

УДК 1(470)(091)+82.091+316.733
ББК 87.3(2)6+83.3(2 Рос)

Лебедев Владимир Юрьевич,

*доктор философских наук, профессор, доцент кафедры теории и истории культуры,
ФГБОУ ВПО «Государственная академия славянской культуры»,
Филиал в г. Тверь,
ул. Крылова, д. 20, 170000 г. Тверь, Российская Федерация
E-mail: Semion.religare@yandex.ru*

Федоров Алексей Васильевич,

*ассистент Лаборатории междисциплинарных биосоциологических
и биофилософских исследований,
ГБОУ ВПО «Тверской государственный медицинский университет»,
ул. Советская, д. 4, 170100 г. Тверь, Российская Федерация
E-mail: doctorfedorov100@rambler.ru*

МЕТАТЕКСТ «ВЕЧНОЙ ЖЕНСТВЕННОСТИ»: РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В НЕКОТОРЫХ ТЕКСТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Работа выполнена в рамках деятельности Лаборатории междисциплинарных
биосоциологических и биофилософских исследований
(Российское философское общество).

Аннотация: Путём сопоставления различных культурных текстов рядом исследователей выделяются более крупные структурные единицы — метатексты как крупномасштабные концепты, воплощаемые различными авторами в различных культурных условиях. Одним из таких текстовых топосов является идея «Вечной Женственности», которая впервые встречается в европейской культуре периода Средних веков и особенно Возрождения. Позже эта идея воплощается в ряде культурных течений Нового и Новейшего времени, особенно в русле романтизма и классицизма. Данный метатекст, испытывая на себе влияние фаустианской культуры, находит воплощение не только в текстах европейских авторов (Гёте), но и в русской культуре. Генезис идей «Вечной Женственности» в русской литературе легко прослеживается от идей В. Соловьёва о «божественной Софии» и воплощённой в ней идеи «вечно женственного» до «последовательного соловьёвца» А. Блока. Именно в ряде поэтических произведений этого автора впервые чётко просматривается вектор перехода образа «Вечно Женственного» Абсолюта до Абсолюта среди земного мира («Незнакомка») и до «поруганной Софии» (поэма «Двенадцать»). Ряд ключевых особенностей позволяет произвести анализ и признать текстами, имеющими сходный культурно-философский базис, ещё несколько произведений отечественной культуры: «Доктор Живаго» Б. Пастернака,

«Тихий Дон» М. Шолохова и, с определёнными оговорками, «Лолиту» В. Набокова. Путём сравнения по исходным опорным точкам, указанным в тексте статьи, делается вывод о синхронной и диахронной взаимосвязи ряда текстов отечественной культуры.

Ключевые слова: «Вечная Женственность», метатекст, божественная София, фаустианская культура, Анима, Серебряный век.

В финале поразительно недооценённой, затерянной в перестроечном хаосе экранизации «Роковых яиц» М. А. Булгакова (режиссёр Сергей Ломкин, 1995 г., совместное российско-чешское производство), подробное рассмотрение которого авторы оставляют до написания отдельной работы, есть поразительный эпизод, отсутствующий в исходном тексте и привнесённый сценаристами. Напивающийся в лаборатории профессора Персикова доцент Иванов, ожидающий прихода обезумевшей толпы, громящей всё и вся и видящей корнем всех проблем Персикова и его изобретение, в полупьяном отчаянии выкрикивает едва узнаваемый немецкий текст «Фауста»:

Alles Vergängli
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

(Исходный текст) [1, p. 516].

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(Перевод Б. Л. Пастернака)

Лишь символ все бренное,
Что в мире сменяется;
Стремление смиренное
Лишь здесь исполняется;
Чему нет названия,
Что вне описания,
Как сущность конечная
Лишь здесь происходит,
И женственность вечная
Сюда нас возводит.

(Перевод Н. А. Холодковского)

Такое достаточно сильное добавление проходит незамеченным в рамках кинотекста. Вместе с тем именно оно свидетельствует, возможно, о случайной, но исключительно талантливой догадке сценаристов: толпа, громящая научную лабораторию (и Персиков, и Иванов — продукты и носители фаустианской культуры), семиотизирует стихийную месть той самой переродившейся, поставленной с ног на голову «Вечной Женственности». Но на фоне кинематографа 1990-х, скатывав-

шегося в «чернуху» и порнографию, эту экранизацию большинство зрителей и критиков восприняли исключительно в социально-политическом ключе, и фигурирующий в фильме Воланд, как единственный источник открытия «красного луча» и следующих за этим открытием потрясений, был воспринят как очередная попытка объяснить социальное через введение *daemon ex machina*, дополнительного образа «стрелочника», коим Воланд и стал. Примером таких социально ангажированных интерпретаций стала разгромная рецензия Сергея Кудрявцева (он оценил фильм на 2,5 балла из 10 возможных): «В интерпретации создателей экранизации всё получилось тоже по-злему: некие чужеродные силы явно сионистского происхождения (на эпизодическую роль Воланда был выписан из Израиля сам Михаил Козаков, да и других отрицательных персонажей играют, в основном, актёры нерусской национальности) наслали на матушку Русь сказочно-страшных гадов. И даже нехорошие чекисты, которые отправились на разведку в хозяйство “Красный луч”, сами выглядя как глупые ряженые, вряд ли хуже Иванушек-дурачков, сражавшихся с разной нечистью в наших сказках. Конечно, намёк на сильный мороз, который ненароком случился 20 августа и истребил всех завезённых тварей, в постперестроечном контексте был обязан перекликаться с дождём в день Преображения Господня, как-то нарушившим планы гэкачепистов в ночь на 20 августа 1991 г. Но, вероятно, уже помимо воли авторов фильма, их запоздавший киноопус мог больше понравиться коммунистам и прочим патриотам-державникам, которые сопротивляются вторжению на общинно (коммунно)-святую Русь всего иноземного, неправославного. Так что художественная невразумительность (как и непрофессионализм в любых сферах) нередко становится благодатной почвой для политически-национальной двусмысленности» [14, с. 521]. Так ангажированное прочтение становится антиинтерпретативным.

Вообще, идея революции, бунта, восстания толпы как мести за поруганную женственность для искусства не нова. Она чётко просматривается в творчестве Б. Пастернака, на что указывает, например, Л. Флейшман, эта идея метатекстуальна, универсальна, идеально приложима ко всем коллизиям русской истории первой половины XX в. [26]. Пастернаковский перевод строчек из «Фауста» — очередное доказательство того, что для этого поэта такое восприятие революции достаточно логично. Перевод Н. А. Холодковского в этом отношении более тонок, эстетичен, глубок и приближен к исходному тексту И. В. Гёте.

Символ Вечной Женственности есть трансцендентная сила, которая посредством любви движет человеком в его стремлении к вечному творчеству, вечной созидательной жизни, фаустианско-герметическому деланию. В «мужском» мире именно эта Вечная Женственность выступает как преодоление эгоцентризма, переход «мужской» прагматики в сферы красоты, добра, истины; как примирение, всепрощение и успокоение бушующего моря, созданного «мужской» прагматикой. Таких прообразов Вечной Женственности в культурных текстах огромное количество: это и Богородица, и Беатриче, и Прекрасная дама у многих романтиков, и «София» как женская персонификация божественной мудрости (В. С. Соловьёв и последующая софиология).

В конце XIX – начале XX вв. такой религиозно-«софической» концепции резко противопоставляется другая, которую можно выразить известной максимой Ф. Ницше: «Идешь к женщине — не забудь плётку» [19, с. 208]. По Отто Вейнингеру, женщина — существо, лишённое личности и принадлежащее только к миру материальному, эфемерному [10]. В этой борьбе побеждает плётка, и под знаком такой «выпоротой», поруганной женственности проходят многие культурные тексты XX в. В результате идея греховности, имеющая библейский генезис, трансформировалась в секулярное, просвещенческое болезненное акцентирование этой греховности, в направленность на изначальную порочность и законченный «физиологизм» в исследовании природы человеческих действий и побуждений. Такая мировоззренческая «плётка», в единении с множеством других факторов, привела в итоге к постмодернистскому «расчеловечиванию». Отвращение к «человеческому, слишком человеческому», пренебрежение к отдельному индивиду с синхронной ориентацией на массовость, кризис классического гуманизма — вот те факты, которые, на наш взгляд, имеют отношение к теме нашей работы.

В русской культуре конца XIX – начала XX вв. идеи Вечной Женственности тесно связаны с мистикой Владимира Соловьёва.

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идёт.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Всё, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, —
Всё совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней [23, с. 119].

Эти соловьёвские строки достаточно явно соотносятся с блоковским наследием: не только с циклом о Прекрасной Даме, но и с широко известной «Незнакомкой». В среде символистов Серебряного века сформировалась достаточно большая группа «соловьёвцев», лидером которой был сам А. Блок; для него философия всеединства и божественной Софии была отнюдь не пустым звуком, хотя и трансформировалась до капитуляции перед «пифонизмом», по В. Н. Топорову [25, с. 180 и далее].

После «Стихов о Прекрасной Даме» Блоком была создана поэма «Двенадцать», где убийство Катьки-проститутки поэтом воспевается достаточно ярко и последовательно. По меткому выражению Андрея Белого, «Понять Блока — понять связь стихов о “Прекрасной Даме” с “Двенадцатью”», вне этого понимания Блок партийно раскромсан» [6, с. 109]. Промежуточное звено такого резкого скачка от Прекрасной Дамы, от Божественной Софии к проститутке Катьке — это, вне всякого сомнения, «Незнакомка». Явленная как женское воплощение Абсолюта среди пошлости и бессмысленности мира; неуловимо-эфемерная, оставляющая у лирического героя

неясность, что же это было, пьяное видение или реальность; такая женственность, всё понимающая и ждущая своей «плётки», незаметно уходит, оставляя этот мир наедине с пошлой атмосферой кафешантана (ср.: [22, с. 232–240]). При этом уже ясно, на чьей стороне будет победа. Убитая проститутка в «Двенадцати» — это возврат к архаике, к фольклорному сюжету о ритуальной женской жертве, принесённой на алтарь идей, чести, каких-то призрачных идеалов. Это — архаичный структурный ход: от убийства Стенькой Разиным княжны до убийства Тарасом Бульбой собственного сына, посмеявшегося полюбить полячку. Позже это воплощается в воровском фольклоре, в том числе и в знаменитой «Мурке».

Если Прекрасная Дама — это образ, фундированный культурой XIX в., продолжающей романтическую традицию, то Катька в «Двенадцати» — это женская предтеча «женственности расчеловеченной», явленная в том числе и как ответ на романтическую традицию, которая к этому времени себя дискредитировала. Именно она, ревностно оберегая свои основные черты, декларируя культ природы, чувств и естественности в человеке, не смогла тем не менее дать достойный ответ реалиям исторического процесса, не стала силой, меняющей культурную реальность: в той же Англии рассуждения о возвышенном, поэзия Кольриджа и лейкистов вполне гармонично соотносились с обилием публичных домов, даже детских. Воспеваемый романтиками «культ естественности» мешал им добраться до самих истоков этой «естественности»: представить себе Бальзака-романтика или Мопассана-романтика невозможно. Романтизм в этом отношении сам выкопал себе могилу, создав слишком много «священных коров», которым поклонялись его адепты после посещения публичного дома (и, к сожалению, реально, и фигурально). Такое романтическое ханжество привело к мощному расцвету реализма: от уже упоминаемых Бальзака, Флобера и Мопассана и едва ли не до Генри Миллера (хотя в его случае уместно говорить уже о модернизме). Строчки Блока «Очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу» [7, с. 121] есть достаточно прозрачная отсылка к «Голубому цветку» Новалиса: повседневная пошлость уже давно победила романтических химер вроде «голубых цветков».

В этом отношении структурные репрезентации в виде Катьки у Блока, Ларисы в «Докторе Живаго», Аксины в «Тихом Доне» — вполне закономерные результаты культурогенетического хода, метаморфозы по превращению Божественной Софии в «Поруганную Софию». Такая «Поруганная София», помимо того, что несёт на себе печать порока, подсознательно, тайно желаемого и осуществлённого греха, воспринимается уже не в мистически-возвышенном, но в банально-физиологическом ключе. Низвергнутая с небес на землю, грешная, одержимая страстями женственность воплощается в достаточно страшные формы в виде булгаковской Маргариты, которая в сегодняшнем контексте утраты религиозных ориентиров воспринимается как женский идеал возлюбленной. Объективно одержимая страстями Маргарита, прибегнувшая к помощи тёмных сил и ставшая ведьмой, не сильно отличается от Геллы из свиты Воланда (разве что статусом в этой дьявольской иерархии). При этом показательны оценки читателей и критиков, воспринимающих Маргариту как «идеальную возлюбленную Мастера, его Музу», а не как Лилит или суккуба, что

было бы точнее: Маргарита только читает роман Мастера, появляясь уже к концу его написания, а потому вряд ли может претендовать на роль Музы; толкает Мастера на самоубийственный шаг в виде публикации романа в советских издательствах; Маргарита, являющаяся Мастеру с букетом «омерзительно жёлтых цветов» и поражающая «как финский нож»; эта же Маргарита летает на метле, устраивает погромы в квартирах незнакомых ей людей, совершая акт мести, участвует в шабаше, описанном достаточно пикантно; в довершение всего сообщает Мастеру, отправляясь с ним в вечность: «...прогнать меня ты не сможешь...» Логичный вопрос: а сколь приятна была бы вечность с такой женщиной? Воистину боясь желаний своих, особенно изложенных в «Евангелии от Воланда» [11, с. 182–183].

Ещё более явно воплощение женственности в образе ведьмы проступает у В. Маяковского. Про восприятие Лили Брик как анти-Беатриче написано достаточно как самим поэтом, так и его исследователями. Особенно показательны в этом плане строки из поэмы «Флейта-позвоночник»:

Вот я богохулил.
Орал, что Бога нет,
а Бог такую из пекловых глубин,
что перед ней гора заволнуется и дрогнет,
вывел и велел:
люби [16, с. 84]!

Впрочем, заигрывания и поэта, и лирического героя, которые у Маяковского слишком часто накладываются друг на друга, с ницшеанской традицией, стремление превратить себя в «грохочущую глыбу», напрочь лишённую человеческих чувств, хоть и сочетаются с прослеживаемыми здесь же, синхронно, «прорывами» трагической души, умеющей и чувствовать, и любить; такие заигрывания трагической раздвоенности ничего другого, в сущности, породить не могли. Правда, у Маяковского, в отличие от Ницше, Бог не умер, но воплотился в более страшную ипостась: в лирике Маяковского Бог всемогущ, но безумен; более того, Маяковский зачастую вообще не видит разницы между религиозным пониманием добра и зла, сливая всё в один синкретический конгломерат, стремясь именно таким соединением несоединимого вылечить свою трагическую раздвоенность, свои метания между желанием быть глыбой и при этом же восприниматься как «безукоризненно нежный, не мужчина, а — облако в штанах!» [17] Увы, такое сочетание столь же невозможно, как и жареный лёд, а потому гордиев узел противоречий разрешился выстрелом из револьвера.

Женственность такого рода воспринимается как бунтарская архаическая сущность, могущая воплощаться во что угодно и обладать какими угодно качествами, но только не мудростью, эта женственность принципиально *не-софийна*. Такая земная женственность (даже необязательно поруганная) воспринимается как образ не божественный, но тварный, грешный, относящийся не к Логосу, но к Эросу. Становление и развитие такой женственности связано с её идентификацией с архе-

типом Анимы. Исход из сферы божественного, вечного в коллективное бессознательное — воистину длинный путь, хоть и был проделан культурой достаточно быстро. Анима не воспринимает пути к «заповеданности к истине», её одолевают вполне приземлённые страсти. Романтическая традиция «прекрасной Брунгильды» и её возвышенного рыцаря исчерпана, культурный контекст исключает её. Изменение практик ухаживания за женщиной, изменение не только самого лексикона, но и вообще поведенческих паттернов, восприятие романтических «томных воздыханий» как напыщенных, ирреальных и вообще излишних — вот культурно релевантный результат изменения восприятия женственности. Подростковое (наиболее яркое) осмысление собственной Анимы и проекций «земной женственности» на её носителей порождает ситуацию, описанную в стихотворении И. Шкляревского:

За бездарность, за робость свою
Ненавижу себя и наглею.
Я люблю тебя, свято люблю,
И в лицо твоё нагло курю,
Потому что я благоговею [27, с. 97]!

Впрочем, наглое курение лирического героя вполне оправдано: извечное тяготение женщины к образу «плохого парня» не только чётко репрезентировано во множестве культурных текстов, от шедевров высокой культуры до бульварных романов и современных российских сериалов; но и объяснено с этологических позиций. «Прогулки по запретным садам гуманитариев», произведённые группой этологов во главе с В. Дольником [12], свели всю женственность её носительниц к этологическим законам, применив данные, наблюдаемые на приматах, на человеческое общество. Вообще, биологизаторские концепции, за счёт их предельной ясности, логичности и возможности не только объяснять наблюдаемые факты, но и многое предсказывать, сегодня достаточно популярны. Так, ранговая теория социума А. Протопопова (именно в её рамках действуют известные представления об альфа- и омега-самцах) [21] сегодня не просто стала одним из фрагментов массовой культуры, но и была воспринята как руководство к действию («Тренинги личностного роста», пикап-сообщество, преследующее цель стать альфа-самцом). Такие grimасы репродуктивного поведения были невозможны в эпоху восприятия Прекрасной Дамы как воплощения Вечной Женственности.

Приземлённая женственность, в отличие от Божественной, перестала быть пассивной и всепрощающей, напротив, женская агрессия и мстительность сегодня воспринимаются как само собой разумеющееся: шутки про женский коллектив как серпентарий родились не на пустом месте.

Такой агрессии от земного воплощения женственности следовало ожидать: иначе говоря, если мужчина действует согласно ницшеанской максиме, то безнаказанно и бесконечно он действовать так не сможет. Надежды на всепрощение могли быть применимы к женственности-Софии, но никак не к женственности в её мирском воплощении, да ещё и поруганной. Божественной Софии неведомо

понятие «адаптация», она сущность мира идеального, не мира земного, грешного. Такая «метафизическая плётка» не только окончательно отмела любые призрачные надежды на явление Божественной Софии в этот мир, даже в очень приближённом варианте, она ещё и обнаружила, что материальный мир мужчин не есть что-то, чему следует беспрекословно подчиняться, тем более что в нём так много соблазнительно-манящих упущений, которые можно использовать себе на благо. «Моя женственность поругана — я отомщу за неё», а идеалы всепрощения не для этого мира, да и до божественной мудрости здесь очень далеко. Романтические стремления воспарить в идеальные сферы уступили место здоровой прагматике, и здесь мы обратимся к указанному нами метатексту.

Архетипу анимы Логос априори чужд, она более тяготеет к стихийной диспозиции Эрос-Танатос, часто и к тому, и к другому одновременно. Такое, в духе аналитической психологии Юнга [28], «танатическое» стремление к разрушению, причём алогичное, активно воплощается не только в так называемый «бабий бунт», но, ещё шире, в бунт вообще. Анима любящая (архетип Геи) трансформируется в аниму воюющую (архетип Артемиды). При этом анима намеренно отключает чисто «мужские» черты, как-то: логику и рационализм. Такое «внерациональное поведение» присуще лицам обоего пола, поскольку анима и анимус — это архетипы, присущие лицам обоего пола, но находящиеся в разных соотношениях. Такая андрогинность в аспекте аналитической психологии тем же Юнгом последовательно применялась.

Указываемые рядом исследователей основные моменты «бунта за поруганную женственность» как метатекста мы уже упоминали: запретное желание, которое в результате реализуется, тайная мечта о несбыточном, роковая одержимость, выступающая как двигатель к бунту-мести или к бунту-освобождению и следующее за этой попыткой освобождения ещё большее закабаление.

Для анализа этого метатекста можно взять текстовые репрезентации, на первый взгляд, разнородные: «Тихий Дон», «Доктор Живаго», «Лолита», которые образуют своего рода триаду из самых известных русских романов XX в. (ср: [9]). В качестве сходных, но не столь явных репрезентаций можно также указать «Мастера и Маргариту», «Хождение по мукам», «Приглашение на казнь» и поэму Пастернака «Спекторский».

Такой масштабный метатекст у Набокова и Пастернака имеет хорошо отслеживаемую предысторию; проследить же путь к созданию «Тихого Дона» невозможно по вполне ясным причинам. Пастернак подходит к метатексту через «Спекторского», Набоков идёт к «Лолите» через знаменитое стихотворение «Лилит», далее — к «Приглашению на казнь» (где очередная нимфетка организует Цинциннату побег и в результате сдаёт беглеца), потом к «Bend Sinister» и в финале — к «Лолите». После номинации Пастернака на Нобелевскую премию им создаётся известное стихотворение, в котором третье четверостишие послужило основой для написания Набоковым поэтического отклика «Какое сделал я дурное дело...»:

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей [18, с. 179]?

Сходство очевидно, да его никто и не оспаривал. Интересно другое: рядом исследователей проводится сравнительная характеристика образов Лары Гишар и Аксиньи из «Тихого Дона»: «Это одинаково приложимо и к Ларе, и к Аксинье — особенно с учетом их главной сюжетной функции: в обоих романах главная героиня олицетворяет Россию, роковую, трагическую и неотразимо привлекательную, умелую в любой работе, но категорически неспособную организовать собственную судьбу, сделать окончательный выбор...» [9, с. 12]. На первый взгляд, здесь мало общего с романом Набокова. Но осложняющее, сбивающее с дороги, внешне освобождающее, но на деле ещё более закабаляющее воплощение земной женственности объединяет эти три образа, хотя и со множеством вариантов: у Пастернака и Шолохова — извечное, затрагивающее основные черты фабулы романа, влечение к этой женственности, воплощённой в женском образе; стремление приручить эту женственность, сделать её, как кажется, лучше, получить от неё исполнение самых тайных желаний; у Набокова — мечты Гумберта, стремящегося обрести собственную целостность и свободу при помощи удовлетворения порока с последующим его снятием, заканчивающиеся не только крушением этих надежд, но ещё большей несвободой.

В этом отношении культурные репрезентации «приземлённой» женственности, архаичной, непоследовательной и жестокой, лишь повторяют уже имеющиеся исторические прецеденты. Это не только известные случаи воплощений в виде женщин-террористок¹, но и вообще попытки такой «приземлённой женственности» занять те культурные ниши, которые до этого, в классическом обществе, были прерогативой исключительно мужской, как-то: занятия «большой политикой», в том числе законотворческой деятельностью, участие в науке², вообще, высшее образование для женщин (в рамках восприятия женственности как чистой пассивности до конца XIX в. вход в вузы для женщин был фактически закрыт).

К сожалению, ряд носителей консервативного обыденного сознания (как ни парадоксально, обоего пола), остановившиеся в восприятии женственности где-то на уровне XIX — начала XX вв., продолжают, вслед за Отто Вейнингером, утверждать, что наука и женственность несовместимы, что основная задача носительниц классического «идеала женственности» — это знаменитое «три «К»: Kinder, Küche,

¹ Достаточно показательны судьбы этих террористок: Вера Засулич, стрелявшая в генерал-губернатора Ф. Трепова; как и Вера Фигнер, не приняла Октябрьскую революцию; две другие женщины, Зинаида Коноплянникова и Софья Перовская, были казнены.

² Образ женщин-учёных — отдельный пласт научного фольклора (правда, с юмористическим оттенком дискриминации), который создавался отнюдь не на пустом месте: консервативные научные круги достаточно болезненно воспринимали идеи женской эмансипации.

Kirche (дети, кухня, церковь), порождая таким непониманием культурной ситуации довольно большое число случаев женской дискриминации и, как следствие, ответную реакцию в виде агрессии от сторонников радикального феминизма.

В приводимых нами текстах судьба той самой поруганной женственности, как правило, либо завершается трагически, либо остаётся открытой, либо отсылает к другому культурному тексту. Результаты же подобной агрессии поневоле практически всеми упоминаемыми авторами оправдываются. Показателен в этом отношении пример Пастернака: неоконченная пьеса «Слепая красавица» повторяет уже упомянутые сюжетные ходы, но при этом все поступки главной героини слепы не только в смысле присущих бунтующей, архаичной сущности, но и в банальном, физиологическом ключе.

Достаточно интересной представляется мысль о том, что роман Л. Толстого «Воскресение» по анализируемым опорным точкам есть предтеча, своего рода предвестник тех текстов XX в., которые и формируют этот метатекст «поруганной земной женственности» [8, с. 264; 13; 15, с. 37]. «Метасюжет русского романа XX века определился у Толстого с пугающей ясностью: Катюша олицетворяет Россию, которую растлила интеллигенция, а получились в конце концов “революционеры нового типа” в лице Симонсона. Думаю, столь грубая и прямая трактовка не противоречит идее символистского романа — каковым, несомненно, является “Воскресение”. Метасюжет революционной эпопеи, таким образом, определяется с абсолютной наглядностью: раннее растление — отцом или отчимом — прочитывается как метафора прямого насилия “прежней власти”. Уход к любимому сулит свободу, но оборачивается еще горшей, еще более безвыходной несвободой. Родившийся от незаконной любви плод — новое общество, новое поколение — оказывается нежизнеспособен» [9, с. 14]. Отсюда можно проследить и ещё один структурно-сюжетный ход — это присутствие, пусть факультативное, «тайного покровителя». Это не *deus ex machina*, но заявленный герой, совершающий то или иное спасительное действие. На основании этого критерия можно включить в ряд русских романов, воплощающих топос поруганной женственности, ещё один, нами упоминаемый — «Мастера и Маргариту», где, конечно, таким покровителем заявлен Воланд (в «Докторе Живаго» это, разумеется, Евграф), а в роли ещё одной ипостаси поруганной женственности выступает Фрида с мёртвым ребёнком. Отсылки к Фаусту в «Мастере и Маргарите» лежат на поверхности, начиная от эпиграфа и заканчивая сюжетными ходами. Только вот «приземлённой» женственности, уже отравленной ядом этого мира, делать что-то в мире вечности, гармонии и Абсолюта явно нечего; рай для Мастера и Маргариты закрыт. Причина не в образе Мастера: понимание им всех тонкостей мира земного приводит его к эскапистскому завершению в виде тотальной отгороженности от мирового кошмара при помощи сумасшествия и последующей госпитализации в психиатрическую клинику. В этом отношении, как ни странно, Мастер, творец, возможно, носитель трансцендентного знания, тотально пассивен, в отличие от деятельного начала — Маргариты, которая, в противоположность Мастеру, понявшего по рассказу Ивана Бездомного, с кем бедный обезумевший поэт имел дело на Патриарших прудах, вообще ведёт

себя достаточно стихийно и безрассудно, вначале согласившейся на предложение свиты Воланда, и лишь потом осознавшей, к чему это может привести (и осознавшей ли до конца?). В этом отношении уместно рассмотреть один кинематографический текст, в обилии интерпретаций которого можно найти и выходы к интересующей нас теме. Речь идёт о фильме Олега Тепцова «Господин оформитель», снятом по мотивам рассказа Александра Грина «Серый автомобиль». Именно по мотивам, поскольку гриновский рассказ, который можно было бы назвать «История одного безумия» или «Вариации к мифу о Пигмалионе», в сценарном решении Юрия Арабова и постановке Олега Тепцова обрастает таким количеством смыслов, которые в рассказе Грина не просто не видны, но отсутствуют [24]. Эстетическое решение фильма безукоризненно: эпоха декаданса, модерн чувствуется даже непрофессионалами; стилистика уходящего Серебряного века воспринимается едва ли не на подсознательном уровне даже профанами.

Главный герой фильма — художник Платон Андреевич, одержимый идеей соревнования со Всевышним в деле творения абсолютно совершенного, вечного, неподвластного времени мира, — создаёт восковую куклу-манекен, а моделью выступает бедная девушка Анна, впоследствии погибающая от чахотки. Эта восковая кукла становится вершиной творчества художника, но, поскольку с вершины все тропы ведут вниз, судьба автора шедевра, на первый взгляд, достаточно предсказуема: вторая сюжетная часть фильма, датированная 1914 г. (важная культурно-историческая маркировка: канун Первой мировой войны), рисует нам Платона Андреевича как совершенно опустившегося, ставшего наркоманом и берущегося за любой заказ, реализация которого позволит добыть сколько-нибудь денег. Такой проект попадается: художника приглашают оформить интерьер для богача, в жене которого, Марии, Платон узнаёт свою девушку Анну, умершую от чахотки. Мария совершенно отрицает то прошлое, которое связано у художника с умершей моделью. Такое противоречие приводит художника к безумию, через призму которого только и приходит окончательное осознание того, что Мария — это и есть оживший шедевр художника. Развязка фильма — серый автомобиль, водитель которого — представитель явно не этого мира, а пассажирка — inferнальная Мария.

Созданная по заказу, вобравшая профессионализм художника и более ничего, ожившая вещь являет собой слепую разрушительную силу, убивающую вначале своего «земного» мужа, Грильо, а затем и создателя, художника. В отношении стиля, эстетики и атмосферы «Господин оформитель», на наш взгляд, лучший рекевием погибающей культуре Серебряного века. Вывести на экран саму атмосферу декаданса, увядания³ — исключительно трудная задача, с которой съёмочная группа отлично справляется, но полиинтерпретативность данного текста — это буквально золотая жила для исследователей культуры Серебряного века. Преломляющийся в кинотексте миф о Пигмалионе здесь не только даёт слишком явные аллюзии

³ В этом отношении в литературе знаковыми текстами-реквиемами Серебряному веку выступают «Некрополь» Ходасевича и, безусловно, «Распад атома» Георгия Иванова. Но если первый текст чисто мемуарный, то второй настолько самодостаточен и сложен по форме, что в принципе не экранизируем.

к «Франкенштейну» Мэри Шелли, но и чётко пересекается с нашим метатекстовым топосом.

Погибающая культура, создавшая прекрасный декаданс, не только пытается взять реванш, дабы через попытку создания абсолютного совершенства обессмертить себя, но и активно соревнуется с наступающей пошлостью XX в. Попытка такого реванша рождена полемикой с Создателем: как и всякое успешное творение рук человеческих, такой культурный проект, уже искушённый слишком активными контактами с божественным антиподом (не случайно многие деятели Серебряного века имели неоднократный, последовательный оккультный опыт), подобно Вавилонской башне, стремится победить не просто мировое несовершенство, но ещё сильнее ликвидировать смерть, т. е. попросту вторгнуться в «сферы компетенции», подвластные исключительно Абсолюту. Попытка такого реванша строится на том, что гений художника стремится создать земное воплощение совершенной, вечной женственности, божественной Софии. Близость таких идей доказывается неоднократными отсылками к Блоку как к продолжателю идей В. Соловьёва, кадр с Арлекином, прыгающим в нарисованное окно, — отсылка к блоковскому Балаганчику; на рабочем столе художника — фотография, запечатлевшая Платона Андреевича рядом с Блоком; наконец, в фильме звучит архивная запись «Шагов Командора» в исполнении Э. Багрицкого. В фильме не случайно указан и адрес Платона Андреевича: улица Галерная, дом 55; тогда как в 41 доме на этой же улице, в флигеле особняка Томсен-Боннара, Блок жил с 1907 по 1910 гг. Отсюда вывод, что такая связь этих двух образов вряд ли случайна, тем более что три воплощения женственности у Блока (Прекрасная дама, Незнакомка, Катька из «Двенадцати») находят достаточно последовательное выражение в многочисленных ипостасях главной героини «Господина оформителя»: Платон Андреевич, думая, что создаёт Прекрасную Даму как воплощение Абсолюта, упускает из вида заказной характер такого творения (манекен в витрине ювелирного магазина), формирует вначале образ Незнакомки, в котором сочетается и образ умирающей Анны, предсмертная красота которой, по сюжету, ничем не опорочена (по крайней мере на это нет указаний), и заказной характер, ведь манекен, созданный по требованию ювелира, воплощает не просто пошлость, но буржуазную ориентацию на потребление. По сюжету, шедевр какое-то время находится в центре внимания обывателей, но финал его типичен: пошлое сознание требует новых шедевров. Мимолётное явление Незнакомки в атмосфере того потребления, которое впоследствии XX в. поставит во главу угла, — это эфемерная тень, уходящая из компании пьяниц и распутников. Незнакомка не уходит бесследно: поскольку созданный художником шедевр продан, то красота, этого творения от купли-продажи не застрахована, напротив, она для неё создана. Поэтому воплощение непорочности плавно переходит в эфемерную недоступность (Незнакомка): манекен не человек, души не имеет; — и одновременно в продажное искусство. Стремление художника к оживлению своего шедевра, который он не только создал (образ отца), но и столь же благополучно растлил, выставив на продажу, ведёт не просто к противозаконной связи, но к явному переходу на сторону зла: у творения, созданного с целью противопоставления Божественному,

других путей просто нет. При этом такое творение, как и булгаковская Маргарита, не создаёт вообще никакого ребёнка (в «Тихом Доне» у Аксиньи ребёнок мёртвый, набоковская Лолита не только рождает мертвеца, но и сама гибнет; в «Докторе Живаго» ребёнок Юрия и Лары на момент повествования жив, но едва не становится жертвой людоеда; потом же Танька вообще попадает в детский дом) ни в земном мире (как от Мастера, так и от законного мужа), ни уж тем более в мире вечном. Мария как оживший манекен, у которого в прошлом тысячи вождельных мужских взглядов на витрину, сразу же переворачивает блоковский образ прости-тутки Катки с ног на голову: она теперь активная сторона, она имеет право убивать, её же убить невозможно: по замыслу Платона Андреевича, она бессмертна. Путь её жестокости достаточно характерен: две ипостаси человека Серебряного века, один — чисто земной, прагматичный потребитель этой культуры (богач Грильо), второй — возвышенный, лишённый прагматики творец. Для окончательного превращения из поруганной женственности в слепой инструмент агрессии такая низвергнутая женственность должна совершить не просто убийство художника Платона Андреевича — именно так должна быть добита умирающая культура. Попытка реванша культуры декаданса заканчивается тем, что именно внутри этой красиво погибающей культуры рождается её могильщик. Серый автомобиль — это не только метафора XX в., полноценное культурное начало которого расходится к календарным: 1914 г., Первая мировая как события другой эпохи. Механизм, под колесами которого гибнет Платон Андреевич, не просто метафора автомобильного Франкенштейна, который в XX в. станет символом технического прогресса, это ещё и знак замены живого двигателя (повозок на конной тяге) абсолютно чуждым Природе двигателем внутреннего сгорания, который не только станет причиной резкого ускорения течения времени, но и создаст условия для экспоненциального роста, для «восстания масс» в понимании Ортеги-и-Гассета [20]. Показателен колористический символ: серость — значит однородность, максимальная ориентация на посредственность, на идеи «быть как все». За рулём автомобиля не воплощение архаичной, жестокой и стремящейся к максимальной адаптации «низвергнутой женственности» — управляет убийством культуры безымянная сущность, генезис которой достаточно прозрачен. Слеп в своих действиях не только водитель, но и оживший манекен, симбиоз которых и рождает человека «нового типа», с деятельностью которого будут связаны все ужасы будущего века, которые затронут не только русскую культуру, и даже не только евроатлантическую культуру.

Завершая нашу статью, отметим, что выдвигаемые рядом исследователей [2; 3; 4; 13; 14; 15; 22] идеи о незавершённости такого метатекста в русской и, шире, мировой культуре требуют внесения небольшой коррективы. Рассматривать данный метатекст только как явление чисто русской культуры, в отрыве от мировой, не совсем верно. Причина даже не в том, что два произведения из этого списка принесли авторам Нобелевскую премию, а создатель «Лолиты» вообще европейский и американский автор, имеющий всего лишь русское происхождение. «Мастер и Маргарита» — также широко известный в Европе и Америке текст; при этом «Господин оформитель» хоть и получил премию «Ника» в 1989 г., но сегодня,

к сожалению, мало известен даже российскому зрителю. В этом отношении авторы, признавая самобытность и особый путь русской культуры, отмечают, что анализируемые выше тексты не только получили мировое (европейское) признание, но и пророчески наметили ориентиры, по которым будет идти эта линия культурогенеза.

Дописать такой метатекст силами только одной русской культуры невозможно, поскольку следует принять во внимание ключевой момент культурогенеза: гибель эпохи Серебряного века, за которой явилось создание качественно нового культурного явления; такой ход культуры в той или иной форме прошёл и в некоторых европейских странах (культура времён Веймарской республики), и в Америке (кризис 1929 г., начавшийся как чисто экономический и приведший к изменениям во всех сферах жизни американского общества). Попытки сравнительно-культурологического анализа, как полагают авторы, помогут хотя бы ориентировочно наметить пути если не к логическому завершению этого гигантского метатекста, за которым можно было бы поставить точку, то хотя бы к очередному витку, который, надо полагать, позволит поставить многоточие.

Ныне, когда взгляды всего мира обращены на отечественную культуру, особенно важно, как быстро она преодолит кризисные явления. Нам видится несомненным, что софианская традиция, связанная с рефлексией «Вечно Женственного», является дополнительным залогом не только культурной устойчивости, но и грядущего живительного ренессанса. Слишком велика Культура!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Goethe J. W.* Faust. Berlin: Verlag Neues Leben, 1966. 518 p.
- 2 *Kofman, Sarah.* The Psychologist of the Eternal Feminine (Why I Write Such Good Books, 5). In: Yale French Studies, 1/1/1995, issue 87, p. 173–189; Yale University Press.
- 3 *Niazi, M. Nadeem.* Violating the Mütter: Staging the semiotics of Desire, Aspects of the Eternal-Feminine in 'Faust'. Orbis Litterarum. 2000, Vol. 55, issue 2, p. 103.
- 4 *Qualls-Corbett, Nancy* The sacred prostitute: Eternal aspect of the feminin. Toronto: Inner city books, Cop.1988. 171 p.
- 5 *Аникст А.* Фауст Гете. Литературный комментарий. М.: Просвещение, 1979. 204 с.
- 6 Андрей Белый о Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М.: Автограф, 1997. 606 с.
- 7 *Блок А. А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1951. 552 с.
- 8 *Буслаев Ф. И.* О литературе. Исследования. Статьи. М.: Худож. лит., 1990. 512 с.
- 9 *Быков Л. Д.* Метасюжет русской революции // Новая газета. 2014. № 127. С. 12–14.
- 10 *Вейнингер О.* Пол и характер. Принципиальное исследование. М.: Наука и жизнь, 1912. 420 с.
- 11 *Гаврюшин Н.* Литостратон, или Мастер без Маргариты // По следам рыцарей Софии. М.: Стар Интер, 1998. 320 с.
- 12 *Дольник В. Р.* Непослушное дитя биосферы. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 208 с.
- 13 *Кантор В.* «Вечно женственное» и русская культура // Октябрь. 2003. № 11. С. 73–78.
- 14 *Кудрявцев С. В.* 3500: книга кинокритики: в 2 т. М.: [б.и.], 2008. Т. 1. 735 с.
- 15 *Макушинский А.* Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века // Вопросы философии. 2003. № 7. С. 35–43.

- 16 *Маяковский В. В.* Флейта-позвоночник. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 432 с.
- 17 *Маяковский В. В.* Облако в штанах. Хорошо. М.: Сов. писатель, 1937. 169 с.
- 18 *Набоков В. В.* Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. 574 с.
- 19 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб.: Пробуждение, 1913. 370 с.
- 20 *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ, 2003. 609 с.
- 21 *Протопопов А. В.* Трактат о любви, как ее понимает жуткий зануда. М.: КСП, 2002. 125 с.
- 22 *Сапронов П. А.* Русская философия. Опыт типологической характеристики. СПб.: Церковь и культура, 2000. 396 с.
- 23 *Соловьев В. С.* Неподвижно лишь солнце любви (Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников). М.: Московский рабочий, 1990. 445 с.
- 24 *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.
- 25 *Топоров В. Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. М.: ОГИ, 2004. 264 с.
- 26 *Флейшман Л.* От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 784 с.
- 27 *Шкляревский И.* Избранное. М.: Худож. лит., 1990. 510 с.
- 28 *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

* * *

Lebedev Vladimir Yur'evich,

DSc in Philosophy, Professor,

Theory and History of Culture Department,

Tver branch of FSBI HPE «The State Academy of Slavic Culture»,

Krilova str., 20, 170000 Tver', Russian Federation

E-mail: semion.religare@yandex.ru

Fedorov Alexei Vasil'evich,

Interdisciplinary Biophilosophical and Biosociological Laboratory Assistant,

FSBI HPE «Tver State Medical University»,

Sovetskaya str., 4, 170100 Tver', Russian Federation

E-mail: doctorfedorov100@rambler.ru

THE METATEXT «THE ETERNAL FEMININE»: REPRESENTATION IN SOME TEXTS OF NATIONAL CULTURE

Abstract: By comparing different cultural texts several researchers highlighted the larger structural units, metatexts, as large-scale concepts embodied by various authors in different cultural settings. One such text topos is the idea of the «Eternal Feminine», which was first seen in European culture in the Middle ages and especially the Renaissance. Later this idea was embodied in the cultural currents of modern and contemporary periods, especially in the direction of romanticism and classicism. This metatext, being shaped by the Faustian culture, finds expression not only in the texts

of European authors (Goethe), but also in Russian culture. The genesis of the ideas of the «Eternal Feminine» in Russian literature can be easily traced from the ideas of V. Solovyov about «Sophia, Divine Wisdom», in which the idea of the «eternal feminine» was embodied, to «a confirmed Solovyov follower» A. Blok. It was in a number of poetic works by this author that the transition from the image of the «Eternal Feminine» Absolute to the Absolute of the earthly world («Stranger») and then to «desecrated Sofia» (poem «the Twelve») is clearly visible for the first time. A number of key features allows you to analyze and recognize some more works of Russian culture as texts that have similar cultural and philosophical basis: «Doctor Zhivago» by Boris Pasternak, «The Quiet Don» by Mikhail Sholokhov and, with certain reservations, «Lolita» by Vladimir Nabokov. Therefore, through the comparison of the original sample points indicated in the text, the conclusion about synchronic and diachronic relationship of a number of texts of Russian culture is made.

Keywords: «Eternal Feminine», metatext, the divine Sophia, Faustian culture, Anime, Silver age.

REFERENCES

- 1 Goethe J. W. *Faust*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1966. 518 p.
- 2 Kofman, Sarah. *The Psychologist of the Eternal Feminine (Why I Write Such Good Books, 5)*. In: *Yale French Studies*, 1/1/1995, issue 87, p. 173–189; Yale University Press.
- 3 Niazi, M. Nadeem. *Violating the Mütter: Staging the semiotics of Desire, Aspects of the Eternal-Feminine in 'Faust'*. *Orbis Litterarum*. 2000, Vol. 55, issue 2, p. 103.
- 4 Qualls-Corbett, Nancy *The sacred prostitute: Eternal aspect of the feminin*. Toronto: Inner city books, Cop. 1988. 171 p.
- 5 Anikst A. *Faust Gete. Literaturnyi kommentarii* [Goethe's Faust. Literary comments]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 204 p.
- 6 *Andrei Beliy o Bloke: Vospominaniia. Stat'i. Dnevnik. Rechi* [Andrew Beliy about A. Blok: Memories. Papers. Diaries. Speeches]. Moscow, Avtograf Publ., 1997. 606 s.
- 7 Blok A. A. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1951. 552 p.
- 8 Buslaev F. I. *O literature. Issledovaniia. Stat'i* [On Literature. Research. Papers]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990. 512 p.
- 9 Bykov L. D. *Metasiuzhet russkoi revoliutsii* [Metaplot of Russian Revolution]. *Novaia gazeta* [Novaya Gazeta], 2014, no 127, pp. 12–14.
- 10 Weininger O. *Pol i kharakter. Printsipial'noe issledovanie* [Sex and Character. Fundamental research]. Moscow, Nauka i zhizn' Publ., 1912. 420 p.
- 11 Gavriushin N. *Litostroton, ili Master bez Margarity* [Lithostroton, or Master without Margarita]. *Po sledam rytsarei Sofii* [In the footsteps of the Knights of Sofia]. Moscow, Star Inter Publ., 1998. 320 p.
- 12 Dol'nik V. R. *Neposlushnoe ditia biosfery* [The Naughty Child of Biosphere]. Moscow, Pedagogika-Press Publ., 1994. 208 p.
- 13 Kantor V. «Vечно zhenstvennoe» i russkaia kul'tura [«Eternal Feminine» and the Russian culture]. *Oktiabr'* [October], 2003, no 11, pp. 73–78.
- 14 Kudriavtsev S. V. *3500: kniga kinoretsenzii: v 2 t.* [3500: the Book of cinema reviews in 2 volumes.] Moscow, [b.i.], 2008. Vol. 1. 735 p.

-
- 15 Makushinskii A. Otvergnutyi zhenikh, ili Osnovnoi mif russkoi literatury XIX veka [A Rejected Groom, or the Basic Myth of Russian literature of the XIX century]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 2003, no 7, pp. 35–43.
 - 16 Mayakovsky V. V. *Fleita-pozvonochnik* [Backbone Flute]. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2007. 432 p.
 - 17 Mayakovsky V. V. *Oblako v shtanakh. Khorosho* [A Cloud in Trousers. Good!]. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1937. 169 p.
 - 18 Nabokov V. V. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems]. Moscow, Sovremennik Publ., 1991. 574 p.
 - 19 Nietzsche F. *Tak govoril Zarathustra* [Thus Spake Zarathustra]. St. Petersburg, Probuzhdenie Publ., 1913. 370 p.
 - 20 Ortega-y-Gasset J. *Vosstanie mass* [Revolt of the Masses]. Moscow, AST Publ., 2003. 609 p.
 - 21 Protopopov A. V. *Traktat o liubvi, kak ee ponimaet zhutkii zanuda* [A Treatise on Love, as Understood by a Terrible Bore]. Moscow, KSP Publ., 2002. 125 p.
 - 22 Sapronov P. A. *Russkaia filosofii. Opyt tipologicheskoi kharakteristiki* [Russian philosophy. Experience of typological characteristics]. St. Petersburg, Tserkov' i kul'tura Publ., 2000. 396 p.
 - 23 Solov'ev V. S. *Nepodvizhno lish' solntse liubvi (Stikhotvoreniia. Proza. Pis'ma. Vospominaniia sovremennikov)* [Only the Sun of Love is Motionless (Poems. Prose. Letters. Memoirs of Contemporaries)]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1990. 445 p.
 - 24 Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction to the fantastic], translated from French. B. Narumova. Moscow, Dom intellektual'noi knigi, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1997. 144 p.
 - 25 Toporov V. N. *Iz istorii peterburgskogo apollinizma: ego zolotyie dni i ego krushenie* [From the history of Apollonianism in St. Petersburg: its golden days, and its downfall]. Moscow, OGI Publ., 2004. 264 p.
 - 26 Fleishman L. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoi literatury* [From Pushkin to Pasternak. Selected works on poetics and the history of Russian literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 784 p.
 - 27 Shkliarevskii I. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990. 510 p.
 - 28 Jung K. G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991. 304 p.