

Е.Э. Фетисова

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА НЕОАКМЕИЗМА. НИЦШЕАНСКАЯ ЭСХАТОЛОГИЯ

---

**Аннотация.** Данная статья посвящена исследованию мифопоэтики неокмеизма в русле его философско-художественной платформы. Мифология рассматривается как онтологическое ядро «семантической поэтики» ренессансного акмеизма, реконструирующее оригинальную философию адептов акмеизма и неокмеизма, ориентированную на экзистенциализм Н. Бердяева, диалогизм С.Л. Франка и представителей «философии жизни» (Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, А. Бергсон), гносеологические, антропологические и историософские идеи Вл. Соловьёва. Дается определение неокмеизма как философско-культурного феномена XX в. и целостной парадигмы в контексте его мифологии и мифопоэтики, прослеживается его генезис, исторически ориентированный на Античность, диалоги Сократа и Платона, художественная эволюция и границы, «синхронно-реминисцентный хронотоп», что, в свою очередь, подразумевает детальный анализ поэтических текстов акмеизма и неокмеизма посредством философской герменевтики.

Представленная статья является попыткой построения философско-культурной парадигмы неокмеизма, а также некоторой универсальной методологии герменевтического анализа поэзии в русле синергетического сосуществования философии и филологии (литературоведения) в пространстве единого онтологического дискурса. Самостоятельный статус методологии подразумевает то, что она включает в себя моделирующую мир онтологию. Этот фактор особенно важен для анализа поэтического текста в аспекте его мифологии, художественного времени и пространства, так как творчество акмеистов априори онтологично и посредством мифа создаёт авторскую миромоделирующую реальность. Фундаментально открытый характер мировоззренческих идей неокмеизма делает весьма сложной задачу целостной реконструкции творческого наследия и мифологии его адептов.

Методология поэтической мифологии подразумевает, что сопоставительный анализ произведений акмеистов и неокмеистов должен быть дополнен аксиологическим подходом (методом отнесения к ценности – П. Рикёр, М. Вебер). При этом необходимо учитывать, что именно философия располагает методологическим инструментарием, служащим образцом (моделью) решения исследовательских задач литературоведения, и в данном случае успешно применяется к анализу поэтического текста.

В методологическом аппарате философии и культурологии необходимо описывать литературу как единый текст, если угодно, единый метатекст. Делается закономерный вывод о том, что индивидуальная авторская мифология и типология культурных «кодов» адептов акмеизма (Н. Гумилева и А. Ахматовой) создаёт мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в её орбиту произведения неокмеизма и мировой литературы в целом как части единого смыслопорождающего механизма философии культуры и её грандиозного онтологического феномена – «Книги Судьбы» и «Проекта “Акмеизм”». Делается вывод о том, что в акмеистических произведениях разработана и выражена целостная философская система, сопоставимая по своей значимости с концепциями великих творцов философии. Данная система, ядро которой составляет специфическая авторская мифология, становится ценностно-смысловой константой неокмеизма, обуславливая преемственность и уникальность его развития как целостной исследовательской стратегии, позволяющей вновь и вновь реконструировать неокмеизм как философско-культурную парадигму в постоянно обновляющемся историческом контексте.

**Ключевые слова:** неокмеизм, мифология, онтологический концепт, антропоцентризм, философская герменевтика, «семантическая поэтика», культурная парадигма, «ахматовский миф», «антимиф», миф Нового времени.

**Abstract.** This article is dedicated to the examination of mythopoeia of Neocacmeism within the framework of its philosophical and creative platform. Mythology is being viewed as the ontological core of “semantic poetics” of the Renais-

sance Acmeism, which reconstructs the original philosophy of the adherers of Acmeism and Neoacmeism, oriented at existentialism of N. Berdyaev, dialogism of S. L. Frank, and representatives of the "philosophy of life" (F. Nietzsche, W. Dilthey, G. Simmel, H. Bergson), gnoseological, anthropological, and historiosophical ideas of V. Solovyov. The author gives definition of Neoacmeism as a philosophical-cultural phenomenon of the XX century and an integral paradigm in the context of its mythology and mythopoeia; as well as follows its genesis, historically oriented on Antiquity, dialogues of Socrates and Plato, creative evolution and boundaries, "synchronic-reminiscent chronotope, which in turn supposes the detailed analysis of the poetic texts of Acmeism and Neoacmeism by the virtue of philosophical hermeneutics. This article is an attempt to build a philosophical-cultural paradigm of Neoacmeism, as well as a certain universal methodology of hermeneutic analysis of poetry in the context of synergetic co-existence of philosophy and philology (literary studies) within the space of the unified ontological discourse. The fundamentally open nature of the worldview ideas of Neoacmeism significantly complicates the task of the integral reconstruction of the creative heritage and mythology of its adherers. The author concludes that in Acmeistic works there is an integral philosophical system which could be compared by its importance with the concepts of the great creators of philosophy. Such system, the core of which consists in the specific author's mythology, becomes a value-conceptual constant of Neoacmeism, justifying the successiveness and uniqueness of its development as an integral research strategy, which again and again allows reconstructing Neoacmeism as a philosophical-cultural paradigm within the constantly changing historical context.

**Key words:** Myth of Modern Times, "Antimyth", "Myth of Akhmatova", Cultural paradigm, "Semantic poetics", Philosophical hermeneutics, Anthropocentrism, Ontological concept, Mythology, Neoacmeism.

**Н**еоакмеизм («ренессансный акмеизм») – один из основных ненормативных стилей русской литературы XX в., но лишь в той степени, в какой не признаёт норму «эталонном». Провозгласив «преодоление» символизма и утвердив себя через это «преодоление», отказ от «мистических спекуляций», но, тем не менее, органично переработав некоторые его принципы, неоакмеизм не являлся отчетливо маркированным стилем. Провозгласив своим основным постулатом борьбу «за э т о т мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» (С. Городецкий), неоакмеизм был ориентирован на философию позитивизма (О. Конт, Г. Спенсер, Дж.С. Милль): «Важным условием прогресса науки О. Конт считал переход от метафизики к позитивной философии. Термин «позитивный» О. Конт применял как характеристику научного знания. Позитивное в его трактовке – это «реальное, достоверное, точное и полезное знание в противоположность смутным, сомнительным и бесполезным утверждениям и представлениям, которые часто имеют хождение в обыденном сознании и метафизических рассуждениях» [1, с. 15-16].

Время и память (память ненапрасного прошлого) – основные доминанты поэтического мировидения – служат ключом к постижению законов истории и современности. Смена художественных парадигм «символизм – акмеизм (адамизм) – неоакмеизм» привела к тому, что лирический герой, «вечности заложник» (Б. Пастернак), оказался теперь «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением брэнности Бытия,

с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта» [2, с. 12].

Неоакмеизм имеет свои измерения. Во-первых, как уже упоминалось выше, он заявил о себе через отрицание своего непосредственного предшественника – декадана, выдвинув взамен символической «теории соответствий» самоценность «самовитого» слова. Главной «тезой» (С. Городецкий) стал поиск путей вербализации «невыразимого», т.е. вербализации невербализованного. Поэтическое Слово-образ претендует теперь на то, чтобы стать «плотью и кровью» Вселенной, её ритмом и музыкой. Предмет литературы неоакмеизма – незыблемая Реальность Слова. Поэт – идеалист нового типа – осуществляет поиск посюстороннего абсолюта.

Однако столь резкое противопоставление символизма акмеизму преждевременно. Неоакмеизм дифференцировал и существенно уточнил символистскую специфику, образность и методологию, во многих своих аспектах продолжил миссию символизма, – ещё более утвердил новоявленный пантеизм художника-Демидурга («высоко поставленный именно символистами идеал поэта»), сохранив от декадана возможность трагического восприятия бытия «во всей совокупности красот и безобразий». Примером такого неоднозначного синтеза в статьях адептов акмеизма служило поэтическое творчество В. Нарбута.

Третий краеугольный камень неоакмеизма – структурно-семиотическая методология. Неоакмеизм не отрицает начисто символизм, а лишь корректирует его излишества и перегибы в рамках своей заданной парадигмы, перемещая акценты с «жизни для искусства» (у символистов) к «искусству для жизни». Неоакмеизм вводит символизм,

романтизм и импрессионизм в контекст исторической динамики («Они акмеисты, потому что они берут в искусстве те мгновения, которые могут быть вечными» – с. 20), проводя принцип методологической «избирательности» при отборе художественного материала. Эстетизация каждого сиюминутного мгновения уступает место «горизонту читательского ожидания» и живости его восприятия. Читатель порой отождествляется с самим поэтом, – в этой связи не лишним будет вспомнить статью Н.С. Гумилева «Читатель», в которой поэт не просто дал определение поэтическому творчеству как «оплодотворению одного духа другим посредством слова» [3, с. 423], но и произвёл классификацию потенциальных читателей: «Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, ещё не явившийся друг или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ <...>. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель» [3, с. 422]. Отныне только выбранное художником и прочувствованное сквозь призму демиургического восприятия мгновение претендует на то, чтобы стать вечностью.

Провозгласив идеалом творчества очищение искусства от всех «напластований» символизма, неоакмеизм ориентируется на антиплатоновскую художественную идеологию – провести бытие, которое живописует художник, сквозь его собственное сознание, особенности личности и т.п. Таким образом, бытие становится тождественно субъективному сопереживанию личностного бытия Демиурга, претворяясь в Слово, рождаясь и переходя от статики к динамике посредством словотворчества. Цель – добиться «того химического синтеза, сплавления явления с поэтом, который и сниться никому, даже самому хорошему реалисту, не может» [4, с. 18].

Иными словами, в примитивном смысле неоакмеизм есть суггестивность художественного стиля, творческой манеры письма при максимальной эстетизации ясности, искренности и простоты языка. Неоакмеизм построен как некий образный метатекст, напоминающий анфиладу взаимонаправленных зеркал, сквозь которые последовательно проходит единая тематическая доминанта, выкристаллизованная «теза» (С. Городецкий). Ядро неоакмеистической парадигмы – Слово, «незыблемая твердыня», «Алмаз непорочный», «скрытое единство живой души» (С. Городецкий).

Применительно к **герменевтике** единого «неоакмеистического текста» и его мифологии целесообразно говорить об особом **«синхронно-реминисцентном хронотопе»**, смещённом относительно границ реального пространства и времени, благодаря чему каждый персонаж восходит сразу к нескольким прообразам, а каждая описываемая ситуация архетипически проецируется в контекст бесчисленного множества подобных ей ситуаций-аналогов как отечественной, так и зарубежной литературы, образуя семантически насыщенные «кумулятивные центры» повествования и высвечивая в произведении новые смыслы. Данная установка как нельзя лучше соответствует акмеистическому пониманию авторского текста как механизма, аккумулирующего и художественно преобразующего достижения различных культурных эпох и столетий.

Герменевтический механизм единого неоакмеистического текста носит отчётливо парадигмальный характер. Проанализировав структуру парадигмы, Т. Кун выделял в ней следующие компоненты: «символические обобщения» (математические формулировки законов), «образцы» (способы решения конкретных задач), «метафизические части парадигмы» и ценности («ценностные установки науки» – 1) Данная структура парадигмы оказывается чрезвычайно плодотворной при анализе поэтического текста неоакмеизма, определяемого в предложенном исследовании в рамках единого **онтологического (мифологического) концепта** как «Книга Судьбы» (классический акмеизм) или «Проект Акмеизм» (неоакмеизм).

В свою очередь, индивидуальная авторская мифология адептов акмеизма (Н. Гумилева и А. Ахматовой) создаёт мощное ассоциативное поле, позволяющее рассматривать попадающие в её орбиту произведения мировой литературы и неоакмеизма как части **единого смыслопорождающего механизма философии культуры. Мифология в данном исследовании рассматривается как смыслообразующее ядро «семантической поэтики».**

В акмеистической поэзии и поэзии неоакмеизма сосуществуют архаический миф (ветхозаветный миф об Адаме и Еве) и **неомиф (миф Нового Времени, восходящий к ницшеанской мифологии)**, космогонические мифы – о происхождении мира, антропогонические (о происхождении человека), календарные (о смене времён года), эсхатологические (о конце света – Апокалипсис «Реквиема» и «Поэмы без героя»), национальный «трансмиф» (мифологема Китежа в поэзии А. Ахматовой, И. Лисянской и Ю. Мориц), образы древнегреческой

(эллинистический миф о Психее-душе в структуре «Поэмы без героя», а также своеобразно обыгранный мифы о Пигмалионе и Галатее) и римской мифологии; и, наконец, смыслообразующим началом, позволяющим соединить их в единое целое и осмыслить в иерархической системе, выступает так называемый эстетический миф (миф о собственной жизни как искусстве), зародившийся и получивший распространение в эпоху символизма, иными словами, – индивидуальный «авторский миф».

Введённые в религиозный контекст Священного Писания античные образы-символы не только обретают статус надвременных, универсальных онтологических реалий (идея земного Рая-Эдема) у И. Лиснянской, Ю. Левитанского, Ю. Мориц воспринята с опорой на философию Вл. Соловьёва, а миф о «вечном возвращении» времён – художественная доктрина «Поэмы без героя» Ахматовой и большинства стихотворений Д. Самойлова – восходит к **ницшеанской неомифологии**), но и отражают нравственное восхождение поэта к Абсолюту, позиционируя его как Демиурга нового Мироздания, Данте XX века. **Божественное Слово-Логос у Ахматовой и неоакмеистов восходит также к «священной любви к слову», «philologia sacra» Вяч. Иванова**, под которой подразумевались «возвращение русской культуры к духовным основам христианства и – одновременно – творческое осмысление и воссоздание художественных архетипов Возрождения, Средневековья, Античности, не пережитых русской культурой в их классическом, европейском варианте» [5, с. 301].

Отвергнув опыты жизнетворчества, попытки синтеза искусства и религии, размывание предметной образности в метафизических символах, культ музыки и дионисийской стихийности, акмеисты утверждали «земное» бытие, равновесие между метафизическим и физическим началами мироздания, «вещность», пластичность и номинационную конкретность образов («Всё, что не названо, не существует», – клише Н.С. Гумилева), культ архитектуры и аполлонического, а также отношение к поэзии как к высокому ремеслу. Однако уже «классический неоакмеизм» носил на себе печать апокалиптического конца истории, что подметили критики и адепты эмигрантского ахматоведения. Цементирующим звеном, призванным «склеить двух столетий позвонки», здесь выступала фигура Данте – последнего поэта Средневековья (комментатора Апокалипсиса) и первого поэта итальянского Возрождения (Ренессанса), через творчество которого и осуществлялся гуманитарный диалог России и Европы.

В совокупности дантовское творение – «энциклопедия средневекового мирозерцания» – и

«Поэма без героя» Ахматовой составляют единый художественный текст мирового значения – комментарий к Апокалипсису.

**Ницшеанская эсхатология** отражена уже в структуре знаменитого «ахматовского мифа», соотносимого с индивидуальной мифологией адептов неоакмеизма. Творимый художником «миф о себе» (индивидуальный «ахматовский миф») имеет разветвлённую полисемантическую структуру (собственно **авторский миф**, противоположный ему **«антимиф»**, подразумевающий демифологизацию, фиксацию на негативной стороне «ахматовского мифа» – вторичный процесс переосмысления авторской индивидуальности, **«миф-зеркало»** или **«миф-двойник»**, в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражается личность автора или его биография; **«миф-диалог»**, возникающий в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с поэтами-современниками, – так, можно говорить об объединённом «ахматовско-гумилевском», «ахматовско-цветаевском» мифах, которые подробно рассмотрены в работах сопоставительного характера; авторский **концепт** – некий устойчивый **«миф-константа»**, способный существовать независимо от личности и творчества поэта, и концепт лирической героини), и, пронизывая все уровни организации «ахматовского текста», формирует столь же неоднозначную, во многом имманентную себе образную систему, которая может быть охарактеризована как «монолог на основе полифонии».

С одной стороны, «ахматовский миф» осмысливается как структура, тождественная самой себе (творимый художником эстетический миф «о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрицание попыток переосмысления данного мифа. С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентацией на традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстраполируется на разветвлённую систему персонажей – авторских двойников-дубликатов, восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный гипертекст – «ахматовский миф». Парадокс «ахматовского мифа» – во взаимной соотнесённости этих начал, онтологической цельности и полифонической «щедрости».

Полисемантическая система лиро-эпоса А. Ахматовой определяется двумя важнейшими стилевыми тенденциями: александрийской поэтикой раннего эллинизма и римского классицизма. В ахматовской поэзии мирно «сосуществуют» архаический миф и неомиф Нового времени, космогонические мифы (о происхождении мира), антропологонические (о происхождении человека), календарные (о смене

времен года – в поэме «У самого моря»), эсхатологические (о конце света), национальный «трансмиф» (мифологема Китежа в поэме «Путём вся земли»), образы древнегреческой и римской мифологии; и, наконец, смыслообразующим началом, позволяющим соединить их в единое целое и осмыслить в иерархической системе, выступает так называемый эстетический миф (миф о собственной жизни как искусстве), зародившийся и получивший распространение в эпоху символизма, иными словами, – знаменитый «ахматовский миф».

Ещё в раннем стихотворении «Не будем пить из одного стакана...» (1913) из цикла «Чётки» принципиальная дихотомия мужского и женского начал (часть космогонического мифа) заявлена через оппозицию солярного и лунарного мифов: «Ты дышишь солнцем, я дышу луною, / Но живы мы любовь одну» [6, I, с. 49]. Аналогично и в мифологической системе Вяч. Иванова солнце олицетворяет собой верховное мужское начало.

Введённые в религиозный контекст Священного Писания античные образы-символы не только обретают статус надвременных, универсальных **онтологических реалий (идея земного Рая-Эдема воспринята Ахматовой с опорой на философию Вл. Соловьёва, а миф о вечном возвращении времён – художественная доктрина «Поэмы без героя» – восходит к ницшеанской неомифологии)**, но и отражают восхождение поэта к Абсолюту, позиционируя его как Демиурга нового Мироздания, Данте XX века.

В стихотворении «Как белый камень в глубине колодца...» (1916) своеобразно обыгрывается миф о Пигмалионе и Галатее. Ахматовский сюжет является его зеркальной редупликацией, своего рода «минус-приёмом»: если в древнегреческом мифе силою любви оживает статуя прекрасной девушки (Галатее), то здесь «белый камень» (образ-символ, воспетый О. Мандельштамом, «говорящая плоть» в понимании акмеистов) вводится как одушевленный предметный атрибут («одухотворенная предметность») памяти о возлюбленном, с которым рассталась лирическая героиня («Чтоб вечно жили вечные печали, / Ты превращен в мое воспоминанье» [6, IV, с. 130]). Подобных обратных «метаморфоз» немало в «Поэме без героя»: статуя Командора оживает, а Коломбина («Красавица тринадцатого года»), наоборот, превращается в мраморную Психею: «...Психея опять мраморная, драгун лежит у её ног» [6, III, с. 286].

Эллинистический миф о Психее-душе в стихотворении «Надпись на книге “Подорожник”» (1941) служит «шифром», проясняющим авторский миф (компонент неомифологии), в данном случае – спо-

собствует разгадке ахматовской «тайнописи», оригинального творческого метода, наделяя автора чертами Демиурга («И с факелом свободных песнопений / Психея возвращалась в мой придел» [6, III, с. 134]). Античная Психея («душа») здесь отождествляется с поэтической Музой. В «Поэме без героя» образ Психеи, напротив, десакрализуется, ассоциируется с театральной (сценической) ролью О.А. Глебовой-Судейкиной в драме Ю. Беляева «Псиша» и его водевиле «Путаница, или 1840 год» («Ты ли, Путаница-Психея»), олицетворяя собой красоту и изящество её исполнительницы. Здесь **античный миф органично встраивается в символистскую мифологию красоты.**

Кроме того, Психея, олицетворяющая душу в греческой мифологии, наполняется у Ахматовой мистическим, сакральным смыслом – это «дыхание мира», Мировой Дух, явленный в поэтическом «царственном слове». Высказывание П.Б. Струве о гении Пушкина вполне применимо и к поэтическому дару Ахматовой-пушкиниста: «Преодоление себя, своей Души в Слове и обретение через Слово своего Духа есть самое таинственное и самое могущественное, самое волшебное и самое чарующее, самое ясное и непререкаемое в явлении: Пушкин» [7, с. 34].

В основе ахматовской переработки мифа – мотив «вечного возвращения времён» (оптимистическая временная версия, в основе которой – идея повторяющейся циклизации и цементирующей творческой памяти).

Античный языческий пантеон прочно удерживается в поэзии Ахматовой, основанной в то же самое время на доктрине православного христианства, высвечивая грани страдальческой, «крестной» истории человечества. Стихотворение «Так отлетают тёмные души...» (1940) – уникальный случай сопряжения древнегреческой, римской, средневековой и современной поэту апокалиптической мифологии посредством божественного Слова-Логоса – мирового литературного наследия («Мне ничего на земле не надо, / Ни громов Гомера, ни Дантова дива...» [6, IV, с. 228]. Уже первая строка «Так отлетают темные души» восходит сразу к нескольким мифологическим источникам: к царству мрачного Аида, по которому «носятся бесплотные легкие тени умерших» [8, с. 25], лугу Прозерпины – месту последнего приюта, «счастливого берега, “точке отсчёта” посмертного путешествия героини, душа которой отправляется на землю, унося с собою неясные светлые видения, и к песне третьей “Divina Commedia” Данте (Лимбу – приюту “лёгких теней” ветхозаветных праведников). Героиня отрывается от бессмертных шедевров “Илиады” и

“Одиссеи” Гомера, “Божественной комедии” и “Vita Nova” Данте, посредством эсхатологической интуиции, восходящей к интуитивизму А. Бергсона, обращая вспять ход исторических событий («И Троя не пала, и жив Эбани, / И всё потонуло в душистом тумане» [6, IV, с. 228]).

Стихия разрушающего и одновременно создающего огня, а также мотив сожжения – наиболее мифологизированные аспекты-клише, связанные с символикой языческих ритуалов в поэзии Ахматовой.

Мотив сожжения необычайно полисемантивен, в основе его – эллинистический миф о возрождающейся птице Феникс, имеющий, однако, биографическую подоплеку и находящий себе соответствие в судьбе Ахматовой. Это и очистительный костёр в гностическо-христианском толковании: например, в стихотворении «Забудут? – вот чем удивили!» [6, IV, с. 317] судьба лирической героини отождествляется с судьбой её Музы – зеркального двойника («А Муза и глохла, и слепа, / В земле истлевала зерном, / Чтоб после, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом» [6, IV, с. 317]). В данном случае «голубой эфир» олицетворяет собой очертания дантовского небесного Эдема (местонахождение праведной души после смерти). Мотив «воскрешения» подчёркивается восходящей художественной символикой – от земли («в земле истлевала зерном») к небу (образ «голубого эфира»).

Судьба Ахматовой – зеркальное отражение судьбы великого флорентийца, о котором она впоследствии скажет в прозе о Данте: «Поистине этот человек победил смерть и её верную служанку – забвение» [6, III, с. 9]. Поэзия («божественный Глагол») выступает символом духовного сопротивления, позволяя Ахматовой вести диалог с современниками и потомками, находясь по ту сторону Флегетона («Уже за Флегетоном / Три четверти читателей моих» [6, III, с. 9]) – кровавой кольцеобразной реки (греч. «жгучий»), в которую погружены «насилъники против ближнего» [9, XII, с. 46-54]. В черновом автографе ранней редакции (РГАЛИ) было: «Пустынно здесь! Уже за [Ахероном] Флегетоном / Три четверти читателей моих». С.А. Коваленко писала: «Замена названия реки в вариантах Ахерон на Флегетон для знающих текст Данте была значимой и указывала на трагическую судьбу» [6, II/I, с. 593].

В стихотворении «Я над ними склонюсь, как над чашей...» (1957) с посвящением О. Мандельштаму миф выполняет функцию связующего моста между отдалёнными эпохами. **Античные мифы** об Орфее и Эвридике и о похищении Европы Зевсом проецируются на современность («Это кружатся

Эвридике, / Бык Европу везет по волнам» [6, IV, с. 216]). Три времени сосуществуют рядом: древнегреческая античность (цветущий «загробный» луг Прозерпины), дантовское Средневековье (образы Невы-Леты, упомянутого в тексте перевозчика Харона, осуществляющего «пропуск в бессмертие», как и в поэме «Путем вся земли» – «Вот пропуск, товарищ, / Пустите назад...» [6, III, с. 31]) и современная поэту действительность – «некалендарный Двадцатый век» («Это ключики от квартиры...» – там же). Данные стихотворения не только образуют некий скрытый микроцикл – «реквием» по погибшим (аналог «заупокойной мессы», своего рода «Венок мёртвым»), но и отражают эстетические вкусы «наиболее замкнутого, эзотерического круга» акмеизма.

При рассмотрении **«ахматовского мифа»** выявляются следующие основополагающие тенденции: 1) творческая **мифологизация** образа поэта; 2) **демифологизация** – воссоздание **«антимифа»** (фиксация на негативной стороне «ахматовского мифа») – вторичный процесс переосмысления авторской индивидуальности; 3) создание авторского **«мифа-зеркала», «мифа-двойника»,** в котором лишь частично, какой-либо своей гранью отражаются личностные черты автора или его биография; 4) зарождение **«мифа-диалога»,** возникающего в рамках тесного творческого контакта Ахматовой с поэтами-современниками и выявляемого на основе интертекстуального сопоставительного подхода с опорой на биографический аспект (так, можно говорить об объединённом **«ахматовско-гумилевском мифе», «ахматовско-цветаевском»** мифе и т.п., которые подробно рассмотрены в работах сопоставительного характера); 5) создание некоего устойчивого **«мифа-константы» (концепта),** способного существовать независимо от личности и творчества поэта.

Первые два подхода прямо противоположны, полярны, взаимоисключают друг друга, но одновременно оказывается возможным проследить их взаимный, «зеркальный» (обратный) генезис; все остальные модификации, за исключением демифологизации, находятся в сложных внутривидовых взаимоотношениях и способствуют воссозданию неповторимого облика художника, дополняя «ахматовский миф».

Творческая мифологизация, порождая в свою очередь по «зеркальному» принципу обратный процесс – демифологизацию авторского образа, восходит к глубокой древности – карнавальной культуре Средневековья с её традицией примеривания масок. Л.К. Чуковская отмечала, что Анна Ахматова «примеряет судьбу поэтов, родных и

не родных, Данта и Пушкина, на свою собственную» [10, с. 260].

Ярчайшим примером создания авторского «мифа-зеркала» («мифа-двойника») выступает собирательный образ «Красавицы 1913 года», «русской Беатриче» – О. Глебовой-Судейкиной в «Поэме без героя» («О подруга поэтов, / Я наследница славы твоей»), Саломеи Андрониковой Гальперн (знаменитой «Соломинки» О. Мандельштама), Т. Вечесловой, Т. Карсавиной и др. **«Ахматовский миф» здесь является частным проявлением символистского мифа о Прекрасной Даме**, в образе которой воплощается идеал Вечной Женственности, составившей затем основу акмеистической эстетики: «К этому идеалу – вечной женственности – Ахматова-поэт обращается в многочисленных стихах-портретах (часто – портретах красавиц-избранниц своих друзей-поэтов, confidentкой которых она не раз оказывалась), и тогда Ахматова – уже как бы Данте, изображающий различные типы российских Беатриче» [11, с. 100].

Ахматова отождествляется с героинями своего века – живыми воплощениями «пряной эпохи» – в своего рода эстетическом Абсолюте, реализуя известное кредо Ф. Достоевского «Красота спасёт мир»: «Вслед за Гумилевым Ахматова воспоёт прекрасных танцовщиц, несущих миру красоту – в её стихах запечатлены и Карсавина, и Вечеслова – «лучшая из всех камней». Вослед Пушкину – деву с кувшином в царскосельском парке. И всегда будет сопереживание восхищения, и иногда будет некоторый оттенок женской ревливой досады – всё-таки это не Дант творит, а научившаяся *словно Данте творить* Беатриче» [11, с. 109]. «Анна всея Руси» полностью оправдывает в данном случае созданный о себе некий «миф-константу»: «Ахматова – не поэтесса, Ахматова – Поэт».

Процесс демифологизации «ахматовского мифа» зарождается в атмосфере раннего советского времени (20-е гг.), достигает кульминации в 1946 г. и затем снова возрождается как примета антиутопического сознания лишь в начале XXI в. В гротескном дискурсе современных исследований Ахматова мыслится субъектом карнавального сознания посредством комической гипертрофии, чрезмерной дискредитации благородных черт её личности.

В книге Т. Катаевой [12] проводится деконструкция «ахматовского мифа». А. Ахматова примеряет на себя сразу несколько культурно-мифологических масок («леди Анна», «профессорша Гаршина», «Madame le professeur», «дама высокого тона», «монастырка», «пушкинистка», «дантесса», «сестра», «завистница» и, наконец, «мусорная ста-

руха»), причём вместе со своими летописцами – «коллективной Лидией Корнеевной» (Чуковской) и «потаённой розой», «ахматовской вдовой» Анатолием Найманом. Однако Т. Катаева, развенчивая «ахматовский миф» и доходя до «пароксизма отрицания», самолично творит из разрозненного хаоса цитаций внешне новый, но содержательно всё тот же поэтический миф – **«антимиф»**, миф с противоположным «знаком». Её книга – наглядный образец исторической преемственности «ахматовского мифа» и внешне «полярного» ему «антимифа». В их основе – карнавальные проявления возвышения или же пародийного снижения образа (субъекта).

С другой стороны, с именем Ахматовой связана наивысшая степень абстрагирования от всех ролей и масок (карнавальной мистерии, в частности, разыгранной в семиотическом пространстве «Поэмы без героя»), и превращение её литературного образа в своеобразную эмблему (символ) эпохи – харизматического лидера, поэта, в творчестве которого нивелируется изначальная дихотомия женского и мужского начал. Поэтому многочисленные споры о том, кто же Ахматова на самом деле – «женщина-поэт» (Н. Недоброво), «русская Беатриче» (Н. Королева), «Анна всея Руси» (М. Цветаева), «неистовая Анна» (Э. Файнштейн), «Сафо XX века» (И. Панова) или же «Данте XX века», «поэт XX века» (Л. Гинзбург) априори утрачивают свою полемическую заостренность, а приведённые архетипы совмещаются в едином сверхобразе великого поэта, авторском **концепте**.

Создание **концепта задаётся сеткой онтологических координат, универсальных философем-констант**, дополняющих канонизированную личность поэта некими высшими нравственными категориями. Например, Н.Я. Мандельштам отмечает: «Как прошли мимо основной и лучшей струи в поэзии Ахматовой и не заметили, что она поэт отчаяния, а не Любви?» [13, с. 189].

Кроме того, возможно говорить не только о **мифологическом концепте** применительно к «ахматовскому мифу» («плакальщица всея земли», «плакальщица России двадцатого века»), но и об обобщённом концепте лирической героини в творчестве Ахматовой, который складывается как совокупность **архетипов** – инвариантов единого прообраза: «Если раньше лирическая героиня часто была в лике монахини, творящей молитву или преступающей обет, то со временем она выступает в лике матери, лелеющей своего младенца, или в образе матери-земли. Точнее, наметилась цепь перетекающих друг в друга ликов: мать-родительница, мать-земля, мать-родина» [14, с. 16]. В.В. Заманская выделяет в качестве устойчи-

вой художественной модели мира ранней поэзии Ахматовой ситуацию экзистенциального одиночества, разлуки, следствием которой и является появление общего мифологического, отчасти театрализованного, «имиджа» лирической героини: «Столь же целенаправленно создаётся и имидж героини – брошенная женщина («Как соломинкой, пьешь мою душу...»), «Смятение», «Сколько просьб у любимой всегда...», «Я научилась просто, мудро жить...»). На ситуации одиночества базируются тщательно разрабатываемые повороты ахматовского «романа в стихах» [15, с. 167].

Наиболее ёмкое, универсальное определение **концепта** как онтологической системы оксюморонов – противопоставленных по смыслу метафизических категорий, олицетворяющих противоречивый, неоднозначный образ поэта – содержится в статье «Английские недели Анны Ахматовой» Сильвы Эльдар и Льва Шилова: «Анна Ахматова – поэт вечных человеческих тем и ценностей: любви, разлуки, верности, измены, смерти, бессмертия, природы и Божества» [16, с. 145].

В «коллективном бессознательном» отечественного литературоведения за Ахматовой справедливо закрепились репутация уникального исследователя жизни и творчества Пушкина и укоренённый в русской классике единый мифологизированный концепт Поэта-Пророка. Соответственно канонические образы «пророков» – культурных героев – подверглись пародированию, что наглядно демонстрирует серия исследований – «Анти-Ахматова» Т. Катаевой [12], «Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина» [17], «Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского» Б. Горба [18], «Гумилев без глянца. Проект Павла Фокина» [19] и т.п.

С одной стороны, «ахматовский миф» предельно замкнут и осмысляется как структура, тождественная самой себе (творимый художником «миф о себе»), что предполагает бескомпромиссное отрицание попыток переосмысления данного мифа. Неоднозначный диалог Ахматовой с русской эмиграцией, увезшей с собой «свой последний день в России», обнаруживает в себе немало парадоксов. Ахматова, в целом высоко оценившая поэтические опыты своих современников, подвергла уничижительной, разносной критике беллетризованную прозу, вышедшую о ней за рубежом в среде русских эмигрантов, решительно противопоставив «псевдомемуарам» свою ненаписанную книгу, неоднородную по жанру («беглые заметки», «вспышки памяти», «пёстрые заметки»), авторскому вымыслу – «правду жизни», «антимифу», получившему

на рубеже XX-XXI вв. гипертрофированное выражение в вышеупомянутом мемуарном компендиуме «Анти-Ахматова» Т. Катаевой, – собственный «ахматовский миф». Однако, в корне отрицая «анти-миф», поэт невольно способствовал его возникновению и дальнейшему развитию.

С другой стороны, «ахматовский миф» с его акмеистической ориентированностью на традицию мировой литературы максимально диалогичен и экстраполируется на разветвлённую систему персонажей – авторских двойников-дубликатов, восходящих к единому прообразу, – способствуя воссозданию множества диалогически построенных зеркальных метатекстов, помогающих расшифровать главный метатекст – авторский миф. Парадокс **«ахматовского мифа»** – во взаимном проникновении, обоюдной соотнесённости этих начал, единства (онтологической цельности) и полифонической щедрости (персонажной полифонии романа).

Ахматовский **«миф-диалог»** возникает как результат построения некоей «второй реальности», посредством которой между художниками со сходными взглядами на творческий процесс и искусство в целом оказывается возможна внутренняя двусторонняя коммуникация. В результате подобных схождения, «пересечений» появляется метатекст мифологического типа («текст о тексте»), ориентированный на архаический миф, поэтическую культуру Средневековья и символизма, философию Вл. Соловьёва и соприкасающийся с хорошо изученной в ахматоведении проблемой выявления «чужого слова» в поэзии Ахматовой.

Подобному восприятию авторской индивидуальности способствует в значительной мере и заложенный в ахматовском творчестве разветвлённый поливариантный эстетический миф, совмещающий в своей структуре несовместимое: множество зеркальных дубликатов-двойников, примеры «раздвоения» автора, растворения его в авторских «ликах» и единый **авторский концепт**, совмещение в рамках единого текста античного «рокового хора», от имени которого выступает автор, и авторского мифа-зеркала, в котором он частично отражается (О.А. Глебову-Судейкину Ахматова называет своей «сестрой» – «Ты, голубка, солнце, сестра»), сопричастности лирических героев-субъектов – носителей авторского сознания (неразличение Автора и героя заявлено во второй главке «Решки» – «Кто погиб, и кто жив остался, / И кто автор, и кто герой») с одной стороны, и повышенной авторской индивидуальности, личностного начала – с другой.

По мнению М.В. Серовой, **«ахматовско-гумилевский миф»** («миф о семье») активно «проявлен

в системе акмеистического мифа и акмеизма» [20, с. 103], что демонстрирует также исследование В.Ю. Прокофьевой, в котором осуществляется практика «словесного портрета» пространства в тесной связи с механизмом расширения «культурной памяти». Мотив ухода из дома мыслится в контексте мифопоэтики акмеизма как начало вектора странствий, цель которых – поиск «земного рая». Тексты осознаются и рефлектируются в архитектурных образах, а стихи понимаются как части выстроенного здания. Кроме того, О.А. Лекманов в своей «Книге об акмеизме» определяет специфику «кружка Гумилева» именно как школы «домашнего», «семейного» типа, так как «новой эстетики акмеисты так и не разработали» [21, с. 13]. Таким образом, «ахматовско-гумилевский миф» представляет собой лишь частный аспект более «широкого» **акмеистического мифа**, имплицитно встраиваясь в его структуру по принципу концентрических окружностей.

Творчество акмеистов и неоакмеистов представляет собой на редкость уникальный **вариант сознательного построения индивидуального творческого пути автора как отражения универсальной конструкции мировой культуры**.

**Неомифологические** тенденции неоакмеизма побуждали авторов к созданию универсальных философских моделей, пригодных для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для воплощения современной социальной и духовной проблематики.

Наряду с монументально-обобщающим концептом «ахматовского мифа» возникает и грандиозный концепт акмеистического творчества – «Книга Судьбы» (судьба в греческой трагедии означает «рок») – **единый метатекст интегрирующего типа и смыслопорождающей семантики – своего рода аналог онтологического «Проекта “Акмеизм”»**.

Полисемантическая система неоакмеизма определяется двумя важнейшими особенностями: александрийской поэтикой раннего эллинизма и стилевыми тенденциями римского классицизма. Мифология (античная и новейшая) пронизывает разные уровни организации авторского текста, способствуя его сакрализации. В основе неоакмеистической переработки мифа – мотив «вечного возвращения времён» (оптимистическая временная версия, в основе которой – идея повторяющейся циклизации и цементирующей творческой памяти).

Первостепенное значение для неоакмеистов приобретают **мифы Нового времени**: миф о собственной жизни как искусстве, восходящий к знаменитому «ахматовскому мифу» (преобладающими стали жанры воспоминания и элегии, от-

крывающие прямой путь лирической медитации, а лирический герой или героиня примеряли на себя несколько масок-имиджей), миф о «новом Адаме» и «Земном Рае», миф о «Гиперборее» (хранителе храма Аполлона), приверженцами которого считали себя неоакмеисты, миф о «вечном возвращении» эллинской культуры (Арс. Тарковский) и о «золотом веке человечества», сакрализация божественного Слова-Логоса и текста, историко-культурные и историко-литературные мифы (лирический цикл «Пушкинские эпитафии» Арс. Тарковского, «Пестель, Поэт и Анна», «Поэт и гражданин» Д. Самойлова); архетипы мирового Древа и Словаря, олицетворяющего культурный Логос («Словарь», «Дерево Жанны», «Деревья» (диптих) Арс. Тарковского); архетип мудрой старухи («Воспоминание о раскулаченном» 1972 г. И. Лиснянской), дома, домашнего очага («Дом напротив» Арс. Тарковского), архетип народной сказки, нравственно преобразующей человека («Про Ванюшку», «Золушка» 1957 г, «Алёнушка» 1960 г. Д. Самойлова); архетип матери и сиротства («Я в детстве заболел...» Арс. Тарковского).

**Ветхозаветные мифы** служат средством поэтической универсализации и воскрешения человеческой «прапамяти»: мифы о грехопадении человечества (стихотворение «Первое электричество» И. Лиснянской), поисках «земли обетованной» («Приазовье» Арс. Тарковского), Всемирного потопа («Триптих оливы» И. Лиснянской), библейский миф об Исходе, обретении «земли обетованной» («Одномоментность» 2001 г. И. Лиснянской); мотив блудного сына, где лирический герой выступает как отверженный сын своей духовной родины, не находя себе пристанища («Беженец» Арс. Тарковского), миф о «неопалимой купине» («Костер на снегу» 2000 г. И. Лиснянской), миф о Содоме и Гоморре («Дым», «Вдали от Sodoma» И. Лиснянской). Центральный новозаветный сюжет Голгофы и Спасения («Напрасно выбили...» 1972 г. И. Лиснянской), как и в поэзии А. Ахматовой, сопрягается с личной драмой лирической героини, сознательно избирающей путь каторжанки, плакальщицы и схимницы, а также фокусирует внимание читателя на многоипостасном («неоакмеистическом») авторском мифе, являющемся органичным продолжением мифа акмеистического («ахматовского мифа»).

В произведениях неоакмеистов миф становится «кодом», «шифром», проясняющим скрытые автором смыслы, как онтологическая доминанта авторской миромодели, а также как семиотический феномен, знаковый элемент культурной «памяти». Неомиф как средство универсализации и основная форма мировоззрения, в основе которой – ахматов-

ская циклическая («спиралевидная») концепция времени, где обнаруживается тождество начал и концов временной ленты, восходит, несомненно, к «теории вечного возвращения» Ф. Ницше: «... мысль о вечном возвращении, эта высшая форма утверждения, которая вообще может быть достигнута» [22, с. 251].

Так, в творчестве «поэта-шестидесятницы» И. Лиснянской, автора замечательного эссе «Шкапулка с тройным дном», посвящённому детальному литературоведческому анализу «Поэмы без героя» («Триптиха») А. Ахматовой, миф становится важнейшим средством построения авторской миромодели и шире – формой универсализации мира.

Смещённый относительно реального хода времени «синхронно-реминисцентный» хронотоп ахматовского творчества и мифотворчества, вбирающий в себя культурные достижения различных, порою отдалённых эпох и столетий, допускает вариативность источников возникновения как самого произведения, так и размытость его хронологических рамок.

Неразрывная связь Поэта со временем, эпохой, «эоническая» концепция циклического временного потока, в котором сходятся «начала» и «концы», наглядно отражена в стихотворении И. Лиснянской («Я и время – мы так похожи!» / <...> / Ну, скажи, не одно и то же / Взгляд вперёд или взгляд назад?!»), передающем ахматовскую формулу взаимодействия прошлого, настоящего и будущего времени, лаконично отражённую в итоговой «Поэме без героя» («Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет – / Страшный праздник мёртвой листвы» [6, III, с. 174]).

Стихотворение «Разыгрался мой сон не на шутку...» (1972) И. Лиснянской – своего рода квинтэссенция ахматовского цикла «Тростник». Помимо образно-тематического и формально-реминисцентного сходства «Надписи на книге» А. Ахматовой (с посвящением М. Лозинскому) и вышеназванного стихотворения И. Лиснянской (согласно лирическому сюжету, героиня совершает путешествие в потусторонний, «залетейский» мир, сопровождаемая таинственным спутником – проводником в мир иной), оба произведения ориентированы на общий «прототекст» – «Божественную комедию» Данте. На это указывают прежде всего образы «задумчивой Леты» (у А. Ахматовой), «воды» (у И. Лиснянской), являющейся аналогом «ручья», т.е. вод Леты, дарующей забвение грехов и опоясывающей Земной Рай в Santo XXXI «Чистилища» («Ответь мне! Память о годах печали / В тебе волной ещё не сметена» [9, XXXI, с. 337]), «рыбака» («И какой-то рыбак безутешный, / За рыбёшку дыханье сочтя, / Поплавок

поправляет поспешно / И смеется легко, как дитя») – спутника-проводника в «обитель умерших» (аналог перевозчика душ «Чистилища» Катона), а также лейтмотивный образ «ожившего тростника», «тростниковой дудки», символизирующий, с одной стороны, тот факт, что голос (пение) поэта прорывается к читателю даже «с берегов Леты» (из потустороннего мира), нарушая уготованное ему забвение, а, во-вторых, безусловно, отсылающий нас к Песне I «Чистилища» Данте: «Весь этот островок обвив вокруг, / Внизу, где море бьёт в него волною, / Растёт тростник вдоль илистых излук» [9, I, с. 190]. Тростник здесь выступает символом смирения и ниспосланного Богом усердия (сорванный стебель вновь обретает свой первоначальный облик), и гордый Данте, совершая путешествие по кругам Чистилища, по совету старца Катона обязан препоясаться стеблями тростника: «Здесь пояс он мне свил, как тот назначил. / О удивленьи! Чуть он выбирал / Смиранный стебель, как уже маячил / Сейчас же новый там, где он сорвал» [9, I, с. 191].

Значимость образов-символов «Божественной комедии» для мифологии акмеизма подчёркивает Т.А. Пахарева: «Нельзя не отметить, что с идеей смирения и преодоления гордыни связано и имя самого Данте – одно из тех “вечных имён”, которые были “начертаны на знамени акмеизма”: <...> Ахматова, постоянно проецировавшая свою творческую природу и биографию на дантовские жизнь и творчество, подчёркивая особый статус гордыни в собственном нравственном мире (“так спаси же меня от гордыни”, “но близится конец моей гордыне”), тем самым очередной раз перекликается с великим флорентийским гордецом и актуализирует его присутствие в ценностном пространстве акмеизма» [23, с. 4-5]. Мифология неоакмеизма, и в том числе поэзия И. Лиснянской, таким образом, в значительной степени опирается на образно-тематические доминанты акмеистической доктрины.

Память – овеществлённая плоть Мира – в стихотворении «Утихни, дождейчик, пробравшийся сквозь сон...» И. Лиснянской [24, с. 99], преобразуется в образ «тайника памяти», к которому может быть подобран ключ, по аналогии с ахматовским «храмом памяти», возникающем в «Поэме без героя». Память будущего и память прошлого амбивалентны, синхронизированы в едином потоке Времени-Вечности, «зоне» («И даже то, что не сбылось, / Становится воспоминаньем» – в стихотворении 1980 г. «Рукой слезу останови...» [24, с. 51]).

В стихотворении «Костёр на снегу» И. Лиснянской доминирует ставший полисемантическим у Ахматовой мотив сожжения: здесь и библейский (**ветхозаветный**) миф-сюжет о горящем терновом

кусте (явлении «ангела Моисею в пламени огня из тернового куста, который горел, но не сгорал», Исход 3:1 – 10), дабы Моисей вывел из Египта народ Божий, «сынов Израилевых», и знаменитый **новозаветный сюжет** о въезде Иисуса в Иерусалим на осле («И пахнет зола, как паленая пыль / Из-под копыт осла / На въезде в Бакинскую крепость. Иль то / Ворота в Иерусалим?»), и очистительный «костёр души» в гностическо-христианском толковании, причём сожжению и воскрешению подвергается животворящая мощь «первоначального» Слова-Логоса, наряду с божественной мощью души, дабы преобразиться (возродиться) в новом качестве. В основе акмеистической и неоакмеистической мифологии сожжения – эллинистический миф о возрождающейся птице Феникс («Вспомнит пчела и выпьет в помин / Выжженного во мне» [24, с. 109]).

Имитация ритуала сожжения (не случайно один из своих поэтических циклов Ахматова назвала «Из сожжённой тетради» – отсылка к нему очевидна и в стихотворении И. Лиснянской – «Тетрадки ли жгу, чья безумная была / Опасней огня была?») имеет историко-биографическую «родословную». Л.К. Чуковская писала: «Судьба (истории) ахматовских книг в высшей степени однообразна: по существу же это всё одна и та же постоянно повторяющаяся скверная история» [10, с. 274]. Отсюда – образ «победившего смерть Слова» в бессмертной «Поэме без героя» (сожжение равносильно забвению). Именно об этой «родословной», о божественном Глаголе, являющемся символом духовного сопротивления и побеждающем уготованное ему забвение, и о трагическом творческом даре Ахматовой не забывает упомянуть здесь И. Лиснянская. Образ «неопалимого куста» вновь возникает и в стихотворении «После взрыва» 2004 г. («Куст неопалим!» [10, с. 222]), и в стихотворении «Собрату», в котором мотив «сожжения» («умирания – возрождения») поэтической души в Слове становится очевиден («Мы умираем в слове / И воскресаем в нём» [10, с. 243]). Следовательно, контекстуальный образ «неопалимой купины» становится в творчестве И. Лиснянской **архетипом**, олицетворением поэзии «пречистого Глагола» и олицетворением нравственного сопротивления поэтического Слова забвению.

Мифология акмеизма в произведениях неоакмеистов автоматически становится неомифологией XX века. Неомифологизм явился следствием общего недовольства конкретно-исторической, социальной детерминированностью поведения человека и желанием увидеть его в кульминационный моменты Бытия – перед лицом вечности, Бога, космоса, обнаружить в нём «архетипиче-

ское», а не тождественное и таким образом создать новый миф о мире. Неомиф способствовал обнаружению вечных начал в конкретно-исторической ситуации, открывал «символические соответствия» в искусстве и реальности, что породило, в свою очередь, параллелизм различных культурных эпох и важнейший способ художественной универсализации.

Кроме того, собственно **акмеистический миф** воплощает собой центральную идею акмеизма и неоакмеизма об «архитектурной» составляющей Вечного, божественного Слова-Логоса, о Его «допредметной» и собственно «предметной» сущностях (не случайно в поэзии акмеизма такое важное место занимает архитектура, а сами тексты осознаются и рефлектируются в архитектурных образах); мандельштамовское сравнение Слова то с Психеей (в «Слове и культуре»), то с камнем (в «Утре акмеизма»), также способствует дешифровке образа камня, выступающего в поэзии А. Ахматовой и И. Лиснянской в качестве вместилища мировой культуры: «...камень Тютчева, что “с горы скатившись лёг в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой”, – есть слово. <...> Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [26, с. 191]. Акмеистическая, а вслед за нею и неоакмеистическая модель мира подразумевает отождествление Пречистого Слова-Логоса с евангельскими реалиями: «Смысл Слова, – пишет Х.-Г. Гадамер, – не может быть отделён от самого события возвещения. Напротив, сам смысл носит характер события» [27, с. 495-496].

В стихотворении «Одномоментность» 2001 г. («Идёт из Египта народ, ведомый огнём Куста...») И. Лиснянская совмещает сразу несколько надвременных пластов: события Ветхого и Нового Завета проецируются в «ткань» современного поэта XXI века.

Принцип хронологической синхронии, начало которого надлежит искать в **«теории о вечном возвращении» Ф. Ницше**, дополняется здесь синхронией пространственной, воссоздавая в совокупности кольцевую композицию, пространственно-временным модусом которой, «точкой пересечения» эпох и столетий выступает Египет. Египет словно «закольцовывает», тематически объединяет тексты Ветхого и Нового Завета в единую Книгу Бытия (Библию), что ещё раз подчёркивается амбивалентностью сюжета: Исхода «народа Божьего» из Египта и его же возврата к начальной точке маршрута – Распятию Иисуса Христа «недалеко от Египта». Новый Завет включает в себя также сюжет «Бегства в Египет» Иосифа, Марии и

новорожденного младенца Иисуса, которого соби-  
рался убить царь Ирод. Соответственно, амбива-  
лентны оказываются траектории движения (Исход  
из Египта и невольный возврат в Египет), а Ветхий  
и Новый Завет – «зеркальными» отражениями друг  
друга («Ветхозаветный Исход – бегство в иные ме-  
ста, / Новозаветный Исход – это распятие Христа /  
Недалеко от Египта» [24, с. 133]).

Зеркальной парой к стихотворению «Одномо-  
ментность» (2002) служит стихотворение «Боже,  
неужто Твоя пылающая купина...» (2004), образу-  
ющее с вышеуказанным своеобразный диптих, где  
поэт вновь возвращается к своему излюбленному  
библейскому сюжету – «Исходу Израиля из Егип-  
та» и Распятию Иисуса Христа, чья искупительная  
жертва должна была стать залогом человеческого  
счастья: «Разум мой дремлет, да око моё не спит,  
/ В полном безумье оно озирает места / Дольнего  
мира, где в дальнем углу манускрипт / Пишет без-  
умец другой: из Египта бежит / Мир до сих пор, на  
бегу распиная Христа» [24, с. 203].

Посредством синхронно-реминисцентно-  
го хронотопа И. Лиснянская пробивается сквозь  
толщу образов-архетипов к самым отдалённым  
эпохам, ветхозаветным и новозаветным сюжетам,  
пытаясь отыскать их созвучные аналоги в совре-  
менной поэту действительности. Наглядным при-  
мером этому служит стихотворение «Первое элек-  
тричество» 2002 г.

Истоки мирового Добра и Зла, борьба которых  
продолжается с античности до современности,  
поэт усматривает в ветхозаветном сюжете «Изгна-  
ния из Рая», предлагая, однако, свою оригиналь-  
ную трактовку. Искушение Евы змеем, угостившим  
её яблоком с Древа познания Добра и Зла, не толь-  
ко положило начало грехопадению человечества,  
стало источником всех человеческих несчастий,  
не только обусловило синтез божественного и де-  
монического в каждом конкретном человеческом  
сердце, но и навеки разделило человечество на две  
противоборствующих стихии – потомков Бога, «де-  
тей Духа Святого» (родившихся от Адама после уби-  
того Авеля и после Сифа – третьего сына Евы), – и  
потомков (приспешников) Сатаны, «детей Плоти»  
(родившихся от Змея, вслед за Каином, убившим  
брата своего, Авеля, и пролившим первую кровь на  
земле): «От Адама был Авель. От Змея, возможно  
что – Каин, – / И возможно, от змиева когтя пошла  
на земле вся неволя» [24, с. 131]. «Первое электри-  
чество» является символом напряжённой борьбы  
«воинов Света» и «воинов Тьмы», борьбы на земле  
за справедливость, борьбы Добра и Зла, Правды и  
Лжи, «потомков Авеля» (сыновей Адама) и «потом-  
ков Каина» (сыновей Змея), Бога и Дьявола.

Таким образом, мифология неоакмеизма по-  
рождает в своём функционировании обязательное  
наличие философско-онтологических дихотомий,  
маркированных антитезой «нравственное-без-  
нравственное».

**Ю. Левитанский** как один из представителей  
«фронтального поколения» неоакмеизма продолжа-  
ет поэтическую традицию представителей акмеиз-  
ма и неоакмеизма, зачастую совмещая в одном сти-  
хотворении различные акмеистические «клише»  
(**онтологические концепты**).

Так, в стихотворении «Эволюция» **синхронно-  
реминисцентный хронотоп**, столь характерный  
для произведений Ахматовой и особенно «Поэмы  
без героя», используется автором для описания  
своего «тернистого» жизненного пути. Лириче-  
ский герой совмещает в себе множество зачастую  
противоположных ипостасей, маркирующих, в  
свою очередь, основные, наиболее значимые **архе-  
типы**, эмблемы и символы акмеизма: «сад» (архе-  
типически восходящий к Эдемскому саду), «склад»  
(архетип иконы-складеня, человеческой памяти, а  
также ящика Пандоры), Данте и Вергилий (духов-  
ный Учитель и проводник Данте по «Аду») в одном  
лице, странник Одиссей – истинный и последний  
победитель в Троянской войне, герой древне-  
греческого эпоса «Илиады» и «Одиссеи» и один  
из персонажей дантовского «Inferno», – и даже  
«последний грешник» Иуда, казнимый, согласно  
«Divina Commedia» Данте, в последнем (девятом)  
кругу «Ада», на дне ледяного озера Коцит, наряду  
с другими предателями – Брутом и Кассием: «Стал  
я адом, где сам я себе и Вергилий, и Дант, / и тот  
грешник последний, / снедаемый адским огнём, /  
запоздало лия покаянные слёзы...» [28, с. 291]. Од-  
нако все перечисленные ипостаси совмещаются в  
одной, первостепенной – путешественника-энци-  
клопедиста Данте, последнего поэта Средневеко-  
вья и первого поэта Возрождения.

Эволюция жизненного пути героя измеряет-  
ся пространственными категориями бессмертного  
творения великого флорентийца Данте, в облике  
которого и предстаёт в конечном итоге лирический  
герой, подобно своему прототипу, совершающий пу-  
тешествие (земной путь) «от Райского сада до чёр-  
ных котлов Вельзевулова ада». Противоположная  
описанной в «Божественной комедии» траектория  
движения (из рая в ад) сменяется в конце стихот-  
ворения «дантовой» (из ада в рай): герой мечтает  
о христианском рае, Гефсиманском саду, описанном  
в Библии, что вполне соответствует христианскому  
мироощущению, в основе которого – вера в загроб-  
ную жизнь души: «На развалинах Трои лежу, недви-  
жим, / в ожиданье последней / ахейской атаки. /

<...> / всё мне чудится, будто бы вновь / шелестит надо мною листва / Гефсиманского сада, / Эдемского сада, / того незабвенного сада» [28, с. 292]. Стихотворение от начала до конца построено на онтологической антитезе «божественного – демонического», «высокого – низкого», «возвышенного – обыденного». Трансформации подвергается и «вневременной, многоипостасный» герой, и пространство «лирического поиска», и координаты его движения в земном и загробном мире.

Старик Харон, перевозчик душ дантовой преисподней, «вечный образ» поэзии акмеизма и неоакмеизма упомянут Ю. Левитанским в стихотворении «Послание юным друзьям», в котором поэт прозревает и подробно описывает свою клиническую смерть и её мужественное преодоление во имя жизни: «Старец Харон над тёмною той рекою / ласково так помахивал мне рукою – / дескать, иди сюда, ничего не бойся, / вот, дескать, лодочка, сядем, мол, да поедем...» [28, с. 299]. Ниточка жизни, зыбкая, но прекрасная, оказывается способна победить смерть, и поэт воспекает, подобно С. Городецкому, этот красочный мир, «имеющий форму, вес и время», и отвергает альтернативу: «Да, говорю, прекрасна и бесподобна, / как там ни своевольна и ни строптива – / ибо к тому же знаю весьма подробно, / что собой представляет альтернатива...» [28, с. 300]. Поэт здесь – **ницшеанский Сверхчеловек**, впервые приоткрывший завесу тайны жизни и смерти и способный проникнуть в потусторонний мир.

В стихотворении «Откуда вы приходите, слова...» художественное творчество приравнивается к работе допотопного пращура, а сам поэт-художник уподобляется Адаму, **ницшеанскому Сверхчеловеку**, призванному дать номинации предметам природы (травам, деревьям, лесу, птицам). Рождение божественного Слова-Логоса – это рождение дерева, корни которого уходят в глубину истории, глубину тысячелетий: «Слова – они, наверное, корнями, / как деревья, / уходят в глубину...» [28, с. 7]. Здесь мировоззрение Ю. Левитанского максимально приближено к философскому **номинализму** и мифопоэтике Арс. Тарковского, которого поэт считает своим духовным учителем (стихотворение «Памяти Арсения Тарковского»), в частности, к стихотворению «Словарь» Арс. Тарковского, в котором мифологический образ дерева олицетворяет собой «пречистый Глагол», родословное древо великого русского языка.

Содержанием и тематическими доминантами поэтических сборников Ю. Левитанского является собственно поэзия, *ars poetica*, музыка слов, «евангелье от Сизифа», по меткому выражению самого

автора. Стихи Ю. Левитанского пронизаны тонким лиризмом, особым ритмом, в области поэтической стилистики – виртуозной игрой глаголами («Дождь идёт. / Человек по улице идёт» – в стихотворении «Время слепых дождей. *Фрагменты сценария*»), и уникально долго длящимися строками.

В парадигматическом ряду неоакмеизма выделяются некие устойчивые константы, **«образцы»** парадигмы (согласно концепции Т. Куна), а применительно к поэзии Ю. Левитанского, **жанровые клише**, возникающие на стыке нескольких жанровых «валентностей». Весьма велик «удельный вес» философского этюда – стихотворения, тематически и сюжетно построенного на основе философско-онтологической медитации (размышлений) автора о себе и своём месте в мире, о роли вселенской Памяти, судьбы человечества в нескончаемом временном потоке и т.д.

В акмеистических и неоакмеистических произведениях разработана целостная авторская философская система, сопоставимая по своей значимости с концепциями великих творцов философии. Присущее адептам неоакмеизма своеобразное и яркое философско-литературное дарование, раскрывавшееся через интуитивный (О. Лосский), эмоциональный и динамичный стиль мышления и письма, способствовало тому, что неоакмеистический образный мир и неординарная поэтическая мысль вобрали в себя и органично реализовали многие традиции отечественной и зарубежной философии: ощущение антиномичности и тайны человеческого существования, запечатлённые в творчестве Ф. Достоевского, эмоционально-психологический фон экзистенциализма Н. Бердяева (откуда заимствованы ставшие традиционными у Ахматовой и неоакмеистов трагический конфликт любви и творчества, поэтика «жертвенности» и мотив «расплаты»), теория «вечного возвращения» и пафос героической личности Ф. Ницше, преодолевающей страдания и возвышающейся над «бездной», гносеологические, антропологические и историософские идеи Вл. Соловьёва (константы ущербности любой «закрытости», «самодостаточности», установка на свободный диалог с читателем, насыщенность поэзии «чужим словом» мировой литературы восходит к «Критике отвлечённых начал» и «Смыслу любви»). «Диалогизм» как способ познания другой личности, являющийся одной из основных черт неоакмеистической поэтики, коррелирует с общепринятым в «философии жизни» (Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, А. Бергсон и др.) понятием *эмпатии* (от лат. «вчувствование», проникновение) – глубинным восприятием внутреннего мира другого человека, сопряжённым с целостным сопереживанием его

духовной жизни. Лирический внутрисюжетный диалог, идея «соборности», «разговор с временем и вечностью», «акмеистический диалог с культурой», широко представленные в произведениях акмеистов и неоакмеистов, опираются на философскую концепцию С.Л. Франка, в которой «диалогизм» выступает как способ познания, позволяющий через контакт с «другим» глубже проникнуть в онтологическую сущность личности: «Никакого готового “я” вообще не существует до встречи с “ты”. <...> явление встречи “ты” именно и есть то место, в котором впервые в подлинном смысле возникает само “я”» [29, с. 148].

И, наконец, тема разрыва времени и преодоления этого разрыва, самоотожествление с трагическими фигурами эпохи, идея природных стихий как источника творческого вдохновения поэта, образ природы, к которой может быть применён «критерий креста», сближают поэзию А. Ахматовой с концепцией художника, выраженной у Г. Федотова в его парижской статье 1932 г. «О Св. Духе в природе и культуре»: «Здесь необходимо спрашивать себя: пронзён ли художник или созерцатель злом мира, его греховностью, его страданием? [...] Если да, если осанна его прошла через ужас и страдание, его видение мира будет христианским, его муза – от Святого Духа» [30, с. 225-226].

Ценностная интерпретация, с одной стороны, определяет социокультурную направленность данного исследования, а с другой – ориентирует на поиск универсальных онтологических «доминант», конституирующих оригинальную «философию жизни» в поэзии акмеизма и неоакмеизма.

Таким образом, формально структура поэтического текста аналогична структуре научной картины мира: выделяются центральные теоретические ядра, обладающие относительной устойчивостью (мифология и платформа неоакмеизма), фундаментальные допущения, условно принимаемые за неопровержимые (жанровые «валентности»), и частные теоретические модели, которые постоянно достраиваются («образцы» парадигмы или жанровые клише). При этом фундаментальными онтологическими константами продолжают оставаться пространство, время, совокупность метафизических авторских установок, включающих в себя категорию бессознательного, сферу сновидений как окна в потустороннюю реальность (онейросферу), и эпистемологических ценностей, специфических авторских ориентиров, задающих и детерминирующих ту или иную **мифологическую онтологию** поэтического универсума, композиция поэтического текста и методология поэтического анализа.

Таким образом, представленная статья является попыткой построения философско-культурной парадигмы неоакмеизма, а также некоторой универсальной методологии герменевтического анализа поэзии в русле синергетического сосуществования философии и филологии (литературоведения) в пространстве единого онтологического дискурса. Философия располагает методологическим инструментарием, служащим образцом (моделью) решения исследовательских задач литературоведения, и в данном случае успешно применяется к анализу поэтического текста.

#### Список литературы:

1. Стёпин В.С. Философия науки. Общие проблемы. М.: Гардарики, 2007.
2. Эткинд Е. Там, внутри: о русской поэзии XX века. СПб.: НБ-Медиа, 1997.
3. Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Вступ. статья Вяч. Иванова; Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. М.: Художественная литература, 1989.
4. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: Олимп; АСТ, 2002.
5. Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М.: РАНДЕВУ-АМ, 2000.
6. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998.
7. Струве П. Слово и Дух. Париж: YMCA-Press, 1981.
8. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Просвещение, 1975.
9. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; вступ. ст. К. Державина. М.: Правда, 1982.
10. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 2. 1952-1962. М.: Правда, 1997.
11. Королева Н.В. «Могла ли Биче словно Дант творить...». Проблема женского образа в творчестве Ахматовой // Ахматовские чтения. Вып. 2. Тайны ремесла. М.: ИМЛИ, 1992.
12. Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. М.: ЕвроИНФО, 2007.
13. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М.: Респекс, 1990.
14. Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Поэзия Анны Ахматовой: Очерки. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2005.
15. Заманская В.В. Ситуация одиночества как художественное самовыражение А. Ахматовой // Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002.
16. Сильва Эльдар, Шилов Лев. Английские недели Анны Ахматовой // Ахматовские чтения. Вып. 2. Тайны ремесла. М.: Наследие, 1992.

17. Ахматова без глянца. Проект Павла Фокина / Сост. и вступ. ст. П. Фокина. СПб.: Амфора, 2007.
18. Горб Б. Шут у трона революции: Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского. М.: Улисс-Медиа, 2001.
19. Гумилев без глянца. Проект Павла Фокина / Сост. и вступ. ст. П. Фокина. СПб.: Амфора, 2009.
20. Серова М.В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). Екатеринбург; Ижевск, 2005.
21. Лекманов О.А. Книга об акмеизме. М.: АСТ, 1996.
22. Ницше Ф. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 2009.
23. Пахарева Т.А. Сюжет «моления о чаше» в поэтической идеологии и мифологии А. Ахматовой // Русский язык, литература, культура в школе и ВУЗе. Юбилейные чтения к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой. № 5(29). Киев, 2009.
24. Лиснянская И.Л. Шкатулка, в которой стихи и проза. М.: Русский мир; Московский учебник, 2006.
25. Фетисова Е.Э. Неоакмеизм как философско-культурная парадигма XX века. М.: Спутник, 2014.
26. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: Олимп; АСТ, 2002.
27. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Гардарики, 1988.
28. Левитанский Ю.Д. Окно, горящее в ночи. М.: Эксмо, 2011.
29. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Из истории русской философской мысли конца 19-го – начала 20-го века: Антология. Нью-Йорк, 1965.
30. Федотов Г. Россия, Европа и мы. Париж: YMCA-PRESS, 1973.

### References (transliterated):

1. Stepin V.S. *Filosofiya nauki. Obshchie problemy*. M.: Gardariki, 2007.
2. Etkind E. *Tam, vnutri: o russkoi poezii XX veka*. SPb.: NB-Media, 1997.
3. Gumilev N.S. *Stikhi. Pis'ma o russkoi poezii / Vstup. stat'ya Vyach. Ivanova; Sost., nauch. podgot. teksta, poslesl. N. Bogomolova*. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1989.
4. Gorodetskii S. *Nekotorye techeniya v sovremennoi russkoi poezii // Kritika russkogo postsimvolizma / Sost., vstup. st., preambuly i primech. O.A. Lekmanova*. M.: Olimp; AST, 2002.
5. *Russkie pisateli 20 veka. Biograficheskii slovar' / Gl. red. i sost. P.A. Nikolaev*. M.: RANDEVU-AM, 2000.
6. Akhmatova A. *Sobr. soch.: v 6 t.* M.: Ellis Lak, 1998.
7. Struve P. *Slovo i Dukh*. Parizh: YMCA-Press, 1981.
8. Kun N.A. *Legendy i mify Drevnei Gretsii*. M.: Prosveshchenie, 1975.
9. Dante Alig'eri. *Bozhestvennaya komediya / Per. s ital. M. Lozinskogo; vstup. st. K. Derzhavina*. M.: Pravda, 1982.
10. Chukovskaya L. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi: v 3 t. T. 2. 1952-1962*. M.: Pravda, 1997.
11. Koroleva N.V. «Mogla li Biche slovno Dant tvorit'...». *Problema zhenskogo obraza v tvorchestve Akhmatovoi // Akhmatovskie chteniya. Vyp. 2. Tainy remesla*. M.: IMLI, 1992.
12. Kataeva T. *Anti-Akhmatova / Predisl. V. Toporova*. M.: EvroINFO, 2007.
13. Mandel'shtam N.Ya. *Vtoraya kniga*. M.: Respeks, 1990.
14. Leiderman N.L., Tagil'tsev A.V. *Poeziya Anny Akhmatovoi: Ocherki*. Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 2005.
15. Zamanskaya V.V. *Situatsiya odinchestva kak khudozhestvennoe samovyrazhenie A. Akhmatovoi // Zamanskaya V.V. Ekzistentsial'naya traditsiya v russkoi literature XX veka*. M., 2002.
16. Sil'va El'dar, Shilov Lev. *Angliiskie nedeli Anny Akhmatovoi // Akhmatovskie chteniya. Vyp. 2. Tainy remesla. M.: Nasledie, 1992*.
17. Akhmatova bez glyantsa. *Proekt Pavla Fokina / Sost. i vstup. st. P. Fokina*. SPb.: Amfora, 2007.
18. Gorb B. *Shut u trona revolyutsii: Vnutrennii syuzhet tvorchestva i zhizni poeta i aktera Serebryanogo veka Vladimira Mayakovskogo*. M.: Uliss-Media, 2001.
19. Gumilev bez glyantsa. *Proekt Pavla Fokina / Sost. i vstup. st. P. Fokina*. SPb.: Amfora, 2009.
20. Serova M.V. *Anna Akhmatova: Kniga Sud'by (fenomen «akhmatovskogo teksta»: problema tselostnosti i logika vnutristrukturnykh vzaimodeistvii)*. Ekaterinburg; Izhevsk, 2005.
21. Lekmanov O.A. *Kniga ob akmeizme*. M.: AST, 1996.
22. Nitsshe F. *Poln. sobr. soch. T. 6*. M., 2009.
23. Pakhareva T.A. *Syuzhet «moleniya o chashe» v poeticheskoi ideologii i mifologii A. Akhmatovoi // Russkii yazyk, literatura, kul'tura v shkole i VUZe. Yubileinye chteniya k 120-letiyu so dnya rozhdeniya A.A. Akhmatovoi. № 5(29)*. Kiev, 2009.
24. Lisnyanskaya I.L. *Shkатулка, v kotoroi stikhi i proza*. M.: Russkii mir; Moskovskii uchebник, 2006.
25. Fetisova E.E. *Neokmeizm kak filosofsko-kul'turnaya paradigma XX veka*. M.: Sputnik, 2014.
26. Mandel'shtam O.E. *Utro akmeizma // Kritika russkogo postsimvolizma / Sost., vstup. st., preambuly i primech. O.A. Lekmanova*. M.: Olimp; AST, 2002.
27. Gadamer Kh.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoi hermenevtiki*. M.: Gardariki, 1988.
28. Levitanskii Yu.D. *Okno, goryashchee v nochi*. M.: Eksmo, 2011.
29. Frank S.L. *Nepostizhimoе // Frank S.L. Iz istorii russkoi filosofskoi mysli kontsa 19-go – nachala 20-go veka: Antologiya*. N'yu-Iork, 1965.
30. Fedotov G. *Rossiya, Evropa i my*. Parizh: YMCA-PRESS, 1973.