в холодную, безэмоциональную Жервезу, женщину-рыбу.

Все три текста объединяет мотив пути. Реальное путешествие соотносится с духовным странствием героев. Медард и Рупрехт рассказывают свою жизнь с детства, описывают испытания, искушения. Бутурлин рассказывает о времени учебы в Московском пансионе. Традиционно сюжет часто связан с преступлением: в повести Чайнова оно условно. Бутурлин в реальности не убивал будочника, но именно это обстоятельство вынуждает его обратиться в бегство. Как это характерно для готических произведений, из обыденной и привычной обстановки (Москва) он едет в иную (Германия). Место события, в том числе остановка в пути, – сильная позиция в сюжете. Федор и Мадлена спасаются от преследователей и останавливаются в трактире, в котором раскрывается страшная тайна природы Мадлены (она женщина-рыба). Почтовая станция – типичная локация в литературе романтизма и готики (история о неестественном рождении Сейдлици в

---

<sup>796</sup> Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика. – М.: МИК, 2004. С. 278.

«Венедиктове...» рассказывается на станции). Здесь Бутурлин узнает историю Мадлены и ее подруги Жервезы: они выловили «уродливую рыбу с почти человеческой головой» (353). Их проклятье – наказание за то, что героини решили приготовить ее. Во время разделывания рыбы несколько чешуек попало Жервезе за корсаж, а Мадлена поранила руку<sup>797</sup>. Тела девушек покрылись чешуей. Бутурлин вспоминает, что уже видел Жервезу в Москве после первой встречи с Брюсом. Итак, причиной трагической судьбы Бутурлина стал его необдуманный поступок (смешал карты Брюса), Мадлена и Жервеза же поддались необдуманному желанию. Чаянов обращается также к традиционным сценам бала (М.Н. Загоскин. «Концерт бесов»; В.Н. Олин. «Странный бал»; А.К. Толстой. «Упырь» и др.), но не описывает их подробно. Бутурлин до встречи с Брюсом жил, «кочуя с бала на бал» (96).

В готической литературе важен образ злодея, которого в повести Чаянова воплощает граф Брюс. Раскладывая пасьянсы, он способен управлять судьбою Бутурлина, подчинять его волю себе. В «Эликсирах Сатаны» демоническое существует не как внешняя сила, а как раскол в душе самого героя. У Брюсова Рупрехт сталкивается с темными силами: общение с духами, шабаш, изучение магической науки. Им движет любовь к Ренате и жажда знания, Медардом же управляет рок.

Д.Л. Чавчанидзе определяет «Эликсиры Сатаны» Гофмана как «роман-испытание»<sup>798</sup>, «Необычайные, но истинные приключения...» Чаянова можно назвать повестью-испытанием с трагической, в отличие от романа Гофмана, развязкой.

---

<sup>797</sup> Этот сюжет отсылает к «Сказанию о старом мореходе» (1797) С. Колриджа, в котором главный герой также совершает необдуманный поступок, убивая альбатроса, чем навлекает на экипаж проклятье. Корабль попадает в штиль, моряки испытывают жажду и видят призрачный корабль, на котором Смерть играет в кости со Смертью-в-Жизни на человеческие жизни. В 1919 г. Гумилев сделал вольный перевод романтического произведения «Поэма о старом моряке».

<sup>798</sup> Чавчанидзе Д.Л. Романтический роман Гофмана // Чавчанидзе Д.Л. Художественный мир Гофмана. – М.: Наука, 1982. С. 79.

#### **4.2.4. Магия карт («Венедиктов...», «Необычайные, но истинные приключения...»)**

Магические мотивы в творчестве Чаянова обращены к неподконтрольному подсознанию героя, сверхъестественное в его сюжетах отражает прежде всего психику человека, тема непознанного им тонкого мира вторична. Мотив карт, играя сюжетообразующую и смыслообразующую роль в повестях «Венедиктов...» и «Необычайные, но истинные приключения...», предопределяет описание душевных состояний героев.

В «Венедиктове...» главный герой обретает власть над душами персонажей, выигрывая их в карты в лондонском клубе дьяволов. Единственная душа, которая ему не подчиняется, это Сейдлиц: ему Венедиктов позже проиграет душу Настеньки и погибнет от его руки.

Карточная игра – лейтмотив повествования. Венедиктов получает власть над другими людьми, но это не приносит ему настоящего счастья. Булгаков, напротив, выигрывает треугольник своей души у Венедиктова, а позже проигрывает его Настеньке и благодаря кресту (героиня привязывает треугольник его души к своему кресту) обретает душевный покой: «с той поры не знал я больше ни скорби, ни горести» (250). Душа Настеньки находится во власти Венедиктова, а позже – Сейдлица. Только освободившись от внешних сил, герои смогли обрести настоящее счастье.

Сюжетообразующую функцию выполняет мотив карт и в повести «Необычайные, но истинные приключения...». Здесь они также символизируют дьявольскую власть над судьбой человека. Эпиграф из руководства по карточным играм: «Начавши играть на Тотус, отказаться от него не можно» (312), – сближает текст Чаянова с повестью «Пиковая дама», которой Пушкин предпослал эпиграф из новейшей гадательной книги: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность»<sup>799</sup>.

Граф Бутурлин оказывается в Лефортове, в доме Брюса, которого почитал умершим. Роковой встрече с магом предшествует описание страшной

---

<sup>799</sup> Пушкин А.С. Пиковая дама. С. 195.



атмосферы города: холод, сырость, лунный свет, дождь, ветер. Брюс сидит за зеленым столом с канделябрами и «мертвенно бледными руками» (97) раскладывает колоды. Бутурлину кажется, «будто сами карты правят судьбами» (99); он нарушает законы карточной игры графа: карты оживают, создавая «карточный вихрь» (129), напоминающий дьявольскую стихию. Этот гиперборей карт становится символом сбившегося с жизненного пути Бутурлина: с этого момента вся жизнь героя превращается в карточный вихрь. По возвращении домой в письме, которое ему показывает отец, он видит, как буквы оживают перед его глазами, напоминая «то бубновую девятку, то пятерку треф» (105)<sup>800</sup>; позже Бутурлин выкупает у Брюса год свободы и любви Жервезы, обретая иллюзию «краденного счастья» (132). Бубновая дама в пасьянсе Брюса – символ Жервезы. Вся жизнь героя подчинена роковой раскладке мага, и Бутурлин не в силах этому противостоять.

#### 4.2.5. Мотив театрализации бытия

В «романтических повестях» Чаянова показана театрализация существования, в котором куклы правят миром, а люди выступают как марионетки, управляемые инфернальными силами. Мир разделен на «здесь» и «там». Герои пересекают границу своего бытия, за которой их подстерегают испытания. В «Парикмахерской кукле...» такая граница – витрина парикмахерской<sup>801</sup> и паноптикум, в «Венедиктове...» – театр, в

---

<sup>800</sup> Мотив оживающих карт часто противопоставлен мотиву замирания живых персонажей. Например, он находит отражение в рассказе Юльского «Бородатый валет», где изображения на картах символизируют героев: медведь – Андрея Ивановича, гроб – куклу Элеонору, кольцо – хиромантку Матильду. Карта, вынесенная в название рассказа, также маркирует главного героя. Матильда называет его трефовым валетом, этот образ оживает: щурится, улыбается, ухмыляется. Как отмечает М.И. Крюкова, рассказ Юльского «будто становится ожившим экфрасисом, повествующим об истории карточного изображения». Крюкова М.И. «Живые» куклы и «окаменевшие» герои Бориса Юльского. С. 521.

<sup>801</sup> Букс Н. Парикмахерский код в русской литературе XX века // Интерпретация и авангард: межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. И.Е. Ложилова. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2008. С. 237. Натанаэль Гофмана («Песочный человек») видит жизнеподобную куклу Олимпию через окно, наблюдает за ней через стеклянную дверь, позже – через стекло трубки, купленной у Коппелиуса; Алцест Погорельского («Пагубные последствия необузданного воображения») наблюдает за роковой красавицей-куклой через окно. Сидней в «Сером автомобиле» Грина также считает, что

«Венецианском зеркале...» – антикварный магазин, зеркало, Яуза, в «Необычайных, но истинных приключениях...» – Лефортово, в «Юлии...» – бильярд и дым (в том числе от курения). Герои вынуждены вступить в мир «там», структурированный автором как игровое пространство, симулякр, – в театр, балаган, паноптикум. В «Парикмахерской кукле...» название паноптикума «Всемирная панорама» – аналог сентенции «весь мир театр». «Там» нормальное обстоятельство, психическое и физическое состояния смещены в сторону аномалии, гротеска, карнавала, театрального представления. В «Парикмахерской кукле...» героини красивы, но уродливы, их восковые двойники – куклы, в повести «Необычайные, но истинные приключения...» Мадлена и Жервеза наказываются рыбьим уродством, в «Юлии...» действует карлик, в «Венецианском зеркале...» доминатором сюжета становится стеклянный двойник. Деформация тел в духе гравюр Калло – метафора гибельного бытия.

Итак, карнавал, театр, балаган как варианты магического пространства деструктивны. Чаянов меняет экзистенциальный статус главных героев – из зрителей они превращаются в участников представления, управляемого некими сверхъестественными силами или роковыми обстоятельствами. Так, Алексей («Венецианское зеркало...»), оказавшись в зазеркалье (мертвом пространстве), становится вынужденным наблюдателем жизни стеклянного двойника в живой реальности. Одновременно он же – исполнитель заданных стеклянным двойником телодвижений, в том числе унижительных. Как полагает Н.В. Михаленко, в основу повести положен средневековый сюжет «пляски смерти», актуализированный в начале XX в. (Белый. «Пепел», 1908; Брюсов. «Пляска смерти», 1909; Блок. «Пляска смерти», 1910–1921; ранее к нему обращались Гете, Бодлер, Рильке и др.)<sup>802</sup>. Гравюра «Пляска смерти» была в собрании Чаянова. Мотив «пляски смерти» присутствует во всех повестях, он реализуется в интриге между жизнью и смертью, ее константой

---

впервые увидел Корриду в витрине. Андрей Иванович в рассказе «Бородатый валет» Юльского находится под властью куклы, которую он видит в витрине магазина.

<sup>802</sup> Михаленко Н.В. Мистическая тема в произведениях А.В. Чаянова. С. 295.

выступает принцип театрализации, в «Венецианском зеркале...» – вынужденной пантомимы.

П. Пави приравнивает к пантомиме арлекинаду<sup>803</sup>. Расстановка персонажей в «Венецианском зеркале...» соответствует комедии дель арте. Традиционно в образе Пьеро (Алексей) преобладают черты печального влюбленного, являющегося неудачливым соперником Арлекина (стеклянного двойника из зазеркалья), который одерживает победу. Венецианское зеркало отдаляет Алексея от возлюбленной Кет, которая, в отличие от легкомысленной Коломбины, – еще одна жертва стеклянного злодея.

Варианты мотива театрализации – кукольный симулякр, подмена человека механической куклой, проявление в герое марионеточности, кукольный артефакт как портретное отражение человека («Парикмахерская кукла...», «Венецианское зеркало...»). В повести «Парикмахерская кукла...» Чаянов создает сюжет о сиамских близнецах. В истории Ван Хооте есть аллюзии на миф о Пигмалионе и Галатее: скульптор создает подобие реальных сестер, одно из них – точная копия реальной Берты. Возлюбленная Владимира – одна из сросшихся при рождении сестер Генрихсон. С помощью образов кукол передаются искаженные представления о красоте, показан подсознательный поиск необычного впавшим в скуку героем. Черты Берты статичны, они коррелируют с восковым изображением: «Казалось, будто все, что она говорит и делает, было не настоящим, нарочным, произносимым только из учтивости к собеседнику и малоинтересным ей самой. Ее кажущаяся оживленность была холодна, и огромные глаза часто заволакивались тусклым свинцовым блеском» (43). Такая противоестественность сближает ее образ с Корридой из «Серого автомобиля» Грина.

Второй предполагаемый источник сюжета – «Песочный человек» Гофмана, а также его русская рецепция – повесть Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения». В основе повести Гофмана – влюбленность юноши Натанаэля в куклу Олимпию. Фабула повести

---

<sup>803</sup> Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. С. 215.

Погорельского созвучна «Песочному человеку»: действие происходит в немецком городе Лейпциге, куда из России приезжает юноша с подчеркнuto нерусским именем Алцест. Он, подобно Натанаэлю, влюбляется в девушку, которая оказывается куклой.

У Гофмана и Погорельского раскрывается истина о подмене живой жизни кукольной красотой. В повести Чайнова кукольные изображения сестер оказываются живее оригиналов. Чайнов усложняет сюжет: Владимир словно меняется местами с куклами, сам становясь безжизненной «марионеткой» (51), в то время как кукольные подобия продолжают жить своей жизнью. Хандра Владимира, наступившая от пресыщения и неудовлетворенности жизнью, соотносится со статичностью, «социальным скепсисом, безволием, инертностью»<sup>804</sup> героя Юльского («Бородатый валет») – Андрея Ивановича, который, однако, после уничтожения куклы смог избавиться от своих иллюзий и обрести истинное счастье с реальной женщиной, тогда как Владимир в итоге переживает крах личности.

Магичность традиционной для русской литературы истории о скучающем герое заключена в роковой чрезвычайности, неправдоподобии обстоятельств. Роман Владимира с Бертой оказывается театрализованным, сконструированным некими враждебными силами, проявившимися в демонической страсти героя.

#### ***4.2.6. Магия зазеркалья («Венецианское зеркало...»)***

Для романтического мироощущения характерна идея Шеллинга («Система трансцендентального идеализма», 1800) о существовании интеллектуальной интуиции, которой наделяются художники, способные отразить в своих творениях красоту мира<sup>805</sup>. Интерес к возможностям и психологии отражения явного и скрытого бытия может объяснить

---

<sup>804</sup> Иващенко Е.Г. «Утраченные иллюзии» Бориса Юльского. С. 117.

<sup>805</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: Апалькова Е.С. Образ венецианского зеркала в магических сюжетах П.П. Муратова и А.В. Чайнова // *Litera*. 2021. № 12. С. 128–135.

популярность сюжетов о зеркалах. Образ двойника связывает «Венецианское зеркало...» Чайнова с произведениями Гофмана («Двойник», «Золотой горшок» и др.). Кроме того, повесть вписывается в традиции «венецианского» текста (Муратов. «Венецианское зеркало», Набоков. «Венецианка» и др.)<sup>806</sup>.

Зеркальное отражение в художественном произведении – второе «я» героя, персонификация скрытых качеств и аналог литературного портрета. Как пишет Ю.М. Лотман, «портрет – как бы двойное зеркало»<sup>807</sup>. В зависимости от целей автора отражение воплощает как правду, так и ложь о человеке. Сюжеты с включением образа зеркала объединены общими мотивами: губительная сила отражаемого, демоническое начало в отражении, подчинение себе воли человека; победа героя над отражением означает его освобождение и обретение им собственного «я». Совмещаясь с фольклорной традицией (гадания, похоронные обряды), литература романтизма обращалась к вопросу о взаимопроникновении реального и ирреального миров. Чайнов в повести «Венецианское зеркало...», ориентируясь на романтические образы двойников, мотивы проницаемости мира реального и зазеркального, выстраивает повествование целиком на магическом сюжете, на «одной из кочующих фабульных схем»<sup>808</sup>. Писатель использует известную историю о появлении двойника, подменяющего героя в жизни: «Двойник» Гофмана, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо и др.<sup>809</sup> Альтер эго Алексея персонифицируется и вступает с ним в борьбу.

Н.М. Солнцева отмечает близость повести «Венецианское зеркало...» мотивам «Золотого горшка» Гофмана<sup>810</sup>. В обоих произведениях события

---

<sup>806</sup> Также произведения А. Ахматовой, И. Бунина, П. Вяземского, Н. Гумилева, М. Кузмина, Н. Некрасова, Б. Пастернака, А. Фета, В. Ходасевича и др.

<sup>807</sup> Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева, предисл. С.М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. С. 370.

<sup>808</sup> Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Сост. и автор коммент. А.А. Карпов, авт. вступ. ст. В.М. Маркович. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 27.

<sup>809</sup> Аналогом выступают сюжеты о портретных отражениях: «Портрет» Н.В. Гоголя, «Овальный портрет» (1842) Э. По, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и др.

<sup>810</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. С. 28.

разворачиваются в двух плоскостях – реальной и магической. Алексей, оказываясь в пространстве зазеркалья, превращается в подобие марионетки, тогда как двойник занимает его место в подлинном мире. Главный герой повести Гофмана, Ансельм, погружен в хрустальную склянку, и это придает ему черты кукольности. В центре повествования Чаянова и Гофмана – герой, погруженный в мир чужеродной материальности, но в итоге освобожденный, преодолевший свою зависимость от магических сил. Повесть Гофмана «Золотой горшок» переосмыслилась и в творчестве русских романтиков XIX в. Назовем произведение Погорельского «Лафертовская маковница» и сказку Одоевского «Реторта» (1833). Погорельский не затрагивает глубоких смыслов произведения Гофмана, но использует образы оригинала<sup>811</sup>. В сказке Одоевского «Реторта» с хрустальным сосудом Ансельма соотносится стеклянная колба, в которой оказалось общество на балу. В художественном сознании Одоевского и Гофмана идеал и действительность сталкиваются в романтической противоречии, фантастическое зачастую связано со сверхъестественным и ужасным.

Повторяющимся в комплексе текстов о зеркалах является образ венецианского зеркала. Секретная техника изготовления венецианских зеркал мастерами знаменитого острова Мурано создавала вокруг них ореол тайны<sup>812</sup>. Образ венецианского зеркала – центральный в повести Чаянова «Венецианское зеркало...» и рассказе Муратова «Венецианское зеркало».

---

<sup>811</sup> «В финале повести отчетливо обозначается эстетическая дистанция между горизонтами ожидания, заложенными в “Золотом горшке”, и горизонтом ожидания Погорельского как реципиента этого текста. На первый взгляд, концовки повестей идентичны: любящие воссоединились, а злые чары разрушены. <...> Но у Гофмана подобный “happy end” всегда глубоко ироничен. <...> он лишь отдавал дань обыденному горизонту читательских ожиданий. Однако имплицитному читателю гофмановских произведений должна быть внятна романтическая ирония, граничащая порой с сарказмом в отношении филистеров и обывательского сознания». *Голова К.В.* Рецепция творчества Э.Т.А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: дисс... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006. С. 108–109.

<sup>812</sup> *Кулешова О.В.* История зеркала как предмета-символа // *Культурология*. 2018. № 2 (85). С. 129–137.

Н.Е. Меднис пишет: «Гладкость стекла, изготовленного с применением редких кремнеземов, добываемых в лагуне, специфическая амальгама с глубоким светлым оттенком, узорные рамы с украшениями из стекла, фарфора и камней – все это делало венецианские зеркала абсолютно неповторимыми». *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. С. 256.

Сюжеты обоих произведений разворачиваются с появлением в повествовании магического артефакта – антикварного зеркала. Муратов следует традициям итальянской литературы, что находит отражение в лаконичном стиле его прозы и сниженной темпоральности. Для Чаянова же актуальна романтическая традиция. Если в рассказе Муратова герой оказывается на пороге проникновения в мир зазеркалья, то в сюжете Чаянова происходит замещение реального персонажа его двойником.

С покупкой героем зеркала устанавливается губительная для него магическая зависимость от предмета: «С этой минуты острота сознания погасла для Алексея» (78). Сквозной персонаж в цепи событий – двойник из зазеркалья. Вместе с тем стеклянный человек – метафора темной стороны души Алексея, чей экзистенциальный страх вызван узнаванием в отражении собственных тайных страстей. Герою предстоит пережить муки пребывания в роли безвольной марионетки и стыд от низменных действий и эмоций двойника. В повести просматриваются аллюзии на мотивы рассказа Брюсова «В зеркале», в котором сюжетобразующую функцию также выполняет образ старинного зеркала; оно также привлекает к себе героиню, а затем постепенно отбирает ее волю; в обоих произведениях отражение занимает место реального человека, а связь с двойником устанавливается через глаза.

Чаянов, многократно подчеркивая враждебность потусторонней силы, называет двойника дьявольским, чудовищным созданием и наделяет его змеиным взглядом, поверхность зеркала сравнивается с нефтью, предметы, отражаясь в нем, меняют свои контуры – линии изогнуты, плоскости смещены. Герой ощущает, что в его жизни появился кто-то «значительный и властвующий» (78)<sup>813</sup>. Движения оказавшегося в стеклянном пространстве героя связанные, наступает «стеклянное оцепенение мозга» (84), у него кружится голова, сердце бьется чаще – он явно пребывает в неадекватном

---

<sup>813</sup> «Перед нами картина воистину сатанинского наваждения. Персонаж становится заложником зеркала, в магических глубинах которого прячется подавляющая волю героя сила». *Голубков С.А.* Способы реализации мотива мнимости в русской прозе 1920-х годов // Вестник Самарского университета. История, педагогика, литературоведение, языкознание. 2016. № 2. С. 143.

состоянии. Искусственность зеркального существования выявляется через детали жизни двойника в реальности: конверт с его письмом кажется стеклянным, текст написан зеркально, преступление он совершает левой рукой. Если в рассказе Муратова зло предотвращено, то драматизм повести Чаянова усугубляется еще одной жертвой – демоническая воля зазеркального существа распространяется на возлюбленную героя по имени Кет. Тем не менее, как в финале рассказа Муратова, так в повести Чаянова звучит мотив преодоления собственных искушений и потустороннего зла. Алексей освобождается от «тяжкого стеклянного бытия» (76). Победа героя очевидна, в отличие от условного возвращения в реальность героини в рассказе Брюсова: она лишается рассудка.

Чаянов сгущает детали и события, трансформирующие реальность в фантазмагорию. Есть в повести медиатор между двумя мирами – впоследствии убитый стеклянным человеком старик-камердинер Григорий: он привозит венецианское зеркало в особняк Алексея, доставляет письмо от стеклянного человека. Символическая портретная деталь, совмещающая мир живой и мертвый, – его предвещающая беду побагровевшая шея. Помимо венецианского зеркала, в сюжете важную роль играют гадалка и магическая книга, открывая которую, Алексей погружается в зеркальность, выстроенную его подсознанием: за окном он видит зеркальных людей, приемная превращается в зал со стенами из зеркал. Дополнительная гротескность обусловлена аллюзией на «Нос» Гоголя: двойник, прыгая перед Алексеем, указывает на свой нос. Сюжет также отличается сгущенностью невероятных событий, повторяемостью однотипных мотивов (разбитое зеркало, борьба героя и двойника и др.).

Как уже отмечалось, зеркало и портрет – вариации инопространства в магических текстах, что подтверждается повестью Чаянова «Венецианское зеркало...» и рассказом Набокова «Венецианка»<sup>814</sup>. Оба писателя обращаются

---

<sup>814</sup> Нет оснований предполагать, что Чаянов и Набоков были знакомы с произведениями друг друга: повесть Чаянова была опубликована в Берлине, в издательстве «Геликон», в 1923 г., рассказ же Набокова, написанный в 1924 г., вышел впервые на русском языке в № 11 журнала «Звезда» за 1996



к сюжетам об инопространстве: у Чаянова – зеркало, у Набокова — портрет. В произведениях описание влияния зеркала и портрета на сознание героев (Алексея из «Венецианского зеркала...» и Симпсона из «Венецианки») типологически схоже. Тексты связаны с образом Венеции; в центре – герои, совершающие «побег» в иллюзорный мир (яузский особняк, устроенный по законам искусства; портрет – стилизация итальянского художника XVI в.); магические мотивы сочетаются с авантюрным сюжетом (стеклянный человек как герой-трикстер; художник-авантюрист Франк). Зеркало и портрет используются Чаяновым и Набоковым как средства обращения к подсознанию персонажей. Мир ирреального полностью поглощает волю Алексея и Симпсона.

Важной в произведениях Чаянова и Набокова становится тема искусства. Однако оно выступает не как созидательная сила, а как знак опасного потустороннего мира. В центре обоих текстов — произведения искусства: антикварное венецианское зеркало и портрет Лучиано (подделка). В рассказе Набокова осмысливается природа искусства как такового: его сила и границы, обман и магическое влияние на сознание. Именно Алексей и Симпсон, не имеющие твердой опоры в реальном мире, оказываются подвержены воздействию сверхъестественных сил.

Стекло́нный человек у Чаянова — носитель демонической силы, о чем говорят многочисленные детали («дьявольский двойник» (80–81), «дьявольская гимнастика», «дьявольское стеклянное существо» (80) и др.). Зеркало парализует «я» Алексея, все происходящее он видит «точно сквозь сон» (78) и становится свидетелем того, как стеклянный человек проникает в его дом и в него самого, как деформируется реальность. Двойник кривляется, глумится, «ломая контуры в кубистических формах» (79). Чаянов детально описывает картину поглощения сознания человека дьявольской сущностью: оцепенение, помутнение сознания, провалы в памяти, изменение

---

г. (во французском переводе – в 1990 г., в английском – в 1995 г.). Скорее всего, сходство мотивов объясняется желанием творческой игры писателей с литературными константами.

окружающего пространства, искаженное восприятие, тяготение к злу и т.п., изменяется и его возлюбленная Кет («не узнавал в отражении спокойных черт своей подруги» (79), «искривленная ироническая улыбка» (81) и т.д.); деформируется пейзаж («изогнутые черные деревья» (84), «стены дома <...> растворяются в зеркальном эфире» (87) и т.д.). Сквозная деталь повествования – глаза двойника: «впились два исступленные глаза» (78), «два устремленных на него исступленных, совершенно чужих, глаза» (79), «устремленный на него взор» (83) и т.д. На дьявольское происхождение двойника Алексея указывает также тот факт, что венецианский антиквар Бамбачи, отыскивая для Алексея уникальное зеркало, провел его в подвал, который казался «скучными задворками Дантова Ада» (77).

У Набокова сам по себе портрет Венецианки не отмечен демонизмом, но в повествование введен знаток живописи и реставратор Магор, выполняющий роль искусителя. Дважды приведена символичная деталь – яблоко, принадлежавшее Магору: первый раз она упомянута перед рассказом Магора о странствиях по живописным полотнам итальянских художников, второй — перед описанием второй попытки Симпсона войти в портрет Венецианки. Как пишет Е.В. Антошина: «Картина в рассказе В.В. Набокова оказывается не “окном” в потусторонний мир красоты, а ловушкой»<sup>815</sup>. Набоков акцентирует внимание на неадекватных состояниях героя. Его первый контакт с изображением Венецианки бессознателен. Примечательно, что Симпсона подводят к портрету под руки – как «пленника»<sup>816</sup>, он попадает в психологическую зависимость от изображенной красавицы, теряет самообладание, его глаза «слегка безумны»<sup>817</sup>, он переживает слуховую галлюцинацию: «слух его, как поток, бежал все глубже, – еще миг, и уже не в силах остановиться в своем странном падении <...> все звуки <...>

---

<sup>815</sup> Антошина Е.В. Рассказ В.В. Набокова «Венецианка»: происхождение сюжета // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 452. С. 9.

<sup>816</sup> Набоков В.В. Венецианка // Звезда. 1996. № 11. С. 28.

<sup>817</sup> Там же. С. 29.

сосредоточены в сумасшедшем биении его собственного сердца»<sup>818</sup>. Перед перемещением Симпсона в картину описывается его бесконтрольное поведение: «Он не заметил, как встал, как вошел, как включил свет <...>»<sup>819</sup>. Герой погружается в онейрическое состояние, ночью его посещает видение: Морийн входит к нему в комнату, ему мерещится ее полуулыбка, что-то обрывается в нем, и он отдается ее «теплому очарованию»<sup>820</sup>. Как и в повести Чаянова, каналом связи с потусторонним миром служат глаза – в данном случае темные глаза Венецианки: «Впившись глазами в лицо Венецианки, он попятился от нее и вдруг широко раскинул руки»<sup>821</sup>.

Симпсон поддается страстному желанию переместиться в мертвое пространство портрета, но он, как Алексей, спасается – возвращается в реальную жизнь. Симпсон показан неловким, не приспособленным к жизни. Символична еще одна деталь рассказа: он носит пенсне – смотрит на мир через стекло. Е.Г. Трубецкова отмечает, что «у Набокова близорукость становится метафорой духовной / эстетической слепоты»<sup>822</sup>. Симпсон, в отличие от самостоятельно противостоящего магии Алексея, освобождается лишь по воле своего соблазнителя, который предупреждал его: «Я вырывался из жизни и вступал в картину. Чудесное ощущение! <...> Но наслаждение длилось недолго; я начинал чувствовать, что мягко стыну, влипаю в полотно, заплываю масляной краской»<sup>823</sup>.

Действия обоих произведений разворачиваются за пределами Венеции: у Набокова – на даче отца Франка, в замке (что привносит в повествование атмосферу тайны), у Чаянова – в яузском особняке и на улицах Москвы, однако в обоих текстах Венеция – смыслообразующий топос магических событий. Выпадая из венецианского хронотопа, предметы сохраняют

---

<sup>818</sup> Там же. С. 31.

<sup>819</sup> Там же. С. 38.

<sup>820</sup> Там же. С. 36.

<sup>821</sup> Там же.

<sup>822</sup> Трубецкова Е.Г. Близорукость: духовная слепота или знак избранничества // Трубецкова Е.Г. «Новое зрение»: болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 189.

<sup>823</sup> Набоков В.В. Венецианка. С. 32–33.

магическую силу. Кроме того, это город зеркальных отражений и родина карнавала, Венеция ассоциируется с драмой самообмана, эстетическим соблазном. Алексей одержим идеей найти деталь, которая бы помогла связать остальные предметы его особняка в единый комплекс – достичь «последнего заключительного синтеза» (77). Свое счастье с Кет и будущее благополучие он напрямую связывает с обретением этого артефакта. Симпсон полностью теряет свою самость. Безудержная, в определенном смысле маниакальная жажда красоты обоих героев оборачивается сломом живой жизни. Движения стеклянного двойника сравниваются с гротескными, ломаными изображениями на гравюрах Калло. Изображение Симпсона, созданное Франком на портрете, также карикатурно: «<...> странно вывернув ноги, он протягивал руки, как будто в мольбе, и бледное лицо его было искажено жалким и безумным выражением»<sup>824</sup>.

В обоих текстах есть элементы авантюрного сюжета. Чаянов сосредоточен на описании московских походов стеклянного существа, он вводит в повествование мотив обманной дуэли и т.д.; стеклянный человек выступает в роли девианта и трикстера, что связывает текст с эстетикой карнавала. Рассказ Набокова представляет собой историю-перевертыш о гениальном художнике, который проделывает удачный трюк, позволяющий ему обрести любимую и обогатиться.

В основе произведений лежит принцип удвоения. В «Венецианском зеркале...» он проявляется на уровне персонажей: стеклянный двойник, точное подобие Алексея, подменяет его в реальной жизни. В рассказе Набокова нет четкой системы двойников, однако антитеза «живое – неживое» выражена в образах знаковых для героя красавиц — Морийн и Венецианки. Они противопоставлены друг другу, как Симпсон со своим восторженным воображением и слуховыми галлюцинациями противопоставлен практичному, отрицающему искусство Франку. Магор, манипулирующий Симпсоном, выступает как двойник (магический симулякр) Бога.

---

<sup>824</sup> Там же. С. 39.

Итак, в повести Чаянова зеркало выступает и как элемент сюжета, и как способ организации пространства в тексте, и как пограничная черта между миром реальным и ирреальным, которую нарушает герой.

#### *4.2.7. Типология героев*

Основные типы, которые встречаются в «романтических повестях», – это герои-двойники, демонические герои, обладающие властью над судьбами других, герои, находящиеся под властью инфернальных сил, демонические и возвышенные женские персонажи, кукольные герои. Кроме того, Чаянов переосмысляет тип героя-художника, трикстера, типы «байронического» героя и «лишнего» человека. Важной особенностью прозы Чаянова становится включение в тексты большого количества имен реальных людей той эпохи, к которой относится повествование. Так, например, в «Венедиктове...» упоминаются балерина Колосова, Шувалов, Сандунов, Херасков, Мелиссино и др.; в «Необычайных, но истинных приключениях...» Жемчугова, Разумовские и др. Они, как правило, не являются участниками сюжета, но благодаря их упоминанию создается иллюзия достоверности: инфернальные события происходят в реальной обстановке среди реальных исторических лиц.

В магических событиях существенное место занимают *женские* персонажи. Условно они делятся на два типа:

1. Страстные натуры, имеющие демонические черты. К ним можно отнести Берту («Парикмахерская кукла...»). Подобные черты обнаруживаются и в Кет («Венецианское зеркало...»); ее натуре присуща дуальность: вульгарно накрашены губы, она носит одежду зеленоватого цвета, у нее опаловые линии тела. Страстное начало в женских персонажах, как правило, подчеркивается рыжим/красным цветом (Кет в «Венецианском зеркале...»; женщина, встреченная Владимиром, сестры Генрихсон, циркачка в «Парикмахерской кукле...»). Образ рыжеволосых красавиц соотносится с мифом о Лилит, которая обладала огненными волосами (в другом варианте –

она обрела рыжий цвет после изгнания из рая как знак ее демонической сущности).

2. Героини, воплощающие гармонию, что коррелирует с романтической традицией. В «Венедиктове...» – это Настенька, в «Венецианском зеркале...» – Кет, освободившаяся от доминирования стеклянного человека, в «Юлии...» – Верочка. Положительные женские образы часто связаны с домом, бытом, в котором герои Чаянова, в отличие от романтической традиции, обретают гармонию, покой, счастье. Булгаков в «Венедиктове...» после страшной ночи оказывается в доме у Настеньки: «Сквозь кисейные занавески и ветви розмарина, стоящего по окнам, розовела утренняя заря. <...> Никогда не забуду я этого дня, все мне в нем памятно. И половики на лаковом полу, и клавикорды с раскрытой страницей Моцартовой, и горка с фарфоровой и серебряной посудой...» (61).

Исследователи неоднократно обращались к анализу типов *героев-двойников*<sup>825</sup>. Двойник функционален в построении сюжета и психологической характеристике персонажей в мифологии и литературе. Согласно точке зрения М.М. Бахтина, «развенчивающий двойник»<sup>826</sup> появляется в карнавальном пародировании, он становится как бы искажающим отражением главного героя<sup>827</sup>. Подобную функцию выполняет стеклянный человек в повести Чаянова «Венецианское зеркало...», он принадлежит «миру наизнанку»<sup>828</sup>. Появление двойников в повестях Чаянова связано с природой карнавального смеха, который возникает в моменты кризиса, это нахождение на грани неких природных и социальных явлений: «В каждом из них (то есть двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтоб обновиться (то есть очиститься и

---

<sup>825</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 505 с. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – 447 с. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – 136 с. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб.: Издательство Азбука, 2000. – 464 с. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. – Самара: Самарский государственный университет, 2001. – 132 с. и др.

<sup>826</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 143.

<sup>827</sup> Там же.

<sup>828</sup> Там же. С. 140.

подняться над самим собой)»<sup>829</sup>. Алексей, обнаружив в двойнике черты себя, проходит такую же стадию становления личности. О.М. Фрейденберг в образе двойника видит «представление о духе, о душе как двойнике человека»<sup>830</sup>; в мифах изначально это был зверь, с которым боролся герой, он представлял собой двойника героя из мира смерти<sup>831</sup>. Позже двойником стал шут («глупость <...> понималась еще в глубочайшей древности как переживание смерти»<sup>832</sup>). Такое восприятие двойника породило традиционный образ шута, который выступает как образ персонифицированной смерти. В образе стеклянного человека сочетаются душа (темная сторона души Алексея), смерть (зазеркалье), шут (пародия на Алексея). По мнению Е.М. Мелетинского, самая древняя форма двойничества проявляется в сосуществовании культурного героя и трикстера в одном лице и в виде двух братьев. А.М. Панченко видит корни двойничества в русской истории XVI в.: специфика русского сознания заключается в представлении о порочном удвоении мира, которое проникает из внешнего в сознание. Сюжету и психологической проблематике «Венецианского зеркала...» соответствует следующий вывод А.М. Панченко: «Двойничество – это претензия <...> вытеснить других из пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире»<sup>833</sup>.

В системе персонажей «романтических повестей» представлены разные типы двойников<sup>834</sup>: точное подобие, реальный двойник (стеклянный человек, Берта и Китти, Жервеза и Мадлена) и более сложные (Ван Хооте и Владимир, Китти и дочь Берты, Менго и старик-карлик). С.З. Агранович и

---

<sup>829</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 144.

<sup>830</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 167.

<sup>831</sup> Там же. С. 210.

<sup>832</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. С. 6.

<sup>833</sup> Панченко А.М. О русской истории и культуре. С. 188.

<sup>834</sup> Н.Т. Рымарь («Поэтика романа») рассматривает двойничество с точки зрения сюжетно-композиционной организации текста, оно определяется как отношения героя с другими персонажами, даже с самим автором. В узком смысле это один из типов такой разработки образа героя в системе диалогических отношений: персонаж как отражение, ведущее самостоятельную жизнь, поэтому в нем развиваются какие-то стороны личности главного героя.

И.В. Саморукова выделяют три типа двойничества: 1) антагонисты<sup>835</sup>; 2) «карнавальные пары»; 3) близнецы. Герои-двойники в «романтических повестях» относятся, скорее, к первому из этих типов и следуют мифологической и романтической традиции. В «Парикмахерской кукле...» очевидна аллюзия на близнечные мифы, выражавшие как дуализм бытия через философу о двух противоположных началах мироздания, так и архаичные представления об опасном уродстве<sup>836</sup>. Роковая связь, основанная на природном уродстве, объединяет также Жервезу и Мадлену («Необычайные, но истинные приключения...»): обе героини покрыты рыбьей чешуей, но они выступают как антиподы.

В повести «Юлия...» система героев-двойников усложняется: Менго и Клепиканус, Менго и старик-горбун. Их близость проявляется в описании магических событий и деталей: некий барон Шредер и полковник Клепиканус играют в кегли; Шредер своей собственной головой бьет по кеглям, но это оказывается голова Клепикануса, который бесследно исчезает; во время игры в бильярд старик превращается в господина Менго и т.п. Фон событийного ряда – лейтмотив дыма: прежние законы рассеиваются, «как дым» (136), Протыкин пускал «клубы дыма» (139), сама Юлия – «табачная статуя» (158), из воротничка Шредера идет дым.

Чаянов также трансформирует тип *героя-трикстера*. Концептуально значимы *демонические герои*. Есть сходство и существенная разница в типах трикстера и демонического героя<sup>837</sup>. Трикстер – универсальный герой, в нем соединяется «комическое и демоническое», что является «чертой весьма

---

<sup>835</sup> Антагонисты особенно характерны для литературы романтизма (например, обыватель Мурр противопоставлен художнику Крейслеру в романе «Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819, 1821) Гофмана).

<sup>836</sup> В.В. Иванов пишет: «Истоки близнечного мифа можно видеть в представлениях о неестественности близнечного рождения, которое у большинства народов мира считалось уродливым (а сами близнецы и их родители – страшными и опасными)». *Иванов Вяч.Вс.* Близнечные мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. С. 175.

<sup>837</sup> *Шестакова Н.В., Плеханова И.И.* Виктор Зиллов – плачущий демон или смеющийся трикстер? (О типологической идентификации героя) // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 124–135.



архетипической»<sup>838</sup>. Кроме того, трикстера и демонического героя отличает «испытание пределов жизненной силы или погружение в трагизм духовного одиночества»<sup>839</sup>. Их объединяет то, что они противопоставлены положительному началу. Мифологический трикстер имеет демонические черты. Он и плут, и медиатор между двумя мирами. Демон же в фольклоре и христианской культуре воспринимается однозначно как дух зла, искуситель, падший ангел. Изначально он выступает как ипостась героя-трикстера, но по мере развития традиции эти образы расходятся: за ними стоят разные природные силы – витальность и демонизм.

Если черты трикстера обнаруживаются в стеклянном человеке («Венецианское зеркало...»), то переосмысленный образ демона находит отражение в образе Венедиктова («Венедиктов...»). Демонический Венедиктов одинок, погружен в тоску, в нем не проявляется абсолютное зло. В отличие от традиционного трикстера, в стеклянном человеке нет обаяния, он не помогает герою, а только губит его. Как традиционный трикстер, он склонен к розыгрышу, насмешкам, обману, в нем нет положительных черт, он непристоен<sup>840</sup>. Стеклянный человек – пародия на реального Алексея<sup>841</sup>.

Чаянов снижает демонические черты героев. Венедиктов – посредственный персонаж, не справляющийся с выпавшей ему долей; «кругом него не было языков пламени, не пахло серой» (58). Брюс в «Необычайных, но истинных приключениях...» описан как «дряхлый старик» (98). Однако Венедиктов и Брюс обладают тайным знанием, которое возвышает их над другими. Венедиктов представляет собой тип тоскующего демона, которому зло не приносит настоящего счастья, что сближает его с Демоном Лермонтова

---

<sup>838</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 138.

<sup>839</sup> Там же.

<sup>840</sup> Стеклянный двойник меняет обстановку в особняке Алексея: немецкие эротические картины заменяют тщательно подобранные антикварные предметы героя. Вещи двойника содержат эротический смысл: черепахи отсылают читателя к мифу об Аполлоне, который в виде черепахи соблазнял нимфу Дриону.

<sup>841</sup> В.В. Королева сравнивает карикатурного стеклянного человека из повести Чаянова с Белькампо из романа Гофмана «Эликсиры дьявола». Он становится карикатурным двойником главного героя Медардуса, но он ироничен. Королева В.В. Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова. С. 162.

(«Демон», 1839). Венедиктов говорит Булгакову: «Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски» (63). Сюжеты поэмы Лермонтова и повести Чаянова внешне схожи: демонические герои безнадежно влюблены. Тамара ищет спасения от дьявольского наваждения в монастыре; Настеньке помогает противостоять призывам Венедиктова молитва.

Есть и другие образы демонических героев в «романтических повестях». В «Венедиктове...» – это наделенный магическими свойствами Сейдлиц, в «Необычайных, но истинных приключениях...», как уже отмечалось, – граф Брюс. Наиболее характерен для прозы Чаянова тип героя, нарушающего привычное течение жизни и подчиняющего себе чужую волю. К нему относится Берта и вещные образы – восковые куклы-двойники сестер. В образе архитектора Владимира также есть демонические черты: «Казалось, дух Проспера ожил в этом северянине, казалось, тайная власть почившего нечастного брата над душой Берты была кем-то вручена этому бедному человеку с кошачьими манерами» (48). Призрак Юлии лишен демонических черт, но олицетворяет обман сознания; в сознании рассказчика «Юлии...» появляется демоническое существо – горбатый карлик, он, подобно герою из «Страшной мести» (1831) Гоголя, выдувает образ Юлии из курительной трубки.

Как отмечалось выше (§ 4.2.5), в прозе Чаянова достаточно персонажей, которые в определенных ситуациях выступают в роли *марионеток*. Владимир «чувствовал себя манекеном» в руках рока (51); Алексей вынужден все повторять за стеклянным двойником, а Кет «отдавалась порочной игре, как кукла» (272); Булгаков и Настенька подчинены власти Венедиктова; Бутурлин полностью зависит от пасьянсов Брюса, страсть к Жервезе захватывает его сознание, как у Владимира к кукле; рассказчик в «Юлии...» забывает о реальной жизни, преследуя призрак девушки. Будочник, в убийстве которого обвиняют Бутурлина, также сравнивается с куклой: «На какой-то площади наткнулся на спящего стоя будочника. Желая его разбудить, потянул

его за рукав и в ужасе увидел, как будочник, не разгибаясь, упал навзничь, как кукла» (323). Черты неживого существа есть в образе реальной Берты.

Как отмечает М.М. Бахтин, «в романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы»<sup>842</sup>; с одной стороны, «на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки»<sup>843</sup>; с другой – характерен «своеобразный гротескный мотив трагедии куклы»<sup>844</sup>. Романтический гротеск и образ куклы/марионетки воплощают представление о «чужой, нечеловеческой силе, управляющей людьми»<sup>845</sup>.

В результате чудесных событий герои, оказавшиеся под властью чужой силы, либо возвращают себе целостность, либо полностью теряют свое «я». К первым относим Алексея («Венецианское зеркало...»), Булгакова («Венедиктов...»), рассказчика из «Юлии...»; ко вторым – Владимира («Парикмахерская кукла...»), Бутурлина («Необычайные, но истинные приключения...»).

Роль героев-медиаторов, как правило, играют второстепенные персонажи, не наделенные магическими знаниями. Таковы Тюрин в «Парикмахерской кукле...», слуга Григорий в «Венецианском зеркале...», Протыкин в «Юлии...» – он первым видит блуждающий призрак таинственной незнакомки.

В именах некоторых персонажей есть отсылки к реальным людям. Так, фамилия Булгакова в «Венедиктове...» совпадает с фамилией писателя М.А. Булгакова, что, как уже отмечалось, впечатлило последнего и, вероятно, стало одним из источников романа «Мастер и Маргарита» (§ 4.1.2). Имя Сейдлица фонетически созвучно с Й.К. Цейдлицем (Зейдлицем), австрийским поэтом, автором романтических баллад. Фамилия Клепиканус («Юлия...») образована от фамилии двоюродного брата Чайнова – С.А. Клепикова; его чин

---

<sup>842</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 48.

<sup>843</sup> Там же. С. 49.

<sup>844</sup> Там же. Разрядка М.М. Бахтина.

<sup>845</sup> Там же. Разрядка М.М. Бахтина.

«гишпанского полковника» отсылает к тому, за кого выдавал себя Калиостро, будучи в России; вместе с тем есть и литературная аллюзия на имя героя «Песочного человека» Гофмана – Коппелиуса<sup>846</sup>.

#### ***4.2.8. Психологизм в магическом нарративе***

В художественном мире Чайнова сверхъестественное присутствует в реальности и интегрировано в жизнь героев, что усиливает их психологический дискомфорт. И.В. Герасимов, опираясь на положения трудов К.Г. Юнга, приходит к выводу о том, что автор повестей отразил в своих героях собственный внутренний раскол, который он преодолел, когда «признал свою Тень и решил разделить ее судьбу, возможно, улучшить ее»<sup>847</sup>. Акцентируя внимание на онейрической природе повестей, исследователь указывает на связь «Парикмахерской куклы...», «Венедиктова...», «Венецианского зеркала...» с бессознательным, чем объясняет нелогичность сюжетов: «сюжетная линия изломана и лишена логики жанра или ситуации»<sup>848</sup>. На наш взгляд, точка зрения И.В. Герасимова на природу нарратива Чайнова исключает стилевой опыт, направленный на создание магической прозы. На роль в повествовании поэтики сна указывает и Н.В. Кожуховская, чем объясняет специфику структуры текста: она плавная, аморфная, с постоянным взаимопроникновением образов, отождествлением или растождествлением персонажей, немотивированностью их поступков<sup>849</sup>. Соглашаясь с перечисленными характеристиками, заметим, что поэтика сна формирует не только повествовательную стратегию, но и нормы построения текста магического содержания.

Повести строятся по принципу «переход на магический уровень бытия – возвращение на адекватный уровень реальности». Цикл «романтических

---

<sup>846</sup> «чин явно происходит от того “гишпанского полковника”, за которого в свое время выдавал себя в России известный Калиостро, – тем более, что история-то вполне в духе рассказывавшегося о нем». *Чертков Л.* Чайнов как прозаик. С. 32.

<sup>847</sup> *Герасимов И.В.* Судьба человека переходного времени. Случай Александра Чайнова. С. 9.

<sup>848</sup> Там же. С. 10.

<sup>849</sup> *Кожуховская Н.В.* Автор и герой в романтических повестях А. Чайнова. С. 38.

повестей» заканчивается повестью «Юлия...», в которой границы между реальным и ирреальным полностью разрушаются и утверждается победа мира реального. Как пишет А. Саворовская, в основе повестей Чаянова – «изображение дисгармоничной реальности и личности, находящейся с ней в романтическом разладе»<sup>850</sup>. Собственно кризис (эмоциональный, событийный) вызван сверхъестественным (демоническим) состоянием мира.

С вмешательством магического элемента в жизнь персонажей нормальный ход событий искажается. Например, с появлением парикмахерских кукол жизнь московского архитектора Владимира оказывается подвластна року («Парикмахерская кукла...»), стеклянный человек превращает московского жителя Алексея в марионетку («Венецианское зеркало...»), граф-маг Яков Брюс погружает Бутурлина в глубины подсознания («Необычайные, но истинные приключения...»), психика рассказчика направлена на отгадывание тайны девушки-призрака («Юлия...»). При этом магические события у Чаянова происходят в узнаваемой обстановке (Москва), как и в прозе Гофмана<sup>851</sup>. В «Венецианском зеркале...», «Необычайных, но истинных приключениях...», «Венедиктове...» романтический трагизм минимизируется борьбой героев с магическим персонажем. Так, Алексей, одержав победу над inferнальным двойником, обретает семейное счастье с Кет; Булгаков и Настенька, преодолев демоническую власть над своими душами, также заслужили счастливую жизнь; рассказчик в «Юлии...» избавляется от фантома-наваждения и находит спокойное счастье с возлюбленной Верочкой.

Именно двухуровневость существования героев позволяет автору сфокусировать внимание на их неустойчивом внутреннем мире<sup>852</sup>.

---

<sup>850</sup> Саворовская А. Экзистенциальное в повести Александра Чаянова. С. 138.

<sup>851</sup> С точки зрения Соловьева, реальная повседневность в произведениях немецкого романтика имеет «некоторую фантастическую подкладку», которая выявляет скрытые смыслы мира, тогда как реальность «постоянно дает чувствовать свою неполноту». Соловьев В.С. <Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»>. С. 573.

<sup>852</sup> «Фантастические, ирреальные события повести – не что иное, как выражение психологического состояния героя, его восприятия нерасчлененного, единого мира, того мира, в котором изначально прежде всего само переживание героя». Солнцева Н.М. Пасьянсы профессора Чаянова. С. 198.

Результативное средство психологизма – описание произошедшего от первого лица-очевидца, в том числе введение в повествование дневников. Так, в повести «Парикмахерская кукла...» все события, произошедшие после знакомства Владимира с сестрами Генрихсон, мы узнаем из дневника одной из сестер – Китти. Повесть «Юлия...» построена как записи в дневнике героя-рассказчика. В «Венедиктове...» история рассказана самим Булгаковым. Бутурлин также сам описал события своей жизни («Необычайные, но истинные приключения...»).

### 4.3. Мифологизация Москвы в прозе Чайнова

В литературе XX в. «московский» текст начинает функционировать наравне с «петербургским», сохраняя собственные коннотации и вбирая устойчивые черты текста «петербургского»<sup>853</sup>. Его концепты окончательно утверждаются в таких произведениях, как фельетоны и рассказы Булгакова «Москва краснокаменная» (1922), «Столица в блокноте» (1922), «Чаша жизни» (1922), «Москва 20-х годов» (1922), «Московские сцены» (1923), «Золотистый город» (1923), романы Белого «Котик Летаев» (1918) и «Москва» (1926–1930), «московские фельетоны» Г. Гайдовского «Новая Москва» (1924), книга В. Гиляровского «Москва и москвичи» (1926) и др.

Творчество Чайнова 1920-х гг., с одной стороны, вписывается в традицию «московского текста»; его Москва – хранительница традиций, воплощающая самобытную культуру, город, который представляет «полновесное пространство»<sup>854</sup> со своей естественной и самодостаточной жизнью; город уюта, домашнего тепла. После ряда перипетий некоторые герои Чайнова обретают здесь спокойную и размеренную жизнь (Булгаков

---

В творчестве Чайнова «мистика основывается на психологизме, взаимодействии с подсознанием, которое выходит из-под контроля героя». Михаленко Н.В. Мистические повести А.В. Чайнова в контексте романтической традиции. С. 289.

<sup>853</sup> В параграфе содержатся положения и выводы, изложенные в статье автора диссертации: Апалькова Е.С. Мифологизация образа Москвы в «Романтических повестях» А.В. Чайнова // Русская словесность. 2022. № 2. С. 95–102.

<sup>854</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / Ред. В.П. Руднев. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 273.

из «Венедиктова...», Алексей из «Венецианского зеркала...», рассказчик в «Юлии...»). С другой стороны, писатель создает метафизический городской миф, пересматривая устоявшиеся концепты «петербургского» текста и привлекая их в текст «московский». О.А. Павлова справедливо заключает: «Создавая образ Москвы, А.В. Чаянов обращается к качествам, исконно свойственным петербургскому мифу»<sup>855</sup>. А.Я. Шулова отмечает трансформацию образа города из романа Белого «Петербург» в повестях Чаянова<sup>856</sup>. Как пишет В.Н. Топоров, несмотря на традиционную антиномичность Петербурга и Москвы, они одновременно представляют некое культурное единство: «Но по существу явления Петербурга и Москвы в общероссийском контексте, в разных его фазах, были, конечно, не столько взаимоисключающими, сколько взаимодополняющими»<sup>857</sup>. Стоит также отметить представления о Москве как центре христианства. С этим связаны, в частности, концепции «Москвы – третьего Рима», Москвы как нового Иерусалима. В прозе Чаянова же именно в Москве появляются демонические, инфернальные силы, нарушающие гармоничное существование героев.

Условно прозу Чаянова можно разделить на московскую и не московскую. К первой относятся повести, в которых местом действия является собственно Москва: «Венедиктов...», «Венецианское зеркало...», «Необычайные, но истинные приключения...», «Юлия...», к не московской можно отнести повесть «Парикмахерская кукла...» (здесь московская тема только обрамляет сюжет). В художественном сознании начала XX в. сформировалось три образа Москвы: Москва как город сакральный, Москва как город праздника и образ инфернальной Москвы<sup>858</sup>. Важную роль в формировании магического представления о пространстве Москвы сыграла

---

<sup>855</sup> Павлова О.А. Хронотоп «московский повестей» А.В. Чаянова и городской миф. С. 48.

<sup>856</sup> Шулова Я.А. Образ города в «Петербурге» А. Белого и в московских повестях А.В. Чаянова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2012. № 1. С. 103–108.

<sup>857</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. С. 274.

<sup>858</sup> Шурупова О.С., Попова Е.А. Московский и провинциальный сверткесты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежского государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 41.

малая проза Брюсова, который, как отмечает В.Б. Муравьев, «предвидел то направление <...>, которое два десятилетия спустя А.В. Чаянов назовет московской гофманианой и которое получило столь сильное воплощение в его творчестве»<sup>859</sup>. О стремлении создать свой миф о Москве, наполненной магией, писал и сам Чаянов в «Предуведомлении» к неизданному циклу «романтических повестей» в 1926 г. Атмосфера непредсказуемости и авантюристичности туманной холодной Москвы описана во всех повестях писателя.

В «романтических повестях» Чаянова создан узнаваемый топос<sup>860</sup>. Судя по всему, он относился к современной Москве как к столице нового мира, поэтому в произведениях писатель фокусировал внимание на самодостаточном московском бытии со своей историей и мифологией, тогда как мир Петербурга как символа старого мира угасал. Москва в прозе Чаянова выступает как хранительница древней культуры и истории, поэтому он обращается к XVIII–XIX вв., описывает предметы антиквариата, памятники старины и т.д. Все это способствовало созданию образа города, хранящего «тени прошлого», атмосферу древности и многочисленные тайны. В «Венедиктове...» и «Юлии...» события отнесены к началу XIX в., в «Необычайных, но истинных приключениях...» – к XVIII, в повестях «Парикмахерская кукла...» и «Венецианское зеркало...» – к XX. В то же время Чаянов выразил идею о начале времен, вышедших из хаоса и

---

<sup>859</sup> Муравьев В.Б. «Вечная сторона природы и духа человеческого» // Юлия, или Встречи под Новодевичьим: Московская романтическая повесть конца XIX – начала XX века. – М.: Московский рабочий, 1990. С. 13.

<sup>860</sup> Писатель наряду с А.А. Бахрушиным, В.А. Гиляровским, П.В. Сытиным и др. входил в общество «Старая Москва», участвовал в археологических раскопках в окрестностях Москвы, читал лекции по истории города в Московском университете и в Университете имени А.Л. Шанявского. Чаянов написал ряд искусствоведческих работ о Москве («Московские собрания картин сто лет назад», 1917; «Собирательство в “Старой Москве”», 1922), стал автором экономических и этнографо-топографических исследований («История Миюсской площади», 1918; «Петрово-Разумовское в его прошлом и настоящем», 1925). Он же писал о ландшафте Москвы как побуждающем к воображению: «Для нас, старых москвичей, влюбленных в наш изумительный город, каждый “московский памятник” представляется целым событием. Нам кажется как-то особенно значительным и рев гудков московских фабрик, и ночные перезвоны часов Спасской башни, и вздымающиеся ввысь громады строящегося Телеграфа, и Троекуровский дом в Охотном ряду, и, особенно, сверкающий ночью над кремлевскими зубцами красный стяг над казаковским куполом здания Совнаркома. Эта влюбленность в быт и городской ландшафт современной изумительной пролетарской столицы мира заставляет любить и тени ее прошлого <...>». Чаянов В.А. Предуведомление. С. 269.



неупорядоченности, что отражается в датировках повестей, указанных самим писателем: «Парикмахерская кукла...» – «1-й год республики» (1918); «Венедиктов...» – «V год республики» (1921); «Венецианское зеркало...» – «МСМХХІІІ» (1923) (летоисчисление от Рождества Христова объясняется местом издания, принадлежащим старому миру, – берлинским издательством «Геликон»); «Необычайные, но истинные приключения...» (опубликованы в «Новом мире») – «VII год республики» (1924); «Юлия...» – «МСМХХІІІ» (1928) (архаичное летоисчисление может говорить об утрате веры Чаянова в строительство нового мира, так как подобные обозначения были приняты в календаре Французской революции).

Мифологическое пространство города создается Чаяновым начиная со второй повести цикла – с «Венедиктова...». В ней ярок демонизм, характерный для Петербурга русской прозы XIX в., а также очевидны черты гофманианы, свойственные Петербургу в прозе XX в.<sup>861</sup>: в городе существуют inferнальные силы.

Уже в первой повести Чаянова («Парикмахерская кукла...») описывается ночная Москва, способная поглотить впавшего в меланхолию московского архитектора Владимира М., которому «захотелось раствориться в кипящем котле жизни великого города» (25) и которого спасает от хандры только темнота московских улиц. В повести пока еще нет демонических сил, которым комфортно в Москве, но есть описание ночного города, хранящего тайны. Топонимическая точность города, имена реально существовавших людей, воссоздание деталей быта – константные черты всех «романтических повестей» Чаянова. Они создают иллюзию реальности фантазмагорических явлений. Булгаков («Венедиктов...») бежит по ночной Москве мимо церкви Успения, которая находится на Могильцах, упоминаются Спасская башня, Мертвый переулок; Бутурлин («Необычайные, но истинные приключения...») видит, что пожар захватил Знаменку и приближается к Воздвиженке и

---

<sup>861</sup> «Петербург» Белого, «Ангел Литовского замка» Рославлева, «Крысолов», «Фанданго» Грина, цикл «Черт на гауптвахте», повесть «Граф Калиостро», рассказ «Страх» (1933) Лукаша и др.

Кисловодским переулком и т.д. В «Венецианском зеркале...» Чаянов не привлекает городских преданий и легенд о Яузе, но наполняет яузское пространство, в частности дом героя, магическими событиями. Уже в названии «Юлии...» обозначен Новодевичий монастырь («Юлия, или Встречи под Новодевичьим»), в тексте упоминаются Садовники, Устьянский мост, Москва-река, Московский университет, Петровский театр, Каменный мост, Башиловский вокзал, кондитерская Педотти на Кузнецком мосту, Полянка, Никольская, Ильинка, Смоленский рынок, река Сетунь, Плющиха, Потылиха, Сивцев Вражек, Знаменка, Ростовские переулки, Пречистенская башня и др. Важным местом становится Медоксов театр<sup>862</sup> в повести «Венедиктов...»: здесь Булгаков встречает Венедиктова и Настеньку; он же упоминается в «Юлии...» (под названием Петровский театр).

Одновременно в реальное урбанистическое пространство, в экзистенциальный мир горожан интегрируются магические обстоятельства. Например, Алексею («Венецианское зеркало...») кажется, что своего зеркального двойника он видит на вечерних московских улицах, на Кузнецком мосту. В «Венедиктове...» пространство города пронизано присутствием inferнальной сущности, Булгаков «чувствовал в городе чье-то несомненное жуткое и значительное присутствие» (56). Сюжет о появлении в реальном городе дьявола (или носителя демонической силы) довольно распространен<sup>863</sup>.

---

<sup>862</sup> Работа О.Э. Чаяновой (второй жены Чаянова) посвящена истории театра Медокса. Этот театр играл важную роль в жизни Москвы. Интересна также фигура самого Медокса, который, по одной из версий, принадлежал к масонам. О.Э. Чаянова приводит переписку Разумовских, в которой упоминаются иллюминаты и Медокс. Как пишет Н.В. Михаленко, «возможно, эта связь с мистическим учением была важна и для Чаянова – именно здесь его герой встречается с потусторонними силами». Кроме того, в этом театре ставили комедии Екатерины II «Обманщик» (1785) и «Обольщенный» (1785), в которых описывалась борьба с масонами и графом Калиостро. Образ Разумовского связывает творчество Чаянова с традициями романтической прозы Погорельского. *Васильчиков А.А. Семейство Разумовских.* – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. Т. II. – 558 с. *Михаленко Н.В.* Мистическая тема в произведениях А.В. Чаянова. С. 301. *Чаянова О.Э.* Театр Медокса в Москве. 1776–1805 // Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина. Т. 1. – М.: Работник просвещения, 1927. – 262 с.

<sup>863</sup> В рассказе «Фанданго» Грина inferнальный некто – в Петрограде; в рассказе Сологуба «Маленький человек» таинственный армянин дает герою волшебный напиток опять же на улицах привычного герою города; в «Сахарном немце» Клычкова Петроград – город присутствия черта; наконец, на присутствии в Москве Воланда построен роман Булгакова «Мастер и Маргарита».

Чаянов обратился к легендам и мифам о Москве. Н.В. Михаленко отмечает, что в «романтических повестях» Чаянов создает «живой облик города, в котором равноправны история и фольклор», Москву «населяют персонажи фантастических преданий и легенд»<sup>864</sup>. В повести «Необычайные, но истинные приключения...» местом встречи с инфернальными силами становится Лефортово. Брюс живет в доме на Разгуляе, который находится в Лефортове. Известны истории о мастерской Брюса, в которой он работал по ночам, изобретенном им календаре, служанке из цветов, живой воде, таинственных собраниях «Нептунова общества» с участием императора Петра I в Сухаревой башне, а также легенды о Франце Лефорте, который имел дворец на Яузе<sup>865</sup>. Отметим, что как раз в 1920-е гг. фольклорист и краевед Е.З. Баранов записал легенды о Брюсе и Сухаревой башне. Эти же места используются Погорельским («Лефортовская маковница»; «Изидор и Анюта»), на Басманной, расположенной в этом же районе, до переезда жил гробовщик Пушкина («Гробовщик», 1831). К образу Брюса, чернокнижника, знатока каббалы, астрологии, алхимии, обращается Лукаш («Граф Брюс»): дух графа – это призрак Москвы.

Топонимы повести связаны с традициями русской романтической прозы: в тексте дважды упоминается дворец Разумовских, откуда герой должен к двум часам прийти на Покровку на свидание с княжной Гагариной; от дворца начинаются его блуждания по Лефортово. Дворец связан с графом А.К. Разумовским – отцом А. Погорельского. Кроме того, Бутурлин в своем подмосковном имении мечтает превзойти своими теплицами Горенки, а Горенки – имение графа Разумовского. С его именем также связано упоминание близких ему иллюминатов<sup>866</sup>. Место действия повести

---

<sup>864</sup> Михаленко Н.В. Москва в фантастических повестях А.В. Чаянова // Анциферовский сборник-2016. Материалы конференции к 125-летию со дня рождения Николая Павловича Анциферова и 135-летию со дня рождения Алексея Алексеевича Золотарева. Сер. «Пространственное измерение художественной литературы». – М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2016. С. 76.

<sup>865</sup> Муравьев В.Б. Легенды старой Москвы. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 373–391.

<sup>866</sup> Цивьян Т.В. «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы). С. 609–610.

Погорельского «Лафертовская маковница» – Лефортово, наделенное магической силой: в этом районе у Погорельского находится домик ведьмы, которая известна как Лафертовская Маковница и имеет власть над душами людей.

Итак, Чаянов создал образ Москвы – места не сорока сороков, а мистиков и демонов, что подчеркивается ночами и тенями, сумраком, туманом, холодом, созвучными «онтологии зла»<sup>867</sup>. Здания выглядят устрашающе, злключения Булгакова происходят на туманных и сырых улицах, граф Бутурлин постоянно попадает в проливной дождь и туман, девушка-призрак Юлия появляется в ночном, туманном городе, Алексей идет к хиромантке и гадалке по набережной Канавы, «по-московски запутанному адресу» (90). Хаосу и лабиринту города, как правило, противопоставляется уютный быт собственного дома, уклад семьи – то, что символизирует избавление от власти злых сил.

---

Итак, в «романтических повестях» Чаянова магическая проза ориентирована на эстетику романтизма, в частности на творчество Гофмана.

1. Чаянов следует традициям романтизма, обозначая жанр своих произведений как романтические повести, привлекая в тексты традиционные сюжеты, опираясь на творческую манеру Гофмана, однако следование романтизму носит внешний характер, так как писатель не стремится восстановить философскую концепцию романтиков, а осмысляет экзистенциальные вопросы, показывает трагизм 1920-х гг.

2. Для художественного мира Чаянова важны следующие романтические категории: фантастическое как способ введения магического сюжета, двоемирие, гротеск в духе Калло, который смягчается иронией, использование традиционных сюжетов (куклы, двойники и др.). Кроме того,

---

<sup>867</sup> Павлова О.А. Хронотоп «московский повестей» А.В. Чаянова и городской миф. С. 48.

писатель переосмысляет характерные для сентиментализма сюжеты («Юлия...»).

3. Наиболее значим для формирования художественного мира Чаянова опыт прозы Гофмана. Для творчества немецкого романтика важен принцип переплетения бытовой реальности с необычайными явлениями. В русской литературе сформировался «гофмановский» комплекс, который Чаянов переосмысляет через призму русской романтической прозы. Чудесное в эстетике писателей неотделимо от реального.

4. Сюжетные схемы «романтических повестей» варьируются, но в своей основе повторяются. Их объединяет общая проблематика и мифология, типы героев, сюжеты, жанр. В каждой повести есть мотив чуда, который нарушает привычное течение жизни, он часто связан с инфернальным, опасным, но не вызывает у героев удивления. Во всех произведениях есть мотив двойничества, пространственно-временная организация соотносится с реалиями жизни, герой сталкивается с рядом испытаний, преодолевая которые обретает себя или утрачивает личность. Повести объединяет тема рока.

5. В повести «Необычайные, но истинные приключения...» синтезируются черты авантюрного и готического жанра. Используя узнаваемые сюжеты, Чаянов ставит вопрос о границах власти человека и над человеком, что приводит главного героя (Бутурлина) к трагической развязке. Писатель ориентируется как на романтическую (Гофман. «Эликсиры сатаны»), так и на модернистскую традицию (Брюсов. «Огненный ангел»).

6. В каждой из повестей используются традиционные сюжеты и мотивы: переосмысление «Песочного человека» Гофмана и образ «оживающей» куклы в «Парикмахерской кукле...»; магия карт и образ демонического героя («Венедиктов...»); зеркальный двойник («Венецианское зеркало...»); девушка-призрак («Юлия...»). Основными становятся мотивы театрализации бытия, мира как хаоса, темы утраты и обретения человеком «я», борьбы с темной стороной души.

7. В «романтических повестях» Чаянов использует традиционные типы героев, но переосмысляет их образы. Особой семантикой наделяются женские персонажи, которые могут выступать как демонические героини или как приносящие гармонию. Появляются следующие типы: героини-двойники, демонические герои, трикстеры, героини-марионетки. При этом система персонажей усложняется, каждый тип включается в себя черты нескольких других. Образы имеют мифологическую основу (в том числе авторскую интерпретацию мифов).

8. Чаянов создает мифологическое пространство Москвы, в реальном пространстве города появляются сверхъестественные силы. Образ создается с помощью упоминания реальных лиц, топонимов и др. Писатель использует московские легенды, а также синтезирует традиции «московского» и «петербургского» текстов.

## Заключение

В русской литературе первых десятилетий XX в. сложился особый тип магической прозы. Ее генезис восходит к фольклору (русскому, античному, европейскому, восточному), что нашло отражение в произведениях малых, средних, больших жанров (Зелинский, Н. Карпов, П. Карпов, Клычков, Кондратьев, Куприн, Леонов, Лукаш, Минцлов, Ремизов, Садовской, Юльский и др.). Писатели также обращаются к библейским (каноническим и апокрифическим) сюжетам; наиболее репрезентативны «О безумии Иродиадином» (1907) Ремизова, роман «Мастер и Маргарита» (начало – 1928) Булгакова. Развитию магической прозы 1920-х гг. предшествовало творчество романтиков, Гоголя, символистов, ее контекстом в XX в. стали философско-мистические концепции мира, пространства, времени и человека. Так, с идеями Гурджиева, Успенского коррелирует содержание произведений Грина, Кржижановского, Чаянова. Фоном интереса к магическому стали объединения тамплиеров, розенкрейцеров, масонов, мартинистов. При общих сюжетах, источниках образов, при сходном отношении к связи миров «там» и «тут» магическая проза 1920-х гг. демонстрирует свод индивидуальных художественных систем и авторских мифов. Например, это очевидно при сопоставлении повторяющегося концептуально знакового мотива демонизма (Лукаш, Куприн, Миндлин, Минцлов, Мозалевский, Муратов, Набоков, Савич, Садовской, Соболев, А.Н. Толстой и др.). Каждая интерпретация одного мотива представляет собой самостоятельное решение. Типологические сближения «в процессе литературного развития», как считал В.М. Жирмунский, «должны рассматриваться как два аспекта одного исторического явления»<sup>868</sup>. В приведенной цитате мы выделяем семантическую доминанту – словосочетание «два аспекта».

---

<sup>868</sup> Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1979. С. 75

Магическая проза сосуществовала наряду с фантастической и мистической. В основу магических, мистических, фантастических сюжетов положены иррациональные причинно-следственные связи событий с вмешательством трансцендентных сил, продуктивен феномен чуда. Однако значимые отличия между названными жанровыми разновидностями позволяют определить типологию магических сюжетов и рассмотреть варианты их реализации.

Для персонажей произведений XX в. магическое выполняет функцию экзистенциала – модуса сознания, обращенного к бытию и определяющего особенность присутствия человека в нем. Значимый элемент мифопоэтики магической прозы – чудесное, не требующее логических, научных, психологических и иных объяснений. В сюжетах приоритетно не столько отношение героя к сверхъестественному, сколько оно само. К типологическим чертам магической прозы относятся отсутствие четкой границы между миром реальным и ирреальным, синтез магического и реального, что составляет принципиальное расхождение с жанром фантастики. В отличие от мистической прозы, в магической прозе, во-первых, модификация фабулы определяется ролью и типом героя-мага, который выступает либо как помощник, либо как демонический герой; во-вторых, ход событий, как правило, задан мотивами и образами не столько сакрального, сколько сверхъестественного мира. Индивидуальная мотивация обращения к сверхъестественным явлениям у писателей различна, но общая цель использования магического едина – проникнуть в тайные пласты бытия. В магической прозе находит отражение спиритический и оккультный опыт, что также отличает ее от мистической прозы.

В 1920-е гг. к магическим сюжетам обращаются писатели с различными эстетическими и мировоззренческими приоритетами – Булгаков, Грин, Заяицкий, Г.В. Иванов, Кржижановский, Куприн, Лукаш, Минцлов, Муратов, Набоков, Садовской, А.Н. Толстой, Чаянов, Юльский и др. Они ориентируются на традиционные жанры – повесть, рассказ, новелла,



используют сюжеты с устоявшимися ключевыми мотивами, по-своему интерпретируя их роль в картине мира.

В 1920-е гг. сформировалось несколько типов магической прозы, что находит отражение в прозе Грина, Муратова, Чаянова.

В творчестве *Грина* представлен особый тип *психологической магической прозы*, в его произведениях часто дается двойная мотивировка событий – магическая и психологическая. В нарративной стратегии писателя синтезируются черты романтизма, магического реализма (с характерным сосуществованием эмпирического и сверхэмпирического), символизма. При этом создается собственная парадигма магического. Грин использует различные средства создания реального: точное указание времени и места действия («Серый автомобиль», «Черный автомобиль», «Ива», «Волшебное безобразии» и др.), введение прозаизмов (мотивы еды и питья), объяснение необычайного онейрическими явлениями, описание слуховых и психических ощущений («Крысолов», «Фанданго»). Магическое повествование снижается за счет достоверного описания психических состояний персонажей.

Грин, как и Чаянов в «романтических повестях», использовал традиционные магические сюжеты, в которых соответствующую роль играют карты, «оживающая» кукла, картина, оборотни, образ демонического мага, магические детали городского пространства. Однако в рассказах Грина преимущественно дана двойная мотивировка событий – магическая и психологическая, что связано с интересом писателя к особенностям психики человека. Активны символические детали; вместе с тем нет оснований полагать, что символистское мировоззрение было принято Грином, в символе он, скорее всего, ценил высокий потенциал отражения мироустройства с его скрытыми смыслами. Отметим, что Грин не проявил интереса к мистике. Показательны «Крысолов» и «Серый автомобиль», в которых описание необычных обстоятельств соединяется с точным изображением острых психических состояний главных героев. В сюжетах и персонажах ряда произведений обнаруживается сходство с типологией волшебной сказки (В.Я.

Пропп. «Морфология волшебной сказки»; А.Ж. Греймас. «Размышления об актантных моделях»).

Мифопоэтика – важная категория творчества *Муратова*. Она становится смыслообразующей в цикле «Магические рассказы». Миф в эстетической системе писателя соотносится с понятием «пейзаж», обозначающим естество бытия; магической силой часто наделяются женские персонажи как отвечающие природности и коррелирующие с естественностью мира. Созвучная идее «Серого автомобиля» оппозиция «“пейзаж” – механистичность» отражает в произведениях Муратова превосходство органичного мира над искусственными обрядами, укоренившимися в культуре. В отличие от сюжетной специфики рассказов Грина, собственно магия занимает в сюжетах Муратова эпизодическое место, при этом использованы традиционные артефакты и персонажи.

В «Магических рассказах» реализована универсальная модель мировоззрения. Цель писателя – осмысление бытийных вопросов, актуальных для всех эпох. В отличие от прозы Грина, события в произведениях Муратова слабо привязаны к конкретному времени. Отличие состоит и в том, что герой не интересен Муратову как объект психологического анализа, он более отвечает его эстетике. В прозе Муратова синтезированы разные тенденции, которые составили систему его *эстетических взглядов*. На его творческую манеру оказали влияние, с одной стороны, русский модернизм, с другой – итальянская литература, в частности жанр новеллы, что находит отражение в стилистике и специфике жанра, например в снижении магического нарратива (как в ряде рассказов Грина, но в результате иной причины). Художественная концепция Муратова сформировалась на основе его эстетических взглядов, изложенных им в теоретических статьях «Антиискусство», «Искусство и народ», «Кинематограф», «Искусство прозы» и др.

«Романтические повести» *Чаянова* ориентированы на *прозу Гофмана* (синтез противоположного; сочетание узнаваемого и необычного, фантастического; введение магического через фантастическое; роль

незначительного, скрытого от взгляда обывателя; изображение не объективного, а своего представления об объективном) и созвучную ей русскую романтическую фантастическую повесть. Вслед за Гофманом и Калло Чаянов успешно использует гротеск. Гротескное изображение реальности сочетается с романтической иронией как выражением несогласия с ходом событий. Возможно, ирония говорит и об отношении писателя к использованию им самим архаичных романтических клише: его «романтические повести» – стилизаторский опыт, стилевая игра вплоть до намеренной пародийности, о чем свидетельствует, например, стремление совместить жанровые черты готического рассказа и авантюрного романа. В традиционных сюжетных ситуациях писатель отразил тревоги своего времени, трагизм современника, описав столкновение личности с темными внешними силами либо со скрытой разрушительной стороной своей души; в результате герой либо одерживает победу, либо полностью утрачивает свое «я». В отличие от героя-романтика, герой Чаянова не индивидуалист, он не отделяет себя от других, а стремится преодолеть одинокое существование (как правило, через влюбленность, побуждение спасти возлюбленную).

Помимо канонических для жанров магической прозы атрибутов и персонажей (двойников, трикстеров, демонических героев, героев-марионеток и др.), Чаянов обогатил мифологией образ фантазмагорической Москвы. Придав ей инфернальные свойства, используя известные московские легенды о топонимах и московских жителях, отвечающие эстетике ужасного, он сочетал черты «петербургского» и «московского» текстов. Сверхъестественные явления всегда враждебны героям, они нарушают привычное течение их жизни. Вместе с тем герои Чаянова принадлежат объективному миру, а Москва узнаваема и конкретна, как Петроград Грина.

Проза Чаянова отвечает традициям неоромантизма в интерпретации С.А. Венгерова, который объединил под дефиницией «неоромантизм» большой ряд писателей, не схожих друг с другом по эстетическим приоритетам, но родственных в идейном плане – по вызовам традициям. В

отличие от пессимизма романтиков, их идеи фатальности, конечного поражения личности, одиночества, неоромантики предпочли изображать жизнь волевого героя, добивающегося победы над злом, предчувствующего обновление мира.

Итак, в 1920-е гг. развивается особый тип модернистского повествования – магическая проза, которая отлична от мистической и фантастической. Корни магии – в фольклоре, именно поэтому в магических сюжетах значим образ героя-мага, который определяет развитие действия. Для магической прозы характерно единство мира реального и сверхъестественного, герой, как правило, воспринимает ирреальное без удивления. В 1920-е гг. складывается три типа обращения к магии в литературе: психологический тип магической прозы, для которого характерна двойная мотивировка (Грин); восприятие магического через культуру Италии и ориентация на жанры новеллы, эссе (Муратов); гофмановский тип магической прозы, опирающийся на эстетику романтизма (Чаянов).

## Библиография

### Источники

1. *Белый А.* Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом. – 2-е изд., испр. и доп. / Подгот. изд. Л.К. Долгополова; отв. ред. академик Д.С. Лихачев, ред. А.В. Лавров. – М.: Наука, 2004. – 699 с.
2. *Блок А.А.* Шаги командора // Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 3. Стихотворения и поэмы 1907–1921 / Подгот. текста и примеч. В. Орлова. С. 80–81.
3. *Боккаччо Дж.* Декамерон / Подгот. изд. М.Л. Андреев, Л.В. Бессмертных: В 3 т. (4 кн.). Т. 1. – М.: Научно-издательский центр «ЛАДОМИР», «Наука», 2019. – 515 с.
4. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма / Подгот. текста Л.М. Яновского («Мастер и Маргарита»), В.В. Гудковой, Е.З. Земской (письма); коммент. Г.А. Лескиса («Мастер и Маргарита»), В.В. Гудковой, Е.А. Земсковой (письма). – М.: Художественная литература, 1990. С. 7–384.
5. *Булгаков М.А.* Спиритический сеанс // Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Подгот. текста, коммент. В.В. Гудковой и Л.Л. Фиалковой. – М.: Художественная литература, 1989. С. 219–225.
6. *Гофман Э.Т.А.* Полное собр. соч.: В 2 т. Т. 1 / Пер. с нем. М. Бекетовой – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. – 1263 с.
7. *Грин А.С.* Джесси и Моргана / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Сандлера. – Л.: Лениздат, 1966. – 512 с.
8. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Циклон в равнине дождей: Рассказы / Сост. А. Степанов. – М.: Престиж Бук, 2018. – 463 с.
9. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Черный автомобиль: Рассказы / Сост. А. Степанов. – М.: Престиж Бук, 2018. – 447 с.

10. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Фанданго: Рассказы / Сост. А. Степанов. – М.: Престиж Бук, 2018. – 414 с.
11. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. – М.: Правда, 1980. Т. 5. – 495 с.
12. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. – М.: Правда, 1980. Т. 1. – 494 с.
13. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. – М.: Правда, 1980. Т. 4. – 483 с.
14. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. – М.: Правда, 1980. Т. 2. – 489 с.
15. *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. Вл. Россельса / Сост. В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова; вступ. ст. В. Вихрова. – М.: Правда, 1980. Т. 6. – 495 с.
16. *Грин А.С.* Фанданго // Альманах приключений. Война золотом. – М.: Московское товарищество писателей, 1927. С. 17–51.
17. *Грифцов Б.А.* Анахронические рассказы / Подгот. текста к печати и коммент. Т.Н. Фоминых. – Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2008. – 151 с.
18. *Гумилев Н.С.* Соч.: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Р.Л. Щербаковой. – М.: Художественная литература, 1991. Т. 2. – 478 с.
19. *Заболоцкий Н.А.* Поэмы / Сост., вступ. ст. Н. Заболоцкого; послесл., коммент. Т. Игошевой. – М.: Прогресс-Плеяда, 2012. – 456 с.
20. *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 1999–2001. Т. 8. (доп.) Усадьба Ланиных: Рассказы. Пьесы. Переводы / Сост. и примеч. Т.Ф. Прокопов. – М.: Русская книга, 2000. – 512 с.

21. *Заяицкий С.С.* Судьбе загадка: Повести и рассказы / Вступ. ст. В. Пьецуха. – М.: Московский рабочий, 1991. – 381 с.
22. *Зелинский Ф.Ф.* Сказочная древность Эллады / Сост., вступ. ст. Г. Гусейнова. – М.: Московский рабочий, 1993. – 382 с.
23. *Иванов Г.* Китайские тени: Мемуарная проза / Сост., предисл., коммент. С.Р. Федякина. – М.: АСТ, 2013. – 788 с.
24. *Иванов Г.В.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Е.В. Витковского, В.П. Крейда; коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. – М.: Согласие, 1993. Т. 2. – 480 с.
25. *Измайлов А.А.* Как я играл в бирюльки с дьяволом // Измайлов А.А. Мистические рассказы. – Leo, 2016. С. 115–129.
26. *Измайлов А.А.* Мистические рассказы. – СПб.: Издание М.Г. Корнфельда, 1912. – 57 с.
27. *Клюев Н.А.* Словесное древо / Вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., примеч. В.П. Гарнина. – СПб.: Росток, 2003. – 688 с.
28. Кольцо Сатурна: Фантастика Серебряного века. Том XIII. / Подгот. текстов, сост. и коммент. М. Фоменко и А. Шермана. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2019. – 342 с.
29. *Кржижановский С.Д.* Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного / Сост., вступ. ст., примеч. В.Г. Перельмутера. – М.: Московский рабочий, 1989. – 464 с.
30. *Кржижановский С.Д.* Сказки для вундеркиндов. Повести, рассказы / Вступ. ст. В. Перельмутера. – М.: Советский писатель, 1991. – 704 с.
31. *Кржижановский С.Д.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. / Сост., предисл. и коммент. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 687 с.
32. *Кузмин М.* Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л.: Худож. лит., 1990. – 576 с.
33. *Лукаш И.С.* «Рок Империи». Сочинения 1924–1940 гг. / Ред. и сост. М.А. Рыбаков, примеч. А. Богословского, И. Кукулина, М. Рыбакова. – М.: Издательство «Спорт и Культура – 2000», 2016. – 512 с.

34. *Лукаш И.С.* Граф Калиостро: Повесть о чудесных и славных приключениях, бывших в Санкт-Петербурге в 1782 г. / Предисл. Л. Аринштейна. – М.: Дружба народов, 1991. – 96 с.
35. *Лукаш И.С.* Штосс // Лермонтов М., Лукаш И. Штосс. Повесть с продолжением / Примеч. А. Шермана. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2017. С. 23–49.
36. *Минцлов С.Р.* Мистические вечера. Записки общества любителей осенней непогоды / С критико-биографическим очерком П. Пильского. – Рига: Восток, 1931. – 196 с.
37. *Минцлов С.Р.* Чернокнижник (Таинственное). – Рига: М. Дидковскаго, 1928. – 196 с.
38. *Мозалевский В.И.* Фантастические рассказы. – М.: Книгоиздательство «Альциона», 1913. – 167 с.
39. *Муратов П.П.* Герои и героини. – М.: Геликон, 1918. – 168 с.
40. *Муратов П.П.* Магические рассказы. – Париж: «Возрождение», 1928. – 172 с.
41. *Муратов П.П.* Новеллы итальянского Возрождения: В 2 т. (3 кн.) / Подгот. текста, вступ. ст. П.П. Муратова. – М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1912. – 704 с.
42. *Муратов П.П.* Эгерия: Роман и новеллы из разных книг / Сост., вступ. ст. Т. Прокоповича. – М.: ТЕРРА, 1997. – 592 с.
43. *Набоков В.В.* Венецианка // Звезда. 1996. № 11. С. 26–41.
44. *Набоков В.В.* Сказка // Набоков В.В. Полное собр. рассказов / Сост. А. Бабикова, предисл. Д. Набокова (пер. Е. Петровой под ред. А. Бабиковой). – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 242–254.
45. *Никитин А.Л.* ROSA MYSTICA. Поэзия и проза российских тамплиеров. – М.: Аграф, 2002. – 336 с.
46. Ночной принц. Санкт-Петербургская фантастика Серебряного века / Сост. Е. Белодубровского, Д. Равинского. – СПб.: Реноме, 2018. – 288 с.



47. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи: новеллы и философские беседы. – СПб.: ООО Издательский дом «Леонардо», 2011. – 480 с.
48. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание стихотворений и поэм / Сост. Е.В. Пастернак, В.С. Баевский. – СПб.: Академический проект, 2003. – 800 с.
49. *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Погорельский А. Избранное / Сост., послесл. и примеч. А.А. Шелаевой. – М.: Правда, 1998. С. 7–137.
50. *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Романы. Повести / Примеч. С.М. Петрова. – М.: Художественная литература, 1975. С. 195–219.
51. *Ремизов А.М.* Собр. соч.: В 10 т. / Ст., коммент. Е.Р. Обатниной. – М.: Русская книга, 2002. Т. 7. – 640 с.
52. Русская и советская фантастика / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Грекова. – М.: Правда, 1989. – 640 с.
53. *Садовской Б.А.* Лебединые клики / Сост., послесл. и коммент. С.В. Шумихина. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
54. *Толстой А.Н.* Портрет // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Хромой барин. Повести и рассказы 1912–1916 / Сост. Б. Акимов, А. Храмков. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Литература, 2001. С. 125–131.
55. *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза, вступ. ст. Дж. Малмстада. – М.: Русский путь, 2009. – Л.: Искусство, 1989. – 648 с.
56. *Ходасевич В.Ф.* Собрание стихов. – Л.: Искусство, 1989. – 95 с.
57. *Циолковский К.Э.* Монизм вселенной. – Калуга: Калуж. тип. Мособлполиграффа, 1931. – 84 с.
58. *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало: Повести / Вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. – 236 с.
59. *Шенгели Г.А.* Искусство. Поэма // Октябрь. 2002. № 7. / Вступ. ст. В. Перельмутера. С. 151–159.

60. Юлия, или Встречи под Новодевичьим: Московская романтическая повесть конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст., примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Московский рабочий, 1990. – 554 с.
61. *Юльский Б.М.* Зеленый легион: повесть и рассказы / Сост. А. Колесова, А. Лобычева; вступ. ст. А. Лобычева; коммент. А. Колесова (Серия «Восточная ветвь»). – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. – 554 с.

### Литература

1. *Абрамович С.Д.* Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы. 1973. Вып. 2 (22). С. 88–94.
2. *Агранович С.З., Саморукова И.В.* Двойничество. – Самара: Самарский гос. ун-т, 2001. – 132 с.
3. *Алпатов С.В.* Русская магическая формула в стадияльно-типологическом и историко-генетическом контексте // Культура русских в археологических исследованиях: археология Севера России: Сб. науч. ст.: В 2 т. / Под ред. Л.В. Татауровой. – Омск: Издательская группа АНО «Институт археологии Севера»; Сургут, 2021. Т. 2. С. 251–254.
4. *Андреев В.* Самый обаятельный, привлекаемый и прокливаемый // Севильский обольститель: Дон Жуан в испанской литературе / Сост. В. Андреев, пер. с исп. В. Андреева и др. – СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 5–30.
5. *Андреев М.Л.* Пять типов классической комедии // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 190–220.
6. *Антошина Е.В.* Рассказ В.В. Набокова «Венецианка»: происхождение сюжета // Вестник Томского гос. ун-та. 2020. № 452. С. 5–20.
7. *Артемьева Т.В.* Британские мистики в России XVIII века // Философский век. Альманах. Вып. 17. История идей как методология гуманитарных исследований. Ч. I. / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр Истории Идей, 2001. С. 313–341.

8. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
9. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. – М.: Академический проект, 2013. – 382, 364, 362 с.
10. *Бабанов И.Е.* Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 162–178.
11. *Багно В.Е.* Дон Жуан. Расплата за своеволие или воля к жизни // Миф о Дон Жуане: Новеллы, стихи, пьесы / Сост. В. Багно. – СПб.: Terra Fantastica, Corvus, 2000. С. 5–22.
12. *Балагушкин Е.Г.* Сущность и структурное разнообразие мистики // Религиоведение. 2010. № 2. С. 102–113.
13. *Балашова О.Б.* Загадка и магия в художественной системе свадьбы: дисс... канд. филол. наук. – М., 2002. – 231 с.
14. *Бальмонт К.Д.* Тип Дон Жуана в мировой литературе // Иностранная литература. 1999. № 2. С. 181–183.
15. *Барченко А.В.* Из мрака (романы, повесть, рассказы) / Вступ. ст. С.А. Барченко. – М.: Современник, 1991. – 537 с.
16. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. / Сост. С.Г. Бочаров, текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина, примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
17. *Бахтин М.М.* Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке. С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. / Публ. Г. Бочарова. 1993. № 2–3. С. 155–163.
18. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2020. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского»,

- работы 1960-х – 1970-х гг. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – 505 с.
19. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. / Ред. Л. Птушкина. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.
  20. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Ред. С. Лейбович, худ. ред. Г. Масляненко, тех. ред. В. Иващенко, корректор Д. Эткинд. – М.: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
  21. *Белова Ю.И.* Ватто и Прево: Эффекты зеркальности в литературе и искусстве // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. 2006. Сер. 9. Вып. 4. С. 11–18.
  22. *Белюсова Е.В.* Магия как форма жизни и способ «приручения» мира в культуре: дисс... канд. культур. наук. – Екатеринбург, 2011. – 184 с.
  23. *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов. Т. 4. – СПб.: Издательский Дом «Нева», 2004. – 448 с.
  24. *Берковский Н.* Романтизм в Германии. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 576 с.
  25. *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.–Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. С. 242–356.
  26. *Бескова И.А.* Природа сновидений (эпистемологический анализ). – М.: Институт философии РАН, 2005. – 238 с.
  27. *Беспаленко П.Н., Римский В.П.* Политико-идеологические и социокультурные основания типологии нетрадиционных религий // Известия Тульского гос. ун-та. Гуманитарные науки. 2009. № 1. С. 3–13.
  28. *Биякаева А.В.* Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...») // Ученые записки Крымского

- федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2017. Т. 3 (69). № 1. С. 59–67.
29. *Биякаева А.В.* Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: дисс... канд. филол. наук. – Омск, 2017. – 186 с.
30. *Блюм А.В.* За кулисами «министерства правды»: Тайная история советской цензуры, 1917–1929. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект»: ТОО «Абрис», 1994. – 319 с.
31. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья: научный и общественный контекст // Народная культура славян / Сост. Е.С. Новик, Б.С. Долгин, под общ. ред. Е.С. Новик. – М.: ОГИ, 2007. С. 21–130.
32. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. *Исследования и материалы.* – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560 с.
33. *Божович М.В.* Мотив двойника и двойничества в творчестве Жерара де Нерваля: дисс... канд. филол. наук. – М., 1996. – 172 с.
34. *Борухов Б.Л.* «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка: Культурные концепты: Сб. ст. / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1991. С. 109–117.
35. *Борхес Х.Л.* Книга вымышленных существ / Пер. с исп. Е. Лысенко. – М.: Азбука-классика, 2004. – 379 с.
36. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2004. – 340 с.
37. *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература: (Первая половина XIX в): к проблеме русско-немецких литературных связей / Науч. ред. докт. филол. наук Б.Т. Удодов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 206 с.

38. *Бочаров С.Г.* «Европейская ночь» – как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М: Языки славянских культур, 2007. С. 385–356.
39. *Браун Е.Г.* Литературная история типа Дон Жуана: Историко-литературный этюд. – СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1889. – 144 с.
40. *Брачев В.С.* Религиозно-мистические кружки и ордена в России. Первая треть XX века. – СПб.: Нестор, 1997. – 153 с.
41. *Бузиновский С., Бузиновская О.* Тайна Воланда: опыт дешифровки. – СПб.: Лев и Сова, 2007. – 506 с.
42. *Букс Н.* Парикмахерский код в русской литературе XX века // Интерпретация и авангард: Межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. И.Е. Лоцилова. – Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2008. С. 235–247.
43. *Вавулина А.В., Кольцова Н.З.* Языковая личность рассказчика в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Язык, литература, культура: актуальные проблемы изучения и преподавания: Сб. науч. и науч.-методич. ст. / Отв. ред. Л.П. Клобукова, ред. Л.А. Дунаева, И.Б. Васильева. – М.: Макс Пресс, 2018. Вып. 14. С. 81–100.
44. *Важдаев В.М.* Проповедник космополитизма: нечистый смысл «чистого искусства» Александра Грина // Новый мир. 1950. № 1. С. 257–272.
45. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 397 с.
46. *Варламов А.Н.* Александр Грин. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 452 с.
47. *Васильев С.Ф.* Поэтика «реального и фантастического» в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 73–81.
48. *Васильева И.В.* Интерпретация образа Крысолова в творчестве В. Брюсова, М. Цветаевой, А. Грина // Вестник Московского ун-та. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. № 3. С. 103–111.
49. *Вацууро В.Э.* Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.

50. *Венгеров С.А.* Программа издания // Русская литература XX века. 1890–1910: В 2 т. / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 17–18.
51. *Венгеров С.А.* Этапы неоромантического движения (Статья первая) // Русская литература XX века. 1890–1910: В 2 т. / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 1. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 19–64.
52. *Веселовская Н.В.* Дон Жуан русской классической литературы: дисс... канд. филол. наук. – М., 2000. – 135 с.
53. *Веселовский А.В.* Легенда о Дон Жуане // Веселовский А.В. Этюды и характеристики. – 3-е изд., знач. доп. – М.: Типография Т-ва И.Н. Кушнерева и К, 1907. С. 46–77.
54. *Вздорнов Г.И.* Павел Павлович Муратов // Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, 3 марта–20 апреля 2008 года. – М.: Индрик, 2008. С. 7–18.
55. *Вздорнов Г.И., Залеская З.Е., Лелекова О.В.* Общество «Икона» в Париже / Предисл. Г.И. Вздорнова. – М: Прогресс-Традиция, 2002. Т. 1. – 600 с.
56. *Вулис А.З.* В мире приключений: Поэтика жанра. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.
57. *Вулис А.З.* Гофманиада ботаника Х, или Литературные деяния профессора А.В. Чайнова // Наука и жизнь. 1988. № 5. С. 98.
58. *Вулис А.З.* Литературные зеркала. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.
59. *Вулис А.З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Художественная литература, 1991. – 224 с.
60. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма / Отв. ред. З.А. Каменский. – М.: Наука, 1978. – 287 с.
61. *Гавриков В.А.* «Чудесный реализм» в прозе Зайцева, Шмелева, Бунина (в контексте магического реализма, фантастического реализма,

- мистического реализма, духовного реализма и т.д.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2019. Т. 24. № 1. С. 35–42.
62. *Гайденко П.П.* Понимание времени. Статья вторая // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 1. С. 167–178.
63. *Гайденко П.П.* Понимание времени. Статья первая // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 174–185.
64. *Гайжюнас С.* Дон Жуан XX века. Несколько балто-славянский параллелей // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. 2010. № 1. С. 144–150.
65. *Галкин А.* Гибель художника, или Гоголь под руинами «мертвых душ» (Магические имена, уничтожившие своего творца) // Юность. 2010. № 4. С. 12–20.
66. *Герасимов И.В.* Душа человека переходного времени: Случай Александра Чаянова. – Казань: АННА, 1997. – 192 с.
67. *Гершензон М.О.* Сны Пушкина: Сб. первый / Под ред. Н.К. Пиксанова. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 384 с.
68. *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
69. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. Статьи и исследования / Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1975. – 530 с.
70. *Голова К.В.* Рецепция творчества Э.Т.А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: дисс... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006. – 199 с.
71. *Головенкина Е.В.* Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю. Лермонтова: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Томск, 1997. – 18 с.
72. *Голубков М.М.* Зачем нужна русская литература? Из записок университетского словесника. – М.: Прометей, 2021. – 344 с.
73. *Голубков М.М.* Мистика Москвы. Повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце» как пратекст «московского текста» // Проблемы неклассической



- прозы: Сборник статей / Сост. и гл. ред. Е.Б. Скорospelова. – М.: МАКС Пресс, 2016. Вып. 2. С. 149–163.
74. *Голубков М.М.* Мистический писатель. Москва и «московский текст» в модернистской эстетике М.А. Булгакова // Филологическая регионалистика. 2011. № 1. С. 7–17.
75. *Голубков М.М.* Мистический реализм М.А. Булгакова // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью / Сост-ред. О. Богданова. – СПб.: Изд-во РГГУ–РХГА, 2020. С. 125–136.
76. *Голубков М.М.* Русская литература XX века: После раскола. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
77. *Голубков М.М.* Русская литература XX века: Учеб. пособие для академического бакалавриата. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2019. – 238 с.
78. *Голубков С.А.* Способы реализации мотива мнимости в русской прозе 1920-х годов // Вестник Самарского ун-та. История, педагогика, литературоведение, языкознание. 2016. № 2. С. 141–146.
79. *Гончарова Е.С.* Магический дискурс как суггестивный тип коммуникации // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия. 2. Языкознание. 2012. № 2 (16). С. 167–170.
80. Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко, 2008. – М.: Издательский центр РГГУ, 2008. – 349 с.
81. *Гражис П.И.* Тургенев и романтизм (О сочетании реалистического и романтического образного отражения). – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. – 52 с.
82. *Гранин Р.С.* Опыт эсхатологической метафизики Н.А. Бердяева // Философская мысль. 2012. № 5. С. 101–123.
83. *Гращенко В.Н.* Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии: В 3 т. / Ред., коммент. и послесл. В.Н. Гращенко. – М.: Галарт, 2005. Т. 1. С. 290–318.

84. *Греймас А.Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 153–170.
85. *Грякалова Н.Ю.* Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинатель змей) // «Невыразимое выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Сост. и ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 376–394.
86. *Гуаньцюн Линь.* Мифопоэтика образа оборотня-крысы («Возвращение г-жи Цай» Б.М. Юльского и литературный контекст) // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. 2021. № 4. С. 143–151.
87. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М.: Институт славяноведения РАН, 1998. – 120 с.
88. *Гуляева Н.В.* Язык русского заговора: лексика: дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2000. – 172 с.
89. *Гуляев Н.А., Карташова И.В.* Введение в теорию романтизма. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1991. – 92 с.
90. *Гурджиев Г.И.* Вестник грядущего блага. Беседы с учениками / Пер. с англ., предисл. А. Ровнер. – М.: Энигма, 2015. – 336 с.
91. *Гурджиев Г.И.* Взгляды из реального мира / Предисл. А. Ровнер. – М.: Энигма, 2018. – 376 с.
92. *Гурджиев Г.И.* Четвертый Путь к сознанию. – М.: Изд-во АСТ, 2021. – 448 с.
93. *Давыдов И.П.* Функциональный анализ религиозного мифоритуала (на материале христианской гимнографии, иконописи, зодчества): дисс... докт... филос. наук. – М., 2019. – 352 с.
94. *Давыдова Т.Т.* Замятинская энциклопедия. – М.: Флинта, 2018. – 741 с.
95. *Давыдова Т.Т.* Фантастика и сциентистское мифотворчество в драматургии М.А. Булгакова // М.А. Булгаков: pro et contra: антология /

- Сост. О.В. Богданова, отв. ред. Д.К. Богатырев. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2019. С. 674–680.
96. *Дарьялова Л.Н.* Русская литература XX века после Октября: Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1932): Учеб. пособие. – Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1998. – 119 с.
97. *Делекторская И.Б.* Мотивы памятника и карнавала в прозе С.Д. Кржижановского // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 1. С. 28–37.
98. *Демин В.Н.* История Гипербореи. – М.: Вече, 2009. – 384 с.
99. Дж. Боккаччо: pro et contra: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Самариной, И.Ю. Шауба, коммент. В.В. Андерсена, И.Ю. Шауба, Ч. Пило Бойл ди Путифугари. – СПб.: Издательство РХГА, 2015. – 735 с.
100. *Дикова Т.Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: Поэтика оксюморона: дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. – 245 с.
101. *Дикова Т.Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996. – 20 с.
102. *Димитриева О.А.* Вакхическая лексика, вербализующая объект питания, в художественном мире Александра Грина // Научный диалог. 2021. № 4. С. 80–96.
103. *Дмитриев А.С.* Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собрание текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. С. 5–43.
104. *Дмитриева Н.А.* Послание Чехова. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 365 с.
105. *Долинин К.А.* Принципы стилизации в творчестве Анатоля Франса // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1958. Т. 127. С. 47–69.
106. *Домников С.Д.* Мироззрение Александра Васильевича Чаянова: автореф. дисс... канд. ист. наук. – М., 1994. – 24 с.

107. *Дранникова Н.В.* Русский фольклор: устное народное поэтическое творчество: Учеб. пособие. – Архангельск: Северный (Арктический) федеральный ун-т, 2014. – 254 с.
108. *Евтушенко Э.А.* Мистический сюжет в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс.... канд. филол. наук. – Уфа, 2002. – 236 с.
109. *Ермичев А.А.* Суждения Н.А. Бердяева о «русском культурном ренессансе» и настоящее значение этого термина // Альманах «Studia culturae». Вып. 2. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 9–24.
110. *Ефимов А.С.* Русский антинигилистический роман 1860–1870 гг. и готическая проза второй половины XVIII–первой половины XIX в.: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 2021. – 24 с.
111. *Ефремова О.А.* Пространство повестей А.М. Ремизова 1910-х годов в онейрическом аспекте // Омский научный вестник. 2014. № 1 (125). С. 130–133.
112. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. – М.: Книга по Требованию, 2014. – 207 с.
113. *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.
114. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: Избр. труды. – Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1979. – 493 с.
115. *Журавлева Н.В.* Художественные функции стилизации в романе серебряного века: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. – 18 с.
116. *Забияко А.А.* Мифология дальневосточного фронта в сознании писателей-эмигрантов // Религиоведение. 2011. № 2. С. 154–169.
117. *Завгородняя Г.Ю.* Стилизация в русской прозе XIX – нач. XX века: автореф. дисс... докт... филол. наук. – М., 2010. – 44 с.
118. *Завгородняя Г.Ю.* Стилизация и стиль в русской классической прозе: Монография. – М.: Литера, 2010. – 276 с.

119. *Загвоздкина Т.Е.* Романтическая мифологизация в рассказе А.С. Грина «Крысолов» // А.С. Грин: взгляд из XXI века: к 125-летию Александра Грина: Сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. «Актуальные проблемы современной филологии» / Отв. ред. Т.Е. Загвоздкина. – Киров: Вятского гос. гуманитарного ун-та, 2005. С. 146–155.
120. *Загороднева К.В.* Живописные и литературные реминисценции в новелле П. Муратова «Морто да Фельтре» // Вестник Пермского ун-та. 2010. Вып. 1 (7). С. 76–88.
121. *Захаров В.Н.* Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. / Отв. ред. И.П. Лупанова. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т О.В. Куусинена, 1974. С. 98–125.
122. *Захаров В.Н.* Условность и фантастика: Взаимоотношение категорий // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. / Отв. ред. Т.Г. Мальчукова. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т им. О.В. Куусинена, 1986. С. 47–54.
123. *Захаров В.Н.* Фантастика как категория поэтики романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. / Отв. ред. М.М. Гин. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т им. О.В. Куусинена, 1978. С. 55–87.
124. *Захаров В.Н.* Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 385–397.
125. *Захаров В.Н.* Фантастическое // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / Науч. ред. Г.К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. С. 53–56.
126. *Захаров В.Н.* Фантастическое в эстетике и творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 1975. – 25 с.

127. *Захаров В.Н.* Фантастическое как категория поэтики Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1978. С. 41–54.
128. *Зелинский К.* Жизнь и творчество А.С. Грина // Грин А.С. Фантастические новеллы / Под ред. и со вступ. ст. К. Зелинского. – М.: Советский писатель, 1934. С. 3–35.
129. *Зельдхей-Деак Ж.* «Таинственные повести» И.С. Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica Hung.* 1973. Т. 19. С. 347–364.
130. *Зельченко В.В.* Рец. на кн.: Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы. // Новое литературное обозрение. 1998. № 32 (4). С. 415–417.
131. *Зельченко В.В.* Три маргиналии к прозе Павла Муратова // Летняя школа по русской литературе. 2019. Т. 15. № 11. С. 70–80.
132. *Зеньковский В.В.* О чуде. Возможность и реальность чудес // Зеньковский В.В. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Т. Ермишина. Т. 2. О православии и религиозной культуре. Статьи и очерки 1916–1957. – М.: Русский путь, 2008. С. 227–245.
133. *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа / Вступ. ст. В.Н. Жукова, М.А. Маслина, подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1997. – 367 с.
134. *Зернов Н.* Русское религиозное возрождение XX века. – Paris: YMCA-PRESS, 1974. – 382 с.
135. *Зимнякова В.В.* Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова: дисс... канд. филол. наук. – Иваново, 2007. – 182 с.
136. *Зимовец Л.Г.* Кризис культуры в культурологических концепциях Н.А. Бердяева и О. Шпенглера: дисс... докт... филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2011. – 276 с.
137. *Злочевская А.В.* Мистическая метапроза XX века: генезис и метаморфозы (Герман Гессе - Владимир Набоков - Михаил Булгаков): Учеб. пособие. – М.: Инновационный науч.-образовательный и издательский центр «Алмавест», 2018. – 224 с.

138. *Злочевская А.В.* На пути от модернизма к метапрозе XX в.: «метафикциональная версия» мистического реализма в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты») // *Stephanos*. № 1 (3). 2014. С. 164–177.
139. *Злочевская А.В.* Три лика мистической метапрозы XX века: Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков. – СПб.: Super изд-во, 2016. – 549 с.
140. *Золотарев И.Л.* Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е–90-е годы XIX века). – Орел: ПФ «Картуш», 2014. – 270 с.
141. *Золотарев И.Л.* Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме: дисс... канд. филол. наук. – Тверь, 1999. – 178 с.
142. *Золотинкина И.А.* Неизданная книга ботаника Х. История одного иллюстрированного цикла художника Алексея Кравченко // *Наше наследие*. 2006. № 77. С. 106–113.
143. *Иващенко Е.Г.* «Утраченные иллюзии» Бориса Юльского // *Русский Харбин, запечатленный в слове: Сб. науч. тр. преподавателей и студентов кафедры русской филологии Амурского государственного университета / Под ред. А.А. Забияко, Е.А. Оглезневой.* – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2006. С. 105–127.
144. *Иващенко Е.Г.* Человек в инокультурной среде: Проблема адаптации (по произведениям Б. Юльского) // *Дальний Восток России и страны Азиатско-Тихоокеанского региона. Ч. II.* – Благовещенск: Изд-во Амурского областного краеведческого музея, 2010. С. 125–127.
145. *Иволина О.И.* Концепция нового средневековья Н.А. Бердяева // *Вестник Томского гос. ун-та. История*. 2020. № 63. С. 123–129.
146. *Измайлов Н.В.* Фантастическая повесть // *Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха.* – Л.: Наука, 1973. С. 134–169.

147. *Ильев С.П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991. – 168 с.
148. *Иноземцева Е., Мизиано А.* «Мы храним наши белые сны...»: // «Мы храним наши белые сны...»: Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969. – М.: Garage, 2020. – 55 с.
149. *Иоселева М.Я.* Происхождение магических чисел // Страны и народы Востока / Под ред. В.В. Струве и А.В. Королева. Вып. IV. – М.: Наука, 1965. С. 239–241.
150. История литературы Италии. Т. II. Возрождение. Кн. 1. Век гуманизма / Отв. ред. М.Л. Андреев. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 720 с.
151. История русской литературы XX века (20–50-е годы). Литературный процесс / Авраменко А.П., Бугров Б.С., Голубков М.М. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2006. – 776 с.
152. История русской литературы XIX века: Учеб. для студентов вузов: в 3 ч. / В.И. Коровин, Н.Н. Прокофьева, С.М. Скибин // Под ред. В.И. Коровина. – М.: ВЛАДОС, 2005. Ч. 2: (1840 – 1860 годы). – Казань: ПИК Идел-Пресс. – 524 с.
153. *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое фантастика? – М.: Художественная литература, 1974. – 352 с.
154. *Казарин В.П.* Одиночество Николая Гоголя (Готовы ли мы к новому прочтению творческого наследия нашего классика?) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2013. № 7 (1). С. 82–91.
155. *Каминский В.И.* Романтическое течение в русской литературе «переходного периода» // Русский романтизм: Сб. ст. / Отв. ред. К.Н. Григорьян. – Л.: Наука, 1978. С. 209–210.
156. *Кантор В.К.* Магическая провокация: «Огненный ангел» Брюсова в контексте Серебряного века // Челябинский гуманитарий. 2011. № 3 (16). С. 82–90.



157. *Капитанова Л.А., Коровин В.И., Крупчанов Л.М., Прокофьева Н.Н., Сапожков С.В., Чернышева Е.Г.* Проза в эпоху романтизма // История русской литературы XIX века: В 3 ч. Ч. 2. (1840–1860 годы): Учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Рус. яз. и лит.» / Под ред. В.И. Коровина. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. С. 56–137.
158. *Каспирович Н.А.* Новелла П.П. Муратова «Богиня»: античность и современность // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2008. № 4 (16). С. 63–68.
159. *Каспирович Н.А.* Пасторальная образность в новелле П.П. Муратова «Венецианское зеркало» // Вестник Башкирского ун-та. 2009. Т. 14. №. 1. С. 172–174.
160. *Кац Б.А.* Дальнее эхо. Отзвуки творчества Шумана в ахматовской «Поэме без героя» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 76–81.
161. *Кивельсон В.* Магия отчаяния: Моральная экономика колдовства в России XVII века / Пер. с англ. В. Петрова. – СПб.: Academic Studies Press; Бостон: БиблиоРоссика, 2020. – 478 с.
162. *Киселева Ю.М.* Смысловая организация русских лечебных и любовных заговоров: дисс... канд. филол. наук. – М., 2001. – 286 с.
163. *Кисилева Л.А.* Жанр романтической повести в творчестве «московского ботаника Х.» (о стилизациях А.В. Чаянова) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 7–2. С. 30–32.
164. *Кислицын К.Н.* Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 274–277.
165. *Кислицын К.Н.* Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма: дисс... канд. филол. наук. – Москва, 2005. – 197 с.
166. *Кихней Л.Г., Гавриков В.А.* Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX–XXI веков. – М., Амстердам: Тардис, 2020. – 240 с.

167. *Климова М.Н.* Три русские версии «калиостровского мифа» (Алексей Толстой, Иван Лукаш, Григорий Горин) // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2014. № 11 (152). С. 72–77.
168. Книга сновидений / Сост., предисл. Х.Л. Борхеса. – СПб.: Амфора, 2000. – 326 с.
169. *Кобзев Н.А.* Романтизм Александра Грина (проблематика, герой, стиль). – Кишинев: «Штиинца», 1983. – 139 с.
170. *Кобозев Д.Р.* «Предупреждение» к неизданному сборнику ботаника Х. // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 266–276.
171. *Ковалев О.А.* О чувстве реального у Достоевского (полемиические заметки) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 59–74.
172. *Ковалев Ю.* Заметки об английской новелле // Английская новелла: Антология / Сост., послесл. Ю. Ковалев. – Л.: Лениздат, 1961. С. 498–525.
173. *Ковский В.* Александр Грин. Преображение действительности / Отв. ред. Л.А. Шейман. – М.: Изд-во «Илим» Фрунзе, 1966. – 125 с.
174. *Ковский В.Е.* Блистающий мир Александра Грина // Ковский В.Е. Литература после «оттепели»: Процессы развития. История. Критика. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2012. С. 233–288.
175. *Ковский В.Е.* Романтический мир Александра Грина / Отв. ред. Л.И. Тимофеев. – М.: Наука. 1969. – 295 с.
176. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. – 308 с.
177. *Кожухаров Р.Р.* Слово как «логос»: переосмысление символистских представлений о реальности и реализме в манифестах акмеистов // Неканоническая эстетика. Вып. 9: Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве. Сб. статей. – СПб. – М.: ИРЛИ РАН, 2022. С. 145–164.

178. *Кожуховская Н.В.* Автор и герой в романтических повестях А. Чаянова // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2016. № 3. С. 37–43.
179. *Козлова Е.А.* Принцип художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дисс...канд. филол. наук. – Псков, 2004. – 18 с.
180. *Козырев А.П.* Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 59–78.
181. *Колобаева Л.А.* «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 5–20.
182. *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1990. — 336 с.
183. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. – 2-е изд., доп. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2017. – 352 с.
184. *Колчанов В.В.* От карнавала к мистерии: маги и обряды симпатической магии в творчестве М.А. Булгакова (на примере романа «Мастер и Маргарита») // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 7 (029). С. 245–249.
185. *Кольцова Н.З.* К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века: Коллективная монография / Ред. Г.В. Зыкова, С.И. Кормилов, сост. Е.А. Коршунова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2019. С. 133–149.
186. *Кольцова Н.З., Лю Мьяовэнь* Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 434–446.
187. *Кольцова Н.З., Монисова И.В.* О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 50–58.

188. *Кольцова Н.З., Монисова И.В.* От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арабова «Господин оформитель» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 141–152.
189. *Кольцова Н.З., Монисова П.П.* Снова о «реализме без берегов» и прочих «реализмах» XX века // Ортодоксы и еретики русской литературы XX – начала XXI века. Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред. Г.В. Зыкова, Н.А. Нерезенко, О.С. Октябрьская, А.А. Семина. – М.: МАКС Пресс, 2022. С. 94–104.
190. *Комолова Н.П.* Быт и бытие Павла Муратова в годы эмиграции (1922–1950) // Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века: времена и судьбы: Монография. – М.: Наука, 2005. С. 341–362.
191. *Комолова Н.П.* Работа Б.К. Зайцева над переводом «Ада» Данте // Далекое, но близкое: Материалы литературных чтений к 125-летию со дня рождения Бориса Зайцева / Ред.-сост. О.А. Ростова. – М.: Дом-музей М. Цветаевой: Стратегия, 2007. С. 18–23.
192. *Кондратьев Б.С.* Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс... докт... филол. наук. – Арзамас, 2002. – 302 с.
193. *Копоть Л.В., Панеш С.Р.* Магический реализм романа Л. Леонова «Пирамида» сквозь призму антропонимов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). С. 137–141.
194. *Корецкая И.В.* Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. / Отв. ред. В.А. Келдыш. Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. С. 688–731.
195. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения / Отв. ред. М.Н. Зубков, ред. Т.В. Соломатина. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
196. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Избранные труды. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А.

- Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков, подгот. текста Н.С. Измestьева, Л.А. Самарова, Е.Ю. Ярошко. – Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. С. 99–109.
197. *Короблев А.А.* Гоголь и магический круг литературы (арабески) // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: Сб. докладов Международной научной конференции, Москва 1 – 4 апреля 2008 г. / Департамент культуры г. Москвы; Центральная гор. библиотека – мемориальный центр «Дом Гоголя» / Под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.: АНО «Фестпартнер», 2009. С. 279–288.
198. *Коровашко А.В.* Заговоры и заклинания в русской литературе XIX – XX веков. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. – 364 с.
199. *Коровин В.И.* О русской фантастической повести // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма: Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Коровина. – М.: Советская Россия, 1987. С. 5–22.
200. *Королева В.В.* «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX–начала XX веков»: автореф. дисс... докт... филол. наук. – Иваново, 2020. – 42 с.
201. *Королева В.В.* «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX–начала XX веков: дисс... докт... филол. наук. – Иваново, 2020. – 338 с.
202. *Королева В.В.* «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») // Вестник Костромского гос. ун-та. 2018. № 3. С. 138–142.
203. *Королева В.В.* А. Белый и Э.Т.А. Гофман. Черты гофмановского стиля в творчестве А. Белого // Новый филологический вестник. 2016. № 3 (38). С. 155–165.
204. *Королева В.В.* Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Э.Т.А. Гофмана // Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы XX междунар. науч. конф. /

- Отв. ред. Т.В. Мальцева, ред. В.Н. Скворцов. – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина, 2015. С. 83–92.
205. *Королева В.В.* Стилизация «гофмановского комплекса» в повестях А.Н. Чаянова // Вестник Костромского гос. ун-та. 2020. Т. 26. № 3. С. 159–164.
206. *Королева В.В.* Стилизация гофмановской традиции в рассказе А.К. Толстого «Упырь» (к вопросу о рецепции Гофмана в русской литературе XIX – начала XX веков) // Вестник Костромского гос. ун-та. 2018. № 2. С. 130–135.
207. *Коростелев О.А.* Пафос свободы. Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., предисл., преамбулы, примеч. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников, подгот. текста, предисл., преамбулы О.А. Коростелев. – М.: Олимп, АСТ, 2002. Ч. 1. С. 3–35.
208. *Кофман А.Ф.* Истоки магического реализма // Латинская Америка. 2015. № 1. С. 90–100.
209. *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. – М.: Наследие, 1997. – 320 с.
210. *Кофман А.Ф.* Проблема «магического реализма» в современном латиноамериканском романе // Современный роман: опыт исследования / Отв. ред. Е.А. Цурганова. – М.: Наука, 1990. С. 183–200.
211. *Кофман А.Ф.* Художественное своеобразие латиноамериканского романа в оценке литературной критики // Современные проблемы романа в советском и зарубежном литературоведении: Сб. обзоров / Отв. ред. Е.С. Померанцева, А.В. Дранов. – М., 1984. С. 180–197.
212. *Кошечкин С.П., Юсов Н.Г.* Комментарий // Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – М.: «Наука» – «Голос», 1995–2002. Т. 5. Проза / Сост., подгот. текстов и коммент. А.Н. Захарова, С.П. Кошечкина, Е.А. Самоделовой, С.И. Субботина, Н.Г. Юсова. – М.: «Наука» – «Голос», 1977. С. 325–557.

213. *Кравченко В.В.* Мистицизм в русской духовной культуре XIX–начала XX века: дисс... докт... филос. наук. – СПб., 1998 – 368 с.
214. *Кротова Д.В.* Преломление идеи синтеза искусств в творчестве А.С. Грина («Фанданго») // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. 2013. № 3. С. 146–153.
215. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 2013. – 34 с.
216. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): дисс... канд. филол. наук. – М., 2013. – 168 с.
217. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX первой трети XX века (А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): учебное пособие. – М.: Директ-Медиа, 2022. – 160 с.
218. *Крутиков В.А.* Возможности эссеизма в понимании культуры // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования / Отв. ред. В.А. Крутиков. – М.: Ин-т философии РАН, 1995. С. 161–182.
219. *Крюкова М.И.* «Живые» куклы и «окаменевшие» герои Бориса Юльского // Вестник Удмуртского ун-та. Т. 30. Вып. 3. 2020. С. 520–528.
220. *Крюкова М.И.* Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина: дисс... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2018. – 240 с.
221. *Кудрина М.В.* Жанровая структура рассказа: дисс... канд. филол. наук. – М., 2003. – 291 с.
222. *Кудрявкина Н.В.* Традиции Н.В. Гоголя в романе С.А. Клычкова «Сахарный немец» // Вестник Тамбовского ун-та. 2003. Вып. 4 (32). С. 91–97.
223. *Кузьмичева Н.В.* Мотив сна в поэзии русских символистов: на материале поэзии Ф. Сологуба: дисс... канд. филол. наук. – Ярославль, 2005. – 177 с.

224. *Кулешова О.В.* История зеркала как предмета-символа // *Культурология*. 2018. № 2 (85). С. 129–137.
225. *Курленя К.М.* Три эссе о Дон Жуане к исследованию имагинативного абсолюта одноименной мифологемы // *Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе: Сб. ст. / Ред.-сост. Б.А. Шиндин.* – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2002. С. 147–191.
226. *Курляндская Г.Б.* «Таинственные повести» И.С. Тургенева (Проблемы метода и мировоззрения) // *Ученые записки Курского гос. пед. ин-та*. 1971. Т. 74. С. 3–75.
227. *Кутейщикова В.Н.* Новый латиноамериканский роман, 50–70-е годы: литературно-критические очерки / В. Кутейщикова, Л. Осповат. – 2-е изд., доп. – М.: Советский писатель, 1983. – 424 с.
228. *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагменты из жизни: В 2 ч. / Пер. с дат., вступ. ст., коммент. и примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. – СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии Амфора, 2011. – 823 с.
229. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // *Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары. Кн. 2 (1954/55) / Пер. с фр. А. Черноглазова.* – М.: Изд-во «Гнозис», Изд-во «Логос», 2009. С. 508–516.
230. *Лантева И.В.* Фантастическое Э.Т.А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI вв. // *Вестник Томского гос. ун-та*. 2008. № 308. С. 56–60.
231. *Ласунский О.Г.* Чаяновские издания (о литературной и издательской деятельности А.В. Чаянова) // *Подъем*. 1968. № 3. С. 135–139.
232. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам. XXII.* / Ред. З.Г. Минц. – Тарту.: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 6–24.
233. *Левит Т.* Гофман в русской культуре // *Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П.С. Когана. Т. VI. Принцесса Брамбилла. Каприччио во*



- вкусе Калло. Рассказы / Пер. с нем. ред. З.А. Вершинина, с приложением ст. Т. Левита. – М.: Недра, 1930. С. 335–371.
234. *Левченко О.С.* Феномен чуда в русской литературной сказке 30–90-х гг. XX века // Филологические науки. 2000. № 5. С. 72–80.
235. *Ли Ханг Зе.* «Таинственные повести» Тургенева в оценке русской и зарубежной критики // И.С. Тургенев и современность: Междунар. науч. конф., посвящ. 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева, 2–6 ноября 1993 г.: Доклады и сообщения / Науч. ред. П.Г. Пустовойт. – М.: Изд-во АО «Диалог–МГУ», 1997. С. 34–37.
236. *Ливская Е.В.* «Магический реализм» С. Кржижановского: постановка проблемы // Русское литературоведение на современном этапе. Материалы VI Международной конференции: В 2 т. / Гл. ред. Ю.Г. Круглов. Т. 2. – М.: Издательство МГТУ им. М.А. Шолохова, 2007. С. 84–87.
237. *Ливская Е.В.* Мифопоэтическая система прозы А. Грина (на материале рассказа «Фанданго») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 1 (55). Ч. 2. С. 26–28.
238. *Ливская Е.В.* Мотивы философии розенкрейцерства в ранней прозе С. Кржижановского // Научные труды Калужского государственного педагогического университета им. К.Э. Циолковского. Серия: Гуманитарные науки. – Калуга: Изд-во КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2006. С. 154–158.
239. *Ливская Е.В.* Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского: дисс... канд. филол. наук. – Калуга, 2009. – 219 с.
240. *Ливская Е.В.* Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского: дисс... канд. филол. наук. – Калуга, 2009. – 219 с.
241. *Ливская Е.В.* Художник как новый тип героя в русской литературе 1920–1930-х годов: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Грина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. №4–3 (34). С. 113–116.

242. *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
243. *Лобычев А.* Человек, ушедший на русский Восток // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы / Сост. А. Колесова, А. Лобычева; вступ. ст. А. Лобычева; коммент. А. Колесова (Серия «Восточная ветвь»). – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 3–26.
244. *Логвинова И.В.* Элементы магического реализма в романах Дины Рубиной // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. 2016. № 4. С. 17–20.
245. *Лопуха А.О.* Фантастический мир Александра Грина // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 112–114.
246. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» (новое академическое издание, исправленное и дополненное). – 2-е изд. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого, коммент. В.П. Троицкого. – М.: Издательский ДОМ ЯСК: М.: Гнозис, 2022. – 696 с.
247. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – 776 с.
248. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 286 с.
249. *Лосев А.Ф.* Термин «магия» в понимании П.А. Флоренского // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева) и др. Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. 249–252.
250. *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки, 1960–1990. «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство–СПБ, 1995. С. 786–814.
251. *Лотман Ю.М.* Карточная игра // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII–начало XIX века). – 2-е изд., доп. – СПб.: Искусство–СПБ, 1994. С. 136–163.

252. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман М.Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1922. С. 377–380.
253. *Лотман Ю.М.* О принципах художественной фантастики // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. 1970. Вып. 284. С. 285–287.
254. *Лотман Ю.М.* Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева, предисл. С.М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
255. *Лотман Ю.М.* Сон – семиотическое окно // Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992. С. 219–226.
256. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 14–285.
257. *Луков Вл.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309–312.
258. *Луков Вл.А.* Предромантизм. – М.: Наука, 2006. – 682 с.
259. *Луков Вл.А.* Французский неоромантизм: Монография. – М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2009. – 102 с.
260. *Лыкова Е.В.* Неомифологические аспекты поэтики и гоголевские традиции в творчестве С.А. Клычкова: На материале романа «Чертухинский балакирь»: дисс... канд. филол. наук. – М., 2004. – 234 с.
261. *Маймин Е.А.* О русском романтизме; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка / Под ред. Н.Л. Вершиной и Е.Е. Дмитриевой-Майминой. – Псков: Псковская историческая библиотека, 2015. – 904 с.
262. *Максимов Б.А.* Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Тверь, 2007. – 23 с.
263. *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типологии жанра; на материале русской литературы XIX–XX века: дисс... канд. филол. наук. – М., 2001. – 216 с.

264. *Мамкина Д.Д.* Герой и «страшный мир» в повести А.В. Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. Вып. 19. Ч. I–III / Отв. ред. Г.М. Алтынбаева, ред. Т.А. Волоконская, Д.В. Калуженина, А.В. Раева. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2016. С. 43–48.
265. *Манн Ю.В.* «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская форма окаменения // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов науч. конф. 13–14 ноября / Отв. ред. А.Э. Мальц, ред. С. Мадисон – Таллин: Тартуский гос. ун-т, 1987. С. 18–21.
266. *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
267. *Манн Ю.В.* История русской литературы XIX века. – М.: Юрайт, 2016. – 442 с.
268. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1978. – 395 с.
269. *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. – 376 с.
270. *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: РГГУ, 2007. – 518 с.
271. *Манн Ю.В.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма / Ред. Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт. – М.: Наука, 1973. С. 219–258.
272. *Маркович В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Сост. и автор коммент. А.А. Карпов, авт. вступ. ст. В.М. Маркович. – Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина, 1989. С. 5–41.
273. *Маслова Е.Г.* Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970–1990-х годов: дисс... канд. филол. наук. – Саранск, 2012. – 206 с.

274. *Медведев Ю.* Там лес и дол видений полны // Русская фантастическая проза XIX–начала XX века: Антология / Сост. Ю.М. Медведев. – М.: Правда, 1989. С. 453–467.
275. *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе / Отв. ред. Т.И. Печерская. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1999. – 392 с.
276. *Мексин В.А., Гайдаш Л.В.* Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 404–413.
277. *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы / Отв. ред. Ю.Б. Вишпер. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
278. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
279. *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. – 2-е изд., испр. – М.: РГГУ, 2019. – 170 с.
280. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Ред. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Б.Л. Рифтин. – М.: «Восточная литература» РАН. – 406 с.
281. *Менендес Пидаль Р.* Об источниках «Каменного гостя» // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения / Пер. с исп. Н.Д. Арутюновой и др., сост. К.В. Цуринов, Ф.В. Кельин. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1961. С. 742–762.
282. *Миллер Д.* Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология / Под ред. Д.Ю. Панова и В.П. Зинченко. – М.: Прогресс, 1964. С. 564–581.
283. *Минц З.Г.* Зеркало у русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 129–130.

284. *Минц З.Г.* О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 59–96.
285. *Минц З.Г.* Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова. Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность» (совм. с Г. Обатиным) // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 123–128.
286. *Минц З.Г.* Футуризм и «неоромантизм» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма / Вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост. Л.Л. Пильд. СПб.: Искусство – СПБ, 2004. С. 317–326.
287. *Михайлова Л.* Александр Грин: жизнь, личность, творчество / Ред. А. Коган. – М.: Художественная литература, 1972. – 191 с.
288. *Михайлова Т.В.* Колдовские процессы в России: Официальная идеология и практики «народной религиозности»: дисс... канд. ист. наук. – СПб., 2003. – 291 с.
289. *Михаленко Н.В.* Влияние поэтики и философии романтической повести XIX века на творчество А.В. Чаянова // Русская литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / Отв. ред. и сост. выпуска Е.А. Тахо-Годи. Серия: «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 3. – М.: Водолей, 2019. С. 564–573.
290. *Михаленко Н.В.* Женские образы в мистических повестях А.В. Чаянова // Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016. Материалы заочной интерактивной конф. (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 4–7 июля 2016 г.). Кн. II. – СПб.–Воронеж: Издатель О.Ю. Алейников, 2017. С. 54–62.
291. *Михаленко Н.В.* Мистическая тема в произведениях А.В. Чаянова // Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост.

- Е.А. Тахо-Годи. Серия: «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1. – М.: Водолей, 2018. С. 284–319.
292. *Михаленко Н.В.* Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. С. 110–120.
293. *Михаленко Н.В.* Москва в фантастических повестях А.В. Чаянова // Анциферовский сборник-2016: Материалы конф. к 125-летию со дня рождения Николая Павловича Анциферова и 135-летию со дня рождения Алексея Алексеевича Золотарева / Отв. ред.-сост. Д.С. Московская. Серия: «Пространственное измерение художественной литературы». – М.: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2016. С. 70–76.
294. *Михаленко Н.В.* Отражение фольклорных и мифологических образов и сюжетов в произведениях А.В. Чаянова // SEMINARIUM HUMANITATIS: Русская культура в прибалтийских странах. – Рига: Издание общества SEMINARIUM HUMANITATIS, 2018. С. 63–68.
295. *Михаленко Н.В.* Театральность в произведениях А.В. Чаянова // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. 2017. № 10. С. 164–169.
296. *Михаленко Н.В.* Философия искусства А.В. Чаянова прозаика // Русская словесность. 2019. № 5. С. 74–81.
297. *Мосс М.* набросок общей теории магии // Мосс М. Социальные функции священного. – СПб.: Евразия, 2000. С. 107–232.
298. *Муравьев В.Б.* «Вечная сторона натуры и духа человеческого» // Юлия, или Встречи под Новодевичьим: Московская романтическая повесть конца XIX–начала XX века: Антология. – М.: Московский рабочий, 1990. С. 5–29.
299. *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Венецианское зеркало: Повести / Вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. С. 5–23.

300. *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Московская гофманиада / Послесл. В.Б. Муравьева, примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 275–303.
301. *Муратов А.Б.* Тургенев-новеллист. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – 120 с.
302. *Нагайцева Е.В.* Концептуальная символическая модель (на материале творчества А. Грина): автореф. дисс... канд. филол. наук. – Барнаул, 2002. – 19 с.
303. *Нагорная Н.А.* Виртуальная реальность сновидения в творчестве А.М. Ремизова: Монография – Барнаул: Барнаульский гос. пед. ун-т, 2000. – 150 с.
304. *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. – М.: Макс-Пресс, 2006. – 260 с.
305. *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дисс... докт... филол. наук. – М., 2004. – 414 с.
306. *Назирова Р.Г.* Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов: Межвуз. науч. сб. – Уфа: Башкирский ун-т, 1991. С. 24–37.
307. *Невзоров Н. И.С.* Тургенев и его последние произведения: «Стихотворения в прозе», «Клара Милич». – Казань: В университетской типографии, 1883. – 42 с.
308. *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1980. – 200 с.
309. *Нечаенко Д.* Художественная природа литературных сновидений: (Русская проза XIX века): автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1991. – 24 с.
310. *Никё М.* «Венецианка» Набокова, или чары искусства // Звезда. 2000. № 10. С. 201–205.



311. *Никё М.* Гностические мотивы в «Ключах Марии» Есенина // Столетие Сергея Есенина: Междунар. симпозиум: Есенинский сб. / Отв. ред. Ю.Л. Прокушев. – М.: Наследие, 1997. Вып. 3. Кн. 1. С. 124–130.
312. *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: *Исследования и материалы* / Тексты, сост., публик., примеч. и указатель А.Л. Никитин (1997). – М.: Аграф, 2000. – 352 с.
313. *Никитин Е.Н.* Одно из «чаяновских изданий» // Библиофилы России: Альманах / Гл. ред. А.П. Толстяков. Т. 5. – М.: Любимая Россия, 2008. С. 286–296.
314. *Николюкин А.Н.* К типологии русской романтической повести // К истории русского романтизма / Ред. Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт. – М.: Наука, 1973. С. 259–282.
315. *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна, пер. с нем. Я. Бермана, Г.А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. – М.: Мысль, 1990. Т. 1. – 830 с.
316. *Ничипоров И.Б.* Русская литература и Православие: пути диалога в истории и современности: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» направления подготовки «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2022. – 232 с.
317. *Новиков Ю.Ю.* Концепция времени в философии А. Бергсона // Пространство и Время. 2001. № 1 (3). С. 63–67.
318. *Обатнин Г.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслова Иванова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 240 с.
319. *Обатнина Е.* «Магический реализм» Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3: Оказион / Гл. ред. А.М. Грачева; послесл., коммент., прилож. Е.Р. Обатниной. – М.: Русская книга, 2000. С. 573–591.
320. *Овсянников М.Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг. Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова, пер. с нем. П.С. Попова. – М.: Мысль, 1966. С. 19–43.

321. *Онорин В.В.* Особенности интерпретации образов Дон Жуана и Казановы в литературе рубежа XIX–XX веков // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. № 6. С. 139–142.
322. *Орлова Н.Х.* Пересечение видений Анны Шмидт и Владимира Соловьева: софийная одаренность или «ерундословие старухи» // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 125–137.
323. *Осипова О.И.* Особенности «магического реализма» в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина» // Филология: научные исследования. 2020. № 12. С. 1–10.
324. *Павлова О.А.* Хронотоп «Московских повестей» А.В. Чаянова и городской миф // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. 2003. № 3. С. 45–53.
325. *Павлухина О.В.* Мифическое и магическое в современной британской детской литературе: автореф. дисс... канд. филол. наук. – СПб., 2014. – 29 с.
326. *Панфилова М.И.* Ренессанс и его смыслы в философии Н.А. Бердяева // Общество. Коммуникация. Образование. 2015. № 4 (232). С. 99–108.
327. *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. – СПб.: Изд-во Азбука, 2000. – 464 с.
328. *Панчехина М.Н.* Магический реализм как художественный метод в романах М.А. Булгакова: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Донецк, 2017. – 24 с.
329. *Пауткин А.А.* Два взгляда на чудо. Игумен Даниил и Фулькерий Шартский // От книжности к литературе (из лекций и наблюдений): Сб. статей. – М.: МГУ, 2020. С. 49–53.
330. *Пашина Т.И.* Магия слова в народной медицине удмуртов: дисс... канд. филол. наук. – Ижевск, 2012. – 282 с.
331. *Пашина Т.И.* Магия слова в народной медицине удмуртов: дисс... канд. филол. наук. – Ижевск, 2012. – 282 с.

332. *Петрова Н.А.* Структура пространства в «Фанданго» А. Грина // Алфавит: Строение повествовательного текста: Сб. / Ред. Ежи Фарыно и др. – Смоленск: ГУП Смоленская обл. тип. Им. В.И. Смирнова, 2004. С. 249–256.
333. *Петровский М.* Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: Сб. статей / Под ред. Н.Н. Розанова. – М.: Задруга, 1920. С. 70–90.
334. *Петрусь Т.В.* Неповторимое слово Александра Грина: Филологические этюды. – Киров: Изд-во Вятского гос. ун-та, 2007. – 51 с.
335. *Плужникова К.Н.* Эволюция поэтики чуда в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса в 1990–2000-х гг.: дисс... канд. филол. наук. – М., 2013. – 147 с.
336. *Плютова М.И.* Оживающие изображения в новелле Александра Грина «Искатель приключений» // Вестник Костромского гос. ун-та. 2016. № 4. С. 107–110.
337. *Плютова М.И.* Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль» // Ярославский пед. вестник. 2013. Т. 1. № 4. С. 220–223.
338. *Поборчая И.П.* Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» // Русская филология. Украинский вестник. 2003. № 3–4 (24). С. 39–43.
339. *Поборчая И.П.* Русский Фауст: пушкинские традиции в повести А. Куприна «Звезда Соломона» // Вісник ХНУ. 1999. № 449. С. 136–140.
340. *Поборчая И.П.* Русский Фауст: пушкинские традиции в повести А. Куприна «Звезда Соломона» // Вестник ХНУ. 1999. № 499. С. 136–140.
341. *Погребная Я.В.* Типология интерпретаций образа Дон Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9 (63). Ч. 1. С. 41–45.
342. *Поддубная Р.Н.* Идеино-художественные функции фантастики и развитие творческих принципов реализма в русской литературе XIX века: автореф. дисс... докт... филол. наук. – Киев, 1990. – 120 с.

343. *Подковырин Ю.В.* «Безногий» А.С. Грина: проблема границ «внутреннего» и «внешнего» человека // Критика и семиотика. 2006. № 9. С. 103–112.
344. *Познанский Н.Ф.* Заговоры. Происхождение и развитие заговорных формул. – М.: Академический проект, 2016. – 244 с.
345. *Полупанова А.В.* Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX–XXI вв.: Э.Т.А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин («Серый автомобиль») – Д.И. Рубина («Синдром петрушки») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10–2 (40). С. 142–145.
346. *Пономарева Т.А.* Традиции Н.В. Гоголя в прозе С.А. Клычкова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2019. Вып. 24. № 3. С. 355–365.
347. *Попов Е.А.* Философия магии: основные подходы // Вестник Ставропольского гос. ун-та. 2007. № 49. С. 189–193.
348. *Преображенский П.Ф.* Курс этнологии: Учеб. пособие. – 3-е изд., стер. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 214 с.
349. *Приказчикова Е.Е.* Библиографическая утопия масонов в XVIII веке // Дергачевские чтения–2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 т. Т. 1. / Сост. А.В. Подчиненов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. С. 46–55.
350. *Примочкина Н.Н.* Максим Горький и Павел Муратов: история литературных отношений // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 273–287.
351. *Прозорова Н.И.* Данте в творчестве Б. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Вторые Междунар. Зайцевские чтения / Отв. ред. А.П. Черников. – Калуга: Гриф, 2000. Вып. 2. С. 194–204.
352. *Прокопов Т.* Жизнь, полная приключений // П.П. Муратов. Эгерия: роман и новеллы из разных книг / Сост., вступ. ст. Т. Прокопова. – М.: ТЕРРА, 1997. С. 5–8.

353. *Пропт В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Коммент. Е.В. Мелетинского, А.В. Рафаевой, сост., науч. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1998. – 511 с.
354. *Пучкова А.В.* Чудо в прозе жизни: магический реализм в рассказе Евгении Некрасовой «Молодильные яблоки» // Инновационные аспекты развития науки и техники. 2021. № 8. С. 313–320.
355. *Рабинович В.С.* История зарубежной литературы XIX века. Романтизм. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. – 88 с.
356. *Раскольников Ф.А.* Сатира, юмор и ирония в творчестве Пушкина // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 3–26.
357. *Ратке И.Р.* Оппозиция «живое – мертвое» в повестях А. В. Чаянова // Литература в диалоге культур-5: Материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 4–6 октября 2007 г. / Отв. ред. Е.В. Григорьева. – Ростов-на-Дону: Южный федеральный ун-т: Логос, 2007. С. 191.
358. *Ревакина А.А.* «Скульптура души...»: А.С. Грин о психологии творчества // Res Philologica: Ученые Записки. 2009. № 6. С. 51–62.
359. *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с.
360. *Рицци Д.* К постсимволистской рецепции авангардизма: П.П. Муратов // Русский авангард в кругу европейской культуры. Междунар. конф. Тезисы и материалы. – М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С. 29–33.
361. *Рицци Д.* Литературный и художественный контекст в «итальянских» новеллах П. Муратова // «Вторая проза» = La “Seconda prosa”: русская проза 20–30-х XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. – Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1995. С. 179–195.
362. *Рицци Д.* Художественная проза П.П. Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С. 45–50.
363. *Ровнер А.Б.* Гурджиев и Успенский. – М.: Изд-во АСТ, 2019. – 448 с.

364. *Роже Кайуа*. В глубь фантастического. Отраженные камни / Пер. с фр. Наталии Кисловой. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 276 с.
365. *Романова Е.А., Паршукова Н.А.* Тайная доктрина русского Фауста: к вопросу о мистическом аспекте мировоззрения В.Ф. Одоевского // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. 2014. Т. 203. С. 244–256.
366. *Россомахин А.* Архитектор, ботаник и антрополог: скрытая рецепция «Флейты» в книге А.В. Чаянова // Сергеева-Клятис А.Ю, Россомахин А.А. «ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015. С. 51–69.
367. Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: В 3 т. / Ред.-сост. А.Г. Гачева и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 2. – 979 с.
368. Русская новелла: проблемы теории и истории / Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. – 274 с.
369. Русская повесть XIX века история и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – 565 с.
370. Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой; вступ. ст. С.Г. Семеновой; предисл. к текстам С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой; примеч. А.Г. Гачевой. – М.: Педагогика-Пресс, 1993. – 365 с.
371. Русский круг Гофмана / Сост. Н.И. Лопатина при уч. Д.В. Фомина. – М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. – 668 с.
372. Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия: Репринт. Воспроизведение изд. 1880 г. / Собр. М. Забылиным, отв. за вып. И.И. Лебедева, Н.Е. Тугай. – М.: Совместное советско-канадское предприятие «Книга принтшоп», 1990. – 607 с.
373. *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа / Под ред. С.А. Голубкова. – Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та, 1990. – 252 с.
374. *Рюмина М.Т.* Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. – М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 119. – 320 с.

375. *Рябинина Т.В.* Философия любви и пола в наследии русских мыслителей конца XIX – начала XX веков: автореф. дисс... канд. филос. наук. – Мурманск, 2002. – 25 с.
376. *Савельева В.В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. – Алматы: Жазуши, 2013. – 520 с.
377. *Савина Е.А.* Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: «Собачье сердце»: дисс... канд. филол. наук. – М., 2005. – 168 с.
378. *Саворовская А.* Экзистенциальное в повести Александра Чаянова *Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека* // *STUDIA WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE*. 2015. Т. 15. С. 133–144.
379. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1. Ч. 2. – 479 с.
380. *Сафрон Е.А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // *Новый филологический вестник*. 2018. № 2 (45). С. 226–235.
381. *Свинцов В.И.* Люди и крысы // *Вопросы философии*. 1992. № 8. С. 184–191.
382. *Себежко Е.С.* Муратов: образ Италии // Себежко Е.С. Друг друга отражают зеркала...: Уильям Бекфорд и его след в русской литературе. – М., Калуга: Полиграф-Информ, 2002. С. 120–142.
383. *Семенов Л.П.* Герои Лермонтова и Толстого (продолжение). Карты // Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой: К столетию со дня рождения Лермонтова. – М.: Тип. В.М. Саблина, 1914. С. 213–220.
384. *Семченко Л.И.* Историография жанра новеллы: теоретический аспект // *Гуманитарные науки. Литературоведение*. 2011. № 2. С. 51–59.
385. *Сербиненко В.В.* «Словом, все было по-хорошему» (рецензия на книгу А. Чаянова «Венецианское зеркало») // *Новый мир*. 1989. № 12. С. 254–256.

386. *Сергеев К.В.* Ландшафт как метафорическая модель описания культуры в «Образах Италии» Павла Муратова // Ландшафты культуры. Славянский мир / Авт. проекта и отв. ред. И.И. Свирида. – М.: Прогресс–Традиция, 2007. С. 272–295.
387. *Сергеев О.В.* Поэтика сновидений в рассказах Федора Сологуба. – М.: МГОУ, 2002. – 114 с.
388. *Сидельникова М.Л.* Мотив «Оживающего» изображения в русской литературе XIX–XX вв.: традиции и эволюция: дисс... канд. филол. наук. – Иркутск, 2013. – 178 с.
389. *Сизых А.А.* Функции сна в рассказе В.Я. Брюсова «В башне» и «Теперь, – когда я проснулся...» // Актуальные проблемы современной науки в XXI веке: Сб. материалов XV Междунар. науч.-практич. конф. – Якутск: Общество с ограниченной ответственностью «Апробация» (Махачкала), 2017. С. 74–77.
390. *Синева Е.Н.* Проблема двойничества в русской литературе XX века: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Архангельск, 2004. – 26 с.
391. *Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – 156 с.
392. *Скородумова Л.Э.* «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1996. – 16 с.
393. *Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М.: ТЕИС, 2003. – 420 с.
394. *Славина О.Ю.* Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дисс... канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 160 с.
395. *Смиренский Б.В.* Подражательные повести // Смиренский Б.В. Перо и маска. – М.: Московский рабочий, 1967. С. 66–69.
396. *Смирнов А.А.* Джованни Боккаччо // Дж. Боккаччо: pro et contra: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. М.С. Самариной, И.Ю. Шауба, коммент. В.В. Андерсена, И.Ю. Шауба, Ч. Пило Бойл ди Путифугари. –



- СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015. С. 59–93.
397. *Смирнов И.П.* Смысл как таковой / Ред. Б.Ф. Егоров, Я.А. Гордин, А.В. Лавров, М.А. Турьян. – СПб.: Академический проект, 2001. – 342 с.
398. *Солнцева Н.М.* «...Свести начала и концы...». О Сергее Антоновиче Клычкове // «Я прожил жизнь свою, колдуя...»: Избранные сочинения / Предисл. Н.М. Солнцевой, сост. и коммент. Н.М. Солнцевой и С.И. Суботина. – М.: Водолей, 2016. С. 5–30
399. *Солнцева Н.М.* Вариативность связи «кукла – рок» в художественных текстах // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. С. 356–363.
400. *Солнцева Н.М.* Крестьянский космос в русской литературе 1900–1930-х годов: Учеб. пособие. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 2013. – 112 с.
401. *Солнцева Н.М.* Пасьянсы профессора Чайнова // Журнал «Москва». 1990. № 3. С. 197–199.
402. *Солнцева Н.М.* Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. – М.: Московский рабочий, 1993. – 222 с.
403. *Солнцева Н.М.* Репутация куклы. – М.: Водолей, 2016. – 170 с.
404. *Солнцева Н.М.* Сюжет о статуе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. № 2. С. 29–35.
405. *Соловьев В.С.* <Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»> // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской, коммент. А.А. Носова. – М.: Искусство, 1991. С. 572–574.
406. *Соловьев В.С.* Смысл любви / Сост. В.А. Роменец. – Киев: Лыбидь; [М.]: Ассоц. сов. книгоиздателей, 1991. – 63 с.
407. *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева, примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1989. Т. 2. – 882 с.

408. *Соловьев Ю.П.* Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1999. – 16 с.
409. *Соловьев Ю.П.* Публицистика Павла Муратова. Идеи и стиль: дисс... канд. филол. наук. – М., 1998. – 205 с.
410. *Сорокина В.В.* Видовая изменчивость современной европейской прозы о живописцах // Ортодоксы и еретики русской литературы XX – начала XXI века: Коллективная монография к юбилею профессора Н.М. Солнцевой / Под ред. М.М. Голубкова; сост. и ред.: Г.В. Зыкова, Н.А. Нерезенко, О.С. Октябрьская, А.А. Семина. – М.: МАКС Пресс, 2022. С. 155–170.
411. *Сорокина Н.В., Абраменкова Л.Е.* Традиции магического реализма в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Неофилология. 2019. Т. 5. № 20. С. 518–525.
412. *Старунова Ю.В.* Анализ теоретических подходов к исследованию сущности магии // Аналитика культурологии. 2008. № 10. С. 112–121.
413. *Стеглянников В.Ю.* Культурно-историческая парадигма трактовки магии // Философия права. 2007. № 3. С. 70–73.
414. *Стеглянников В.Ю.* Развитие представлений о магии в западно-европейской философии // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 6. С. 17–20.
415. *Степун Ф.А.* Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма / Пер. с нем. Г. Снежинской, Е. Крепак и Л. Маркевич. – СПб.: Владимир Даль, 2012. – 479 с.
416. *Степун Ф.А.* Советская и эмигрантская литература 20-х годов // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., предисл., преамбулы, примеч. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников, подгот. текста, предисл., преамбулы О.А. Коростелев. – М.: Олимп, АСТ, 2002. Ч. 1. С. 276–293.
417. *Страхов А.Б.* Ночь перед Рождеством: народное христианство и рождественская обрядность на Западе и у славян. – Cambridge: Palaeoslavica, 2003. – 380 с.

418. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского Зарубежья. – 3-е изд., испр. и доп. / Общ. ред. В.Б. Кудрявцева и К.Ю. Лаппо-Данилевского, сост. и вступ. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
419. *Струве Н.А.* Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Православие и культура. – М.: Русский путь, 2000. С. 367–373.
420. *Субботина О.В.* Трактат «Ars Moriendi» и визуализация «ужасного» в гравюрах европейских первопечатных книг XV века // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. Материалы конф., 24–25 апреля 2014 г. / Сост. С.В. Денисенко, И.В. Мотеюнайте. – СПб.–Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 275–284.
421. *Сузи В.Н.* Гоголь и Достоевский: искушение образом // Вестник Московского государственного педагогического университета. Серия: Русская филология. 2010. № 3. С. 158–163.
422. *Сухих И.Н.* Загадочный «Черный монах» // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 109–125.
423. *Талалаева О.Г.* Проза И.А. Бунина и готическая традиция в русской литературе // Вестник Тамбовского ун-та. 2011. Вып. 7 (99). С. 165–171.
424. *Талалаева О.Г.* Религиозно-библейские и готические мотивы в прозе И.А. Бунина: дисс... канд. филол. наук. – Тамбов, 2013. – 184 с.
425. *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 373 с.
426. *Тахо-Годи Е.А.* Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2018. – 548 с.
427. *Ташлыков С.А.* А.И. Куприн: поэтика новеллы: Монография. – Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 2012. – 101 с.

428. *Ташлыков С.А.* Русская новелла: вопреки традиции // Традиции в русской литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. В.Т. Захарова. – Н. Новгород: Нижегородский гос. пед. ун-т, 2002. С. 38–51.
429. *Теперик Т.Ф.* Литературное сновидение: терминологический аспект // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы пятых Андреевских чтений / Под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2007. С. 47–55.
430. *Тертерян И.А.* Человек мифотворящий: о литературе Испании, Португалии и Латинской Америки: сб. ст. – М.: Советский писатель, 1988. – 557 с.
431. *Тищенко В.В.* Французская новелла Средних веков и Возрождения: Новелла XIII в. Генезис и элементы поэтики. Учеб. пособие. – Якутск: Якутский гос. ун-т, 1981. – 56 с.
432. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 136 с.
433. *Токарев С.А.* Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. – 622 с.
434. *Толмачев В.М.* Образ красоты // Муратов П.П. Образы Италии / Подготов. текста, послесл. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1999. С. 564–570.
435. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. ст. Н.Д. Тамарченко, коммент. С.Н. Броймана при уч. Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
436. *Топоров В.Н.* К «петербургскому» локусу Кузмина // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство–СПб., 2003. С. 550–555.
437. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / Ред. В.П. Руднев. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

438. *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы) // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20. – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.
439. *Троцкий В.Ю.* Стилизация // Слово и образ: Сб. ст. / Сост. В.В. Кожевникова. – М.: Просвещение, 1964. С. 164–194.
440. *Трубецкова Е.Г.* Близорукость: духовная слепота или знак избранничества // Трубецкова Е.Г. «Новое зрение»: болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 185–214.
441. *Тырышкина Е.В.* Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918) // Известия Саратовского ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 3. С. 341–345.
442. *Улыбина О.Б.* Проблемы поэтики «таинственных» повестей И.С. Тургенева: автореф. дисс... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 1996. – 15 с.
443. *Усачева В.В.* Вербальная магия в аграрных обрядах // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. Вып. 10. – М.: Изд-во «Индрик», 2006. С. 280–318.
444. *Усачева В.В.* Магия слова и действия в народной культуре славян / Сост. предисл. С.М. Толстая. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2008. – 368 с.
445. *Успенский П.Д.* В поисках чудесного / Пер. с англ. Н.Ф. фон Бока. – М.: Энигма, 2019. – 488 с.
446. *Успенский П.Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. – СПб.: Андреев и сыновья, 1992. – 241 с.
447. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.
448. *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика. – М.: МИК, 2004. – 366 с.
449. *Федулина О.В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): Монография. – М.: Intrada, 2013. – 196 с.

450. *Финогенов В.А.* Волшебство и наука как инструменты социальной манипуляции в сказочных мирах Э.Т.А. Гофмана // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2022. № 3 (51). С. 171–183.
451. *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой, ред. тома игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 621 с.
452. *Фомин А.А.* Ономастика «Фанданго» А. Грина: хронотоп и концептуальный план произведения // Известия Уральского гос. ун-та. 2000. № 17. С. 133–146.
453. *Фомина О.А.* Фантастика как конструктивный элемент прозы Ф.М. Достоевского: дисс... канд. филол. наук. – Самара, 1999. – 159 с.
454. *Фоминых Т.Н.* Культурфилософские аспекты рассказа П.П. Муратова «Ловля сирен» // Вестник Ленинградского ун-та им. А.С. Пушкина. 2010. Т. 1. № 2. С. 66–71.
455. *Фоминых Т.Н.* Рассказ П.П. Муратова «Война птиц» (подготовка текста, вступительная заметка) // Вестник Пермского ун-та. 2011. Вып. 3 (15). С. 210–216.
456. *Фоминых Т.Н., Баженова Т.М.* Миф в рассказе П.П. Муратова «Ловля сирен» // Вестник Пермского ун-та. 2009. Вып. 6. С. 51–59.
457. *Фоминых Т.Н., Каспирович Н.А.* Художественная проза П.П. Муратова в литературной критике 1920-х гг. и современном литературоведении // Вестник Пермского ун-та. 2010. Вып. 3 (9). С. 103–109.
458. *Фрадкин И.М.* Литература первых послевоенных лет (1945–1949) // История литературы ФРГ / Под ред. Д.В. Затонского, Н.С. Павловой, И.М. Фрадкина. – М.: Наука, 1980. С. 11–46.
459. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 447 с.
460. *Фридман Н.В.* Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1980. – 191 с.

461. *Фромм Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок, мифов (пер. Т.И. Перепеловой) // Фромм Э. Душа человека / Общ. ред., сост. и предисл. док. филос. наук П.С. Гуревича. – М.: Изд-во «Республика». С. 179–298.
462. *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – 2-е изд. / Ред., послесл. и коммент. С.А. Токарева, пер. с англ. М.К. Рыклина. – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.
463. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем., примеч. В.В. Библихина. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
464. *Ханинова Р.М.* Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910–1920-х гг.: семантика, символ, функция // А.С. Грин: взгляд из XXI века: К 125-летию Александра Грина: Сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «Актуальные проблемы современной филологии» / Отв. ред. Т.Е. Загвоздкина. – Киров: Вятский гос. гуманитарный ун-т, 2005. С. 114–128.
465. *Харитонова В.И.* Народные магико-медицинские практики, традиция и современность: Опыт комплексного системно-феноменологического исследования: автореф. дисс... докт... ист. наук. – М., 2000. – 84 с.
466. *Харчев В.В.* Поэзия и проза Александра Грина. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1975. – 256 с.
467. *Химич В.В.* «Странный реализм» М. Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1995. – 232 с.
468. *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2003. – 330 с.
469. *Хитров А.М.* Предисловие // Муратов П.П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. – СПб.: Библиополис, 2008. С. 5–18.
470. *Хитрун Н.В.* Особенности эстетики Марсилио Фичино на основе «Комментария на “Пир” Платона» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (3). С. 208–218.
471. *Ходанен Л.А.* Миф в творчестве русских романтиков: дисс... докт... филол. наук. – Томск, 2000. – 322 с.

472. *Хорева Л.Г.* Магический реализм Л. Петрушевской (на примере рассказов сборника «Два царства») // Вестник славянских культур. 2018. Т. 47. С. 207–213 и др.
473. *Хохлова Е.И.* Генезис религиозной философии С.Н. Булгакова: дисс... канд. филос. наук. – Орел, 1998. – 138 с.
474. *Храпченко М.* Типологическое изучение литературы и его принципы // Вопросы литературы. № 2. 1968. С. 55–82.
475. *Хрулев В.И.* Романтизм А.С. Грина в его развитии: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 1970. – 11 с.
476. *Хрулев В.И.* Романтизм Александра Грина: Эволюция и сущность: Учеб. пособие. – Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1994. – 229 с.
477. *Хрулев В.И.* Романтизм как миропонимание и поэзия мечты: Учебно-теоретическое пособие. – Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2011. – 304 с.
478. *Худенко Е.А.* Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX–XX вв.: романтизм и символизм // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6 (25). С. 68–71.
479. *Цивьян Т.В.* «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. Т. 2. / Сост. Е.В. Пермяков. – М.: Изд-во РГГУ, изд-во «ИЦ-Грант», 1997. С. 599–614.
480. *Цивьян Т.В.* Вергилианский миф в Средневековье // Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. / Отв. ред. В.Н. Топоров. Кн. 2. Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. – М.: Наука, 2008. С. 63–65.
481. *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический мир Эрнеста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории / Сост. С.В. Тураев, послесл. Д.Л. Чавчанидзе, коммент. Н. Веселовской. – М.: Детская литература, 1981. С. 345–357.
482. *Чавчанидзе Д.Л.* Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / Ред. И.Ф. Бэлза, О.К. Логинова, С.В. Тураев, Д.Л. Чавчанидзе. – М.: Наука, 1982. С. 45–80.



483. *Чамсединова Г.Ш.* Магическая сила искусства в повестях Н. Гоголя «Портрет» и «Неупиваемая чаша» И. Шмелева // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. 2009. № 2. С. 131–135.
484. *Чернышева Е.Г.* Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х годов XIX века: дисс... докт... филол. наук. – М., 2000. – 314 с.
485. *Чернышева Т.А.* Природа фантастики: Монография. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та. 1984. – 331 с.
486. *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1984 – 331 с.
487. *Чертков Л.Н. А.В.* Чаянов как прозаик // Александр Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. – NY: Russica Publishers, 1982. С. 17–42.
488. *Чиж В.* Тургенев как психопатолог // Вопросы философии и психологии. 1899. Кн. 50. С. 753–772.
489. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Булгакова. – 2-е изд., доп. / Вступ. ст. Ф. Искандера. – М.: Книга, 1988. – 672 с.
490. *Чудакова М.О.* Условие существования // В мире книг. 1974. № 12. С. 79–81.
491. *Чумаков В.* Фантастика и ее виды // Вестник Московского университета. Серия 10: Филология. Вып. 2. 1974. С. 68–74.
492. *Шамсутдинова Н.З.* Магический реализм в современной британской литературе: дисс... канд. филол. наук. – М., 2008. – 181 с.
493. *Шарапенкова Н.Г., Оболенска Д.* Серебряный век русской литературы в контексте мистицизма Э. Сведенборга и антропософии Р. Штайнера: Учеб. пособие для студентов филологического факультета. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2015. – 41 с.
494. *Шарданова И.В.* Структура символических образов «Дом» и «Путь» в рассказе А. Грина «Крысолов» // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 4 (29). С. 83–85.

495. *Шаршун С.* Дадаизм / Сост. и коммент. С. Шаргородского. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. – 115 с.
496. *Шевцова Г.И.* Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): дисс... канд. филол. наук. – Елец, 2003. – 165 с.
497. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Общ. ред. и вступ. ст. М.Ф. Овсянникова, пер. с нем. и предисл. П.С. Попова, примеч. А.В. Михайлова. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
498. *Шервашидзе В.В.* Генезис «Магической действительности» Г. Гессе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 2. С. 85–92.
499. *Шестаков В.П.* Ренессансная философия любви, ее отражение в живописи и поэзии // Образы любви и красоты в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина; науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2008. С. 5–39.
500. *Шестакова Н.В., Плеханова И.И.* Виктор Зилов – плачущий демон или смеющийся трикстер? (О типологической идентификации героя) // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 124–135.
501. *Шикина А.Н.* Культурфилософия романтизма // Вестник Костромского гос. ун-та. 2014. № 1. С. 218–221.
502. *Шитакова Н.И.* Особенности онейросферы в творчестве Н. Набокова и Г. Газданова // Приволжский научный вестник. 2014. № 2 (30). С. 132–136.
503. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. / Вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова, примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
504. *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 5 т. / Ред. В.М. Смолкин, сост. А.А. Чанышев, пер. с нем. Ю.И. Айхенвальд. – М.: Московский клуб, 1992. Т. 1. Мир как воля и представление. – 394 с.

505. *Шуб М.Л.* Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14. № 1. С. 4–11.
506. *Шуберт А.Н.* Внутрижанровая динамика прозы С.Д. Кржижановского (статья первая) // *Вестник Харьковского нац. ун-та им. В.Н. Каразина*. Серия: Филология. 2015. № 73. С. 194–200.
507. *Шубин Э.А.* Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра. – Л.: Наука, 1974. – 181 с.
508. *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 688 с.
509. *Шулова Я.Б.* Образ города в «Петербурге» А. Белого и в московских повестях А.В. Чаянова // *Вестник Тверского гос. ун-та*. Серия: Филология. 2012. № 1. С. 103–108.
510. *Шульга И.Д.* Система оппозиций в рассказе А. Грина «Фанданго» и игровые трансформации // *Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта*. Серия: Филология, педагогика, психология. 2014. № 8. С. 113–117.
511. *Шурупова О.С., Попова Е.А.* Московский и провинциальный сверткесты русской литературы в произведениях современных авторов // *Вестник Воронежского гос. ун-та*. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 41–43.
512. *Эйнштейн А.* Физика и реальность: Сб. статей / Сост. и коммент. У.И. Франкфурта. – М.: Наука, 1965. – 359 с.
513. *Эйхенбаум Б.* Литература: теория, критика, полемика. – Л.: Прибой, 1927. – 300 с.
514. *Эпштейн М.Н.* Законы свободного жанра // *Эпштейн М.Н. Все эссе: 1977–1990: В 2 т. Т. 1. В России*. С. 477–532.
515. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

516. *Эпштейн М.Н.* Эссе об эссе // Эпштейн М.Н. Все эссе: 1977–1990: В 2 т. Т. 1. В России. С. 11–16.
517. *Эпштейн М.Н.* Эссеистика как нулевая дисциплина // Эпштейн Н.М. Все эссе: 1977–1990: В 2 т. Т. 2. Из Америки. 1900–2003. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 673–692.
518. *Эткинд А.М.* Хлыст: секты, литература и революция. – 3-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 642 с.
519. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Сост. В.И. Менжулина, пер. с англ. В.В. Наукманова, общ. ред. А.А. Юдина. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
520. *Яблоков Е.А.* Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1991. № 4. С. 33–42.
521. *Языков Д.* Князь В.Ф. Одоевский: (Его жизнь и деятельность). – М.: Унив. тип., 1903. – 49 с.
522. *Якимович А.К.* Магическая Вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века / Ред. Г.П. Конечна. – М.: Галарт, 1995. – 168 с.
523. *Якимович А.К.* Реализмы двадцатого века: Альбом / Ред. Н.Н. Дубовицкая. – М.: Галарт, Олма-Пресс, 2000. – 176 с.
524. *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работа по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова, сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. (пер. с англ. яз. Н.В. Перцова). – М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
525. *Янишевская И.В.* Религиозные искания Д. Мережковского и З. Гиппиус: от символизма к религии Третьего Завета // Соловьевские исследования. 2010. Вып. 3 (27). С. 64–77.

### **Мемуарная и критическая литература**

1. А.Б. [Бахрах А.В.] Венедиктов // Дни. 1923. № 96. С. 11.

2. *Аксенов И.* Муратов П. Магические рассказы. М.: «Дельфин», 1922 // Печаль и революция. 1923. № 2. С. 232–233.
3. *Алданов М.* <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922 // Современные записки. 1923. № 15. – Париж. С. 403–406.
4. *Андреева И.* Неуловимое создание (Встречи. Воспоминания. Письма). – М.: Совпадение, 2000. – 208 с.
5. *Бааль В.* Мой Грин: Заметки, размышления. – Даугаева, 1980. № 8. С. 77–79.
6. *Балязин В.Н.* Профессор Александр Чайнов, 1888–1937. – М.: Агропромиздат, 1990. – 302 с.
7. *Бахрах А.В.* «Европеец» с Арбата // Бахрах А.В. По памяти, по записям. Литературные портреты. – Париж: La presse libre, 1980. С. 38–41.
8. *Бахрах А.В.* Мой приятель – Ботаник Х. // Александр Чайнов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. – NY: Russica Publishers, 1982. С. 7–16.
9. *Белинский В.Г.* Полное собр. соч.: В 13 т. / Гл. ред. Н.Ф. Бельчиков и др., коммент. сост. В.С. Спиридонов при уч. А.П. Могилянського; ред. Д.Д. Благой. – М: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. – 799 с.
10. *Белый А.* Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. С. 131–141.
11. *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Подг. текста А.В. Лаврова, отв. ред. Н.А. Богомолов. – СПб.: Наука, 2014. – 1060 с.
12. *Белый А.* Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. С. 201–105.
13. *Белый А.* Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. С. 90–209.
14. *Берберова Н.Н.* Курсив мой: автобиография / Под. ред. Л.М. Суриса. – М., Берлин: DirectMEDIA, 2017. – 526 с.

15. *Бердяев Н.А. Дух и реальность / Вступ. ст. и сост. В.Н. Калюжного. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 679 с.*
16. *Бердяев Н.А. Мутные лики // Бердяев Н.А. Мутные лики (Типы религиозной мысли в России). – М.: Канон+, 2004. С. 324–337.*
17. *Бердяев Н.А. Повесть о небесном роде: Из рукописей А.Н. Шмидт // Бердяев Н.А. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. – М.: Канон+, 2004. С. 140–146.*
18. *Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (к десятилетию «Пути») // Путь. 1935. № 49. С. 3–22.*
19. *Бердяев Н.А. Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики. // Бердяев Н.А. Дух и реальность. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 365–556.*
20. *Бердяев Н.А. Философия свободного духа / Сост. П.В. Алексеева, вступ. ст. А.Г. Мысливченко, подготов. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1994. – 479 с.*
21. *Блаватская Е.П. Тайная доктрина / Пер. с англ. Е. Рерих, вступ. ст. А. Севрюковой. Т. 1. – М.: ЭКСМО; Харьков: ФОЛИО, 2005. – 880 с.*
22. *Блаватская Е.П. Хроники Акаши: Книга жизни / Блаватская Е., Кейси Э., Штейнер Р. – М.: Изд-во АСТ, 2022. – 320 с.*
23. *Блаватская Е. Голос Безмолвия. – М.: Эксмо, 2008. – 216 с.*
24. *Блок А.А. О романтизме // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 6. Проза 1918–1921 / Подгот. текста Д. Максимова и Г. Шабельской, примеч. Г. Шабельской. С. 359–371.*
25. *Блок и журнал «София» // Блок и литераторы: неизвестные письма С.А. Алякринскому, М.Ф. Андреевой, Н.С. Ашукину, П.Н. Зайцеву, В.А. Зоргенфрею, П.П. Муратову, С.Л. Рафаловичу / Публ. и коммент. Р.Д. Тименчика // Литературное наследство. – М.: Наука, 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 556–559.*

26. Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм (*Религиозно-философские параллели*) // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Б. Роднянской. – М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 368–434.
27. Булгаков С.Н. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С.Н. Тихие думы / Сост., подгот. текста и коммент. В.В. Сапова, послесл. К.М. Долгова. – М.: Республика, 1996. С. 51–82.
28. Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Из глубины: Сборник статей о русской революции / С.А. Аскольдов, Н.А. Бердяев, С.А. Булгаков и др. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1990. С. 90–145.
29. Вейдле В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – 447 с.
30. Волошин М.А. Лики творчества: сб. / Сост. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров, ред. В.А. Мануйлов, Б.Ф. Егоров, авт. предисл. С.С. Наровчатова. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
31. Воспоминания об Александре Грине / Сост., подгот. текста, вступ., примеч., подбор фотодокументов В. Сандлера. – Л.: Лениздат, 1972. – 607 с.
32. Горький М. А.Н. Шмит // Горький М. Полное собр. соч.: В 25 т. Т. 17. Заметки из дневника. Воспоминания; Рассказы 1922–1924 годов / Подгот. текстов и коммент. Л.Г. Бухарцева, И.И. Вайнберг, А.М. Крюкова, отв. секретарь изд. М.А. Семашкина, ред. В.Р. Щербина. – М.: Наука, 1973. С. 45–57.
33. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Полное собр. соч.: В 10 т. / Отв. ред. Ю.В. Зобнин. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и примеч. М. Баскер, Т.М. Вахитова, Ю.В. Зобнин, А.И. Михайлов, В.А. Прокофьев, отв. ред. Ю.В. Зобнин, ред. Д.М. Климова. – М.: Воскресенье, 2006. С. 146–149.
34. Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания / Сост., предисл., подгот. текстов и общ. ред. В. Ковского. – М.: Изд-во

- Литературного института им. А.М. Горького; Феодосия: Изд-во дом Коктебель, 2012. – 559 с.
35. *Зайцев Б.К.* П.П. Муратов // Собр. соч.: В 5 т. – М.: Русская книга, 1999. Т. 6. (доп.). Мои современники. Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. С. 214–220.
36. *Зелинский К.* Жизнь и творчество А.С. Грина // Фантастические новеллы. – М.: Советский писатель, 1934. С. 3–35.
37. *Иванов Г.В.* Современные Записки. Кн. XXXIII // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Согласие, 1994. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили, ред. В.П. Кочетов. С. 505–511.
38. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. – М.: Эксмо, 2020. – 160 с.
39. *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. – М.: Никитинские субботники, 1931. – 33 с.
40. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое: О художественных произведениях // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 76–79.
41. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 638 с.
42. *Мережковский Д.С.* Атлантида – Европа: Тайна Запада. – М.: Русская книга, 1922. – 415 с.
43. *Муратов П.П.* Анти-искусство // Современные записки. – Париж, 1924. С. 250–277.
44. *Муратов П.П.* Вокруг иконы // Вздорнов Г.И., Залеская З.Е., Лелекова О.В. Общество «Икона» в Париже / Предисл. Г.И. Вздорнов. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. Т. 2. С. 116–137.
45. *Муратов П.П.* Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг. // Аполлон. 1909. № 4. С. 11–17.



46. *Муратов П.П.* Искусство и народ // *Современные записки.* – Париж, 1924. С. 185–210.
47. *Муратов П.П.* Искусство прозы // *Современные записки.* – Париж, 1925. С. 240–259.
48. *Муратов П.П.* Кинематограф // *Современные записки.* – Париж, 1925. С. 287–313.
49. *Муратов П.П.* Мериме // *Проспер Мериме. Избранные рассказы / Пер. с фр. В.С. Урениус, ред. и вступ. ст. П. Муратова.* – М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова. С. 1–9.
50. *Муратов П.П.* Общая вступительная статья // *Новеллы итальянского Возрождения / Избранные и переведенные П. Муратовым. К. 1. Ч. 1–2: Новеллисты треченто. Новеллисты кватроченто.* – М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1912. С. 1–10.
51. *Муратов П.П.* Предисловие // *Муратов П.П. Герои и героини.* – М.: ГЕЛИКОН, 1918. С. 7–8.
52. *Муратов П.П.* Сезан. – Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1923. – 32 с.
53. *Муратов П.П., Грифцов Б.А.* Николай Павлович Ульянов. – М.: Государственное издательство, 1925. – 140 с.
54. *Муратова К.М.* Павел Муратов и Италия // *Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском Доме / Институт литературы (Пушкинский Дом) РАН.* – СПб.: Изд-во Пушкинского дома. С. 161–186.
55. *Олеша Ю.* Из литературных дневников // *Литературная Москва. Сб. 2.* – М.: «Литературная Москва», 1956. С. 721–751.
56. *Петровская Н.И.* Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайловой, вступ. ст. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, коммент. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при уч. Е.А. Глуховской. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. – 960 с.
57. *Пяст В.* Встречи / Вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 416 с.

58. *Рождественский В.А.* Страницы жизни. – М.: Современник, 1974. – 464 с.
59. *Слоним М.* Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922 // Воля России. 1923. № 5. С. 52–61.
60. *Соловьев В.С.* <Предисловие к сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»> // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской, коммент. А.А. Носова. – М.: Искусство, 1991. С. 572– 574.
61. *Ходасевич В.* <О повести И. Лукаша «Граф Калиостро»> // Лукаш И.С. Соч.: В 2 кн. / Сост., вступ. ст. М.Д. Филина. – М.: Интелвак, 2000. Кн. 2: Бедная любовь Мусоргского. С. 367–368.
62. *Ходасевич В.Ф.* Муратов П. Магические рассказы // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Согласие, 1996. Т. 2. / Сост., подгот. текста И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова, И.П. Хабарова, коммент. И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова, И.А. Бочаровой, А.Ю. Галушкина, А.Л. Зорина, А.Б. Ранчина, М.Г. Ратгауза, ред. В.П. Кочетов. – М.: Согласие, 1996. С. 178–180.
63. *Чаянов В.А.* «Предупреждение» / Подг. текста и публ. Д.Р. Кобозева // Вопросы литературы. 2020. № 4. С. 266–276.
64. *Чаянов В.А.* Жизнь и деятельность Александра Васильевича Чаянова. М.: РГАУ-МСХА, 2008. – 135 с.
65. *Чаянов В.А.* Чаянов А.В. – человек, ученый, гражданин. – 2-е изд., испр. и доп. / Под общ. ред. Г.И. Шмелева. – М.: Издательский Дом «Дашков и К», 2000. – 369 с.
66. *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953. – 422 с.
67. *Шагинян М.* А.С. Грин // Красная новь. 1933. № 5. С. 171–173.
68. *Шкловский В.* О теории прозы. – М.: Изд-во «Федерация», 1929. – 266 с.

69. *Шмидт А.Н.* Из рукописей: О Будущности. Третий Завет. Из дневника. Письма / Ред., предисл. свящ. П. Флоренского, С.Н. Булгакова. – М.: Путь, 1916. – 288 с.
70. *Шмидт А.Н.* Третий Завет. – СПб.: Альманах «Петрополь», «Александра», 1993. – 236 с.
71. *Щеглов М.А.* Корабли Александра Грина // Щеглов М.А. Литературная критика / Подгот. текста В. Лакшина. – М.: Художественная литература, 1971. С. 406–413.
72. *Яценко А.* <Рец.>. Муратов П. Эгерия. Берлин, 1922 // Новая русская книга. 1923. № 1. С. 15–16.

### Справочная литература

1. *Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н.* Большая энциклопедия символов / Под ред. О.В. Перзашкевича. – М.: Эксмо, 2009. – 304 с.
2. *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. Т. II. – 558 с.
3. *Вернадский Г.В.* Русское масонство в царствование Екатерины II / Ред. О. Иванов. – М.: Ломоносовъ, 2021. – 272 с.
4. *Гопаченко А.М.* Нумерология. – М.: OMIPO, 2006. – 410 с.
5. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – 2-е изд. / Ред., вступ. ст. А.Ф. Лосева, пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
6. *Зелигманн К.* История магии и оккультизма / Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2001. – 576 с.
7. *Иванов Вяч. Вс.* Близнечные мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – 2-е изд. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 174–176.
8. Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова / Вступ. ст., публ. и коммент. И.В. Вагановой // Лица:

- биографический альманах / Ред.-сост. А.В. Лавров. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. Т. 3. С. 155–265.
9. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 9. М. – М.: ЭКСМО, 2005. – 225 с.
  10. *Кормилов С.И.* Рассказ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 856–857.
  11. *Красавченко Т.Н.* Готический роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 185–186.
  12. Краткая еврейская энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. Ицхак Орен (Надель) д-р Нафтали Прат. Т. 8. – Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин, Еврейский ун-т в Иерусалиме, 1996. – 692 с.
  13. *Купер. Дж.* Энциклопедия символов. Кн. IV. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. – 401 с.
  14. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.
  15. Масонство и русская литература XVIII–начала XIX вв. / Под ред. В.И. Сахарова. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 272 с.
  16. Мистика / Пахомов С.В., Кобзев А.И., Шичалин Ю.А., Бурмистров К.Ю., свящ. Е.В. Шилов, Башарин П.В., Казачков С.В. // Меотская археологическая культура – Монголо-татарское нашествие. – М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 457–460.
  17. Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология / Пер. с англ., нем., фр. Сост. и общ. ред. А.Н. Красильникова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. Т. 2. – 432 с.
  18. *Михайлов А.В.* Новелла // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 5.– М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 306–308.

19. *Муравьев В.Б.* Легенды старой Москвы. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. – 520 с.
20. *Муравьев В.С.* Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. Стлб. 1121–1124.
21. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 2. – М / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; предс. научно-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – 634 с.
22. *Пави. П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
23. *Паюс.* Практическая магия. Классический учебник. Великая книга управления миром. – М.: АСТ, 2022. – 640 с.
24. *Пытин А.Н.* Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. / Ред., предисл. и примеч. Г.В. Вернадского. – Петроград: Огни, 1916. – 575 с.
25. Розенкрейцеры в советской России: док. 1922–1937 гг. / Публ., вступ. ст., ук. А.Л. Никитина. – М.: Минувшее, 2004. – 462 с.
26. Русский Берлин / Сост., пред. и персоналии В.В. Сорокиной. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. – 368 с.
27. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь / Отв. ред. Н.И. Канищева. – М.: Российская политическая энциклопедия, 1977. – 748 с.
28. Сакральное искусство: тайны древних символов // Джон Мартино, Миранда Ланди, Джейсон Мартино и др. / Пер. с англ. О.В. Низковой. – М.: Изд-во «Э», 2016. – 416 с.
29. *Сахаров В.И.* Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII–начала XIX века. – М.: Жираф, 2000. – 216 с.
30. *Сахаров В.И.* Русское масонство в портретах. – М.: АиФ Принт, 2004. – 512 с.
31. *Серков А.И.* История русского масонства первой половины XIX века. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000. – 400 с.

32. *Серков А.И.* История русского масонства XX века / Под ред. М.В. Рейзина. – М.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2009. – 1280 с.
33. *Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000. Энциклопедический словарь. – М.: РОСПЕН, 2001. – 1222 с.
34. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев, ред.-библиограф З.В. Михайлова. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
35. *Тайлор Э.* Первобытная культура / Пер. с англ., ред., предисл. и примеч. Проф. В.К. Никольского. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. – 566 с.
36. *Тамарченко Н.Д.* Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277–278.
37. *Томмазо Кампанелла.* О чувстве, заключенном в вещах и о магии. – М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2020. – 176 с.
38. *Топоров В.Н.* Праздник // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 329–331.
39. *Топоров В.Н.* Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 629–631.
40. *Тресиддер Д.* Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М: ФАИР–ПРЕСС, 1999. – 443 с.
41. *Тухолка С.В.* О тайнах мира (Эдгар По) // Изида. 1911. № 1. С. 1.
42. *Тухолка С.В.* Оккультизм и магия. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1907. – 168 с.
43. Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е.Ф. Губский и др. – М.: ИНФА-М, 2009. – 569 с.
44. *Холл Мэнли П.* Тайные учения всех времен: Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцерской

- символической философии / Пер. с англ. В.В. Целищева. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – 960 с.
45. *Цыганков Б.Д., Овсянников С.А.* Психиатрия. Основы клинической психопатологии: Учебник. – 3-е изд. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2021. – 252 с.
46. *Чаянова О.Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805 // Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина. Т. 1. – М.: Работник просвещения, 1927. – 262 с.
47. Чудеса спиритизма. Полное руководство для домашних спиритических сеансов. – М.: Книгоиздательство Земскаго, 1908. – 127 с.
48. *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь / Науч. ред. А.И. Рейтблат. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 448 с.
49. *Щемелева Л.М.* Муратов Павел Павлович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 171–175.
50. Энциклопедия мистических терминов / Авт.-сост. С. Васильев и др. – М.: ООО Изд-во «Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 576 с.
51. Энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. – 1007 с.
52. *Эпштейн М.Н.* Новелла // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 248.
53. *Яковлев М.В.* Мистическое // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. Стлб. 555–559.

## Электронные ресурсы

1. *Аккерман Г.* Загадка Анны Шмидт // *Континент.* 2005. № 123. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/continent/2005/123/zagadka-anny-shmidt.html> (Дата обращения: 20.06.2022).
2. *Бондарева А.* Магический реализм. Эволюция. Электронный ресурс: [https://rara-rara.ru/menu-texts/magicheskij\\_realizm\\_ehvolyuciya](https://rara-rara.ru/menu-texts/magicheskij_realizm_ehvolyuciya) (Дата обращения: 20.06.2022).
3. *Григорьева Л.П.* Романтические повести А.В. Чаянова. К вопросу о прагматических стратегиях автора // *Сборник научных трудов SWorld.* – Одесса: Научный мир, 2014. Т. 20. № 3. С. 76–80. Электронный ресурс: <https://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf> (Дата обращения: 20.06.2022).
4. *Злочевская А.В.* Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. Электронный ресурс: <https://bogoslov.ru/article/352754> (Дата обращения: 20.06.2022).
5. *Обросков А.* Гурджиев и советская литература. Электронный ресурс: <https://proza.ru/2016/11/12/1992> (Дата обращения: 20.06.2022).