

ФИЛОЛОГИЯ

УДК: 82-94

А.В. Галькова

МИСТИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ В «МОИХ ВОСПОМИНАНИЯХ» А.Н. БЕНУА

Рассматривается хронотоп Петербурга в мемуарно-автобиографическом произведении «Мои воспоминания» русского художника первой волны эмиграции А.Н. Бенуа. Отмечается, что пространство Петербурга моделируется искусством и подвергается мистификации, в нем реалистически-бытовое и фантастическое начала: inferнальные проявления, дивинации, страшные вещие сны, оживающие картины. Установлено, что Петербург и петербургский текст восприняты героем через призму театра и произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: Петербург; петербургский текст; мемуарно-автобиографическая проза художников; первая волна эмиграции; литература русского зарубежья; А.Н. Бенуа.

Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – вдохновитель и лидер художественного объединения «Мир искусства», основатель одноименного журнала, создавший многочисленные труды по искусству. Разносторонний талант А.Н. Бенуа, мастера исторических полотен и лирических пейзажей, создателя шедевров книжной иллюстрации, повлиявшей на формирование русской графики, знатока театра, реформатора театрально-декорационного искусства, основоположника и художественного руководителя первых «Русских сезонов» в Париже, отразился в его литературном наследии. Как заметил искусствовед и художественный критик Г.Ю. Стернин, художник всегда «испытывал потребность в слове, в литературном способе выражения своих чувств, своего видения жизни и искусства... в этом заключалось одно из очень важных свойств его таланта, его миропонимания, его богато одаренной натуры» [1. С. 578]. Его перу принадлежат капитальные труды по истории мировой и русской живописи, сотни критических статей, заметок, тысячи писем [2, 3]. Художник также вел дневники. В 1924 г. А.Н. Бенуа написал книгу «Возникновение “Мира искусств”», основанную на автобиографическом материале с привлечением писем современников, а в 1939 г. в Париже в журнале «Русские записки» были опубликованы его «Воспоминания о балете».

А.Н. Бенуа стал создавать «Мои воспоминания» зимой 1934–1935 гг. и продолжал работу над ними почти до конца жизни. Б.К. Зайцев писал в книге своих воспоминаний «Далекое»: «Но Александр Николаевич так и оставался художником-писателем, только декорации создавал не для Художественного Театра, а для Миланской Scala, для Парижа, Лондона, Вены. Писал же теперь не историю живописи, а воспоминания – о Петербурге, своем детстве, о родных. Два первых тома вышли в Чеховском Из-ве в Нью-Йорке» [4. С. 86]. Первые части произведения вышли в двух томах в Нью-Йорке в 1955 г. под названием «Жизнь художника. Воспоминания» [5, 6], данным издателями, что вызвало недовольство автора, поскольку подобное решение не было согласовано с ним. К этому времени было написано четыре книги, пятую книгу художник начал писать в 1957 г. Сокращенное и переведенное на английский язык продолжение воспо-

минаний в трех частях было опубликовано в Лондоне в двух изданиях 1960 и 1964 гг. Однако повествование было ограничено самим автором 1909-м годом – в силу отсутствия возможности сразу издавать свои воспоминания, А.Н. Бенуа решил их не продолжать. В 1980 г. «Мои воспоминания» выпустило издательство «Наука» в серии «Литературные памятники», в 1990 г. они уже были переизданы без купюр. Искусствовед Г.И. Чугунов отмечал: «Со времени издания в нашей стране “Моих воспоминаний” А. Бенуа, занявших сразу центральное место во всей мемуарной литературе художников той эпохи, любые воспоминания его современников необходимо соотносить с этой прекрасной и значительной книгой» [7. С. 329]. На страницах «Моих воспоминаний» А.Н. Бенуа стремится «оживить» и сохранить образ родного Петербурга, с которым связаны вся его жизнь и художественное и научное творчество.

В мемуарно-автобиографической прозе художников пространство и время подвергаются эстетической рефлексии, хронотоп предстает как форма восприятия и художественного моделирования действительности, являя собой своеобразный сконструированный континуум, реализующий духовные, бытийные, этические и эстетические ценности, ориентиры, идеалы авторов-живописцев. Моделирование хронотопа мемуарно-автобиографического произведения, написанного художником, позволяет объяснить феномен авторского сознания посредством актов воспоминания, восприятия мира, самовосприятия, воображения и создать идеальный топос как воплощение эстетических исканий художников. «Мои воспоминания» А.Н. Бенуа, включаясь в единый контекст мемуарной литературы русской эмиграции, проявляют характерные для них особенности хронотопа: история жизни творческой личности представлена в связи с историческим контекстом, специфика пространственно-временной организации обусловлена избирательностью памяти автора-живописца и подчинена эстетическому вектору, важно воплощение как исторического, так и мифологизированного хронотопа, наличие хронотопа родного дома, который в силу различных причин с течением времени утрачивается, сосуществование идеального и антимира, реального и ирреального мира, представление природного хронотопа. А.Н. Бенуа присуще по-

гружение в мистификацию, проникновение в действительность потусторонних элементов, углубленность в прошлое, идеализация детства.

Цель данной работы состоит в определении специфики хронотопа Петербурга в «Моих воспоминаниях» художника-мемуариста А.Н. Бенуа и в выявлении взаимосвязей между эстетическими установками его живописного творчества и их отражением в его восприятии города в вербальном тексте.

В автодокументальных текстах художников феномен визуального искусства формирует единую модель мира, проявляющуюся в реальной и метафизической ипостасях, что позволяет преодолеть биографические рамки и перейти в область синтетической памяти – пространство мировой культуры. Новой реальностью у А.Н. Бенуа становится сон и ирреальное как намеренно сформированная модель с системой образов и символов, переходящих в явь, отражающих мифологизированное мироощущение автора-повествователя, расширяющих пространство и выступающих как средство художественной интерпретации реальности. У авторов-художников пространство значимо в его связи со стариной, культом предком, осознанием того, что идеальный топос остался в утраченной России. Исторические, социальные события представлены в аспекте художественно-бытовой среды и ретроспективной национально-исторической панорамы, которая либо выступает как фон, на котором разворачивается жизнь автобиографического героя, либо подвергается аналитико-психологическому и эстетическому осмыслению автором-повествователем, преобразованию в объект живописного изображения.

В «Моих воспоминаниях» А.Н. Бенуа категория времени-пространства характеризуется многоуровневой структурой. Хронотоп воплощается как в реально-историческом, «открытом» времени, так и в воображаемом пространстве, субъективном «закрытом» времени, пространстве искусства, мистическом пространстве, соединяющем ретроспективное время и пространство автобиографической памяти. Фантастический ужас, таящийся в Петербурге и его окрестностях, воспринимается автором как вполне закономерный, и мастер стремится его воплотить и почувствовать.

Петербург рассматривается Ю.М. Лотманом как знаковая система – город как текст и механизм порождения текстов. Кодовая разнородность черт города привела к семиотической неоднородности текстов, противоречиво стремящихся к образованию единого Петербургского текста [8]. Петербург – эксцентрический город, город культурно-семиотических контрастов. «Семиотический полиглотизм» города делает его полем различных «семиотических коллизий», источником которых выступает синхронное и диахронное «соположение разнородных семиотических образований» – «реликтов прошедших эпох, выступающих как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тесты исторического прошлого» [9. С. 325]. Ситуация искусственности Петербурга обусловила его мифогенность, эсхатологические ожидания, предсказания гибели. Для петербургской «картины мира» характерна идея призрачности, связанная с традицией видений и пророчеств, и театральность, ощущение

декораций, создаваемое не распадающейся выдержанностью огромных архитектурных ансамблей города [10].

Согласно Н.П. Анциферову, основные идеи Петербургского текста были предопределены его неповторимой индивидуальностью, трагическим империализмом города, таинственной жизнью его сложной и тонкой души: Петербург – «город великой борьбы... непомерно грандиозны задачи, лежащие перед ним, – чувствуется борьба с надрывом. Великая катастрофа веет над ним как дух неумолимого рока» [11. С. 38].

Сущность Петербурга, как отмечает В.Н. Топоров, определяет двоевластие природы и культуры, при этом природе свойственны аморфность, кривизна, горизонтальная плоскость, в то время как культура связана с четкой оформленностью, прямизной, вертикалью. Духовную, метафизическую суть и физическую, атмосферную специфику города и Петербургского текста определяют призрачность и прозрачность. Петербургский текст, как и сам город, характеризуется впечатлением миражности, метафизичности, фантастичности, «умышленности», фантазмагоричности: чудеса, откровения, сновидения, пророчества, видения, дивинации [12. С. 30–41].

Тема Петербурга неоднократно находила воплощение в изобразительном искусстве. Однако тогда как петербургский текст русской литературы существует, такого же текста русской живописи нет. По словам В.Н. Топорова, субстрат (некий резерв) петербургского текста реализуют образы Петербурга в изобразительном творчестве художников-«мирискусников», которые заново открыли Петербург в начале XX в. (а также статья А.Н. Бенуа «Живописный Петербург» [13], 1902) [12. С. 24].

Мемуарно-автобиографический текст открывается топосом Петербурга (первая глава «Петербург моего детства») и его окрестностей «Петергоф и Ораниенбаум», «Царское село и Павловск» (вторая и третья главы). «Петербург и его пригороды – один из излюбленных сюжетов Бенуа и его сотоварищей. Для них Петербург – это “окно в Европу”... в нем русский уклад жизни смешался с европейским, создав оригинальный и неповторимый сплав, нашедший выражение в архитектуре» [14. С. 22–23]. Для «мирискусников», которым чужд узкий национализм, Петербург – воплощение идеи сближения русской и европейской культур. Мирискусническая ретроспективная тенденция [1. С. 118] автора-повествователя в мемуарно-автобиографическом повествовании выразилась во внимании к культурно-историческому облику города и его пригородного окружения как памятникам именно русской культуры. Критерий ценности для автора-повествователя определяется степенью их эстетического воздействия на сознание автобиографического героя. В силу своей влюбленности в прошлое русской культуры он вглядывается в историю через призму искусства, смотрит «на мир, как на арену исторического развития, тайны которого хранят молчаливые памятники прошлого» [2. С. 22], это и тенденция к пропаганде русской старины. Данные резиденции остаются эстетически значимыми для героя на протяжении всей жизни.

Топосы оцениваются посредством еще одного критерия – «родственности» их герою. Таким же близким, как и топос Петербурга, герою стали топосы Парижа и Версаля. Они относятся к хронотопу авторских зарубежных путешествий, куда входит вся совокупность посещенных им стран и городов. Заграничная среда, как и петербургская (российское пространство представлено столицей и ее окрестностями, но расширяется за счет введения в текст имен художников московской живописной школы), в целом представляет синтез различных художественных эпох, воплощенных в разных произведениях искусства: живописи, литературы, скульптуры, архитектурных сооружений, – словно перебрасывающих культурный мостик из исторического прошлого в настоящее автора-повествователя. Окружающая среда подвергается эстетической рефлексии, в то же время делая автобиографического героя посредником между искусством прошлого и современностью. Движущей для героя силой является его стремление к художественному самообразованию, поиск новых зрительных впечатлений, потребность заполнить лакуны в сфере изобразительного искусства Петербурга, не знающего и не понимающего современные европейские тенденции в данной области, новым изобразительным материалом («Мир искусства» был пионером на пути постижения европейской культуры, связи с которой были ослаблены во второй половине XIX в., запад символизировал энергию преобразования). При этом заграничные памятники искусства в историческом потоке были восприняты героем посредством визуальной и текстовой информации еще в Петербурге, что расширило его личное ментальное пространство. В мемуарно-автобиографическом повествовании также отражается художественная установка автора-героя на поиск воплощения величия, красоты и гармонии, поэтому авторским эстетическим критериям отвечает такой топос или локус, где изображена живописная / таинственная / чарующая природная местность. Так в мемуарно-автобиографическом повествовании воплощается хронотоп, реализующий авторский эстетический идеал.

Иногда в такое пространство, моделируемое искусством, но все же представляющее реальный мир, восстановленный авторской памятью, проникают элементы опасного для человека инобытия. Они не реализуются на материальном уровне, а носят психологический характер: либо угнетают сознание, либо пугают его. Уже в первой главе «Мой город» Петербург представлен одновременно как тривиальный и как фантазмагорический: в прозрачных сонных сумерках белых ночей, над странно светящейся водой лились «загробные звуки курантов», высокая их башня произносила «сверхъестественный» и «потусторонний» [15. С. 12] приговор заключенным в крепости узникам, звуки которых доводили до отчаяния и безумия. Эти иномирные силы оживают в сумерки, в пограничное время. Таинственный мир белых ночей порождает напряжение и беспокойство. Носителем жизни становится часовой механизм, который осуждает на небытие хоть и приговоренных к казни, но живых людей. В мемуарно-автобиографическом по-

вестовании при создании топоса города автор-повествователь прибегает к излюбленной форме своего изобразительного творчества – сочетанию в произведении реалистически-бытового и фантастического.

Петербург был также воспринят героем посредством художественных артефактов еще в детстве. Так, полное представление о гоголевском Петербурге, «который был когда-то и “папиным”, когда папа был молодым человеком» [15. С. 227], у маленького героя сложилось еще до чтения «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя благодаря серии иллюстраций к книге «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» В.И. Даля, выполненных художником-любителем Сапожниковым. Визуальное изображение мещанского быта гоголевского Петербурга в «Похождениях Виольдамура» соответствовало, с незначительными изменениями, петербургской действительности, которую видел маленький герой, поэтому стало для него совершенно близким. Образы повести, по мнению автора-повествователя, «взяты прямо из жизни» и «похожи на самое обыденное и чрезвычайно типичны» [Там же. С. 228]. Саму историю, охарактеризованную как «слезы сквозь смех», о непризнанном гениальном музыканте, который умирает в нищете на улице, автор-повествователь, очевидно, проецирует на собственную жизнь, актуализируя тему непонимания творческой личности. Иллюстрация, изображающая сцену приготовления Виольдамуром к самоубийству и писания «Реквиема», стала для автора-повествователя «одним из звеньев в той цепи, которой оплетена вообще моя жизнь» [Там же]. Картинка «Реквиема» Виольдамура заставила героя ощутить притягательность и мучительный страх перед смертью, ее красоту, ее «эстетическое значение». Детские впечатления от иллюстраций Сапожникова впоследствии сказались на всем искусстве А.Н. Бенуа. В 1907 г. в живописи А.Н. Бенуа рядом с темой театра возникает тема смерти, которая воплотилась в аллегорической серии жестких, контрастных рисунков под название «Смерть». Образ Смерти на полотнах А.Н. Бенуа – визуализация раздумий художника о суетности и быстротечности жизни, бренности земного существования [2. С. 73].

«Картины» похорон – «зрелища», виденные в детстве из окон дома Бенуа, автор-повествователь называет «уличными спектаклями», а себя зрителем. «Триумфы смерти», как их называет автор-повествователь, производили на маленького героя необъяснимое действие «трагического восторга», что одновременно отражает его тенденцию к мистификации и театрализации жизни (с ранних лет и в течение жизни А.Н. Бенуа испытывал чувство, которое можно назвать «культом театра»), а также затрагивает одну из тем последующего изобразительного творчества: «Всекие похороны оказывали на меня какое-то странное действие, но одни были только “жутковатыми” – это в особенности когда простолодины-староверы несли своего покойника на плечах в открытом гробу, а другие похороны в своей строгой церемониальности производили впечатление возвышающее» [16. С. 16]. Понятие художественности ассоциировалось у А.Н. Бенуа с понятием «театральности», именно в искусстве театра в дальнейшем он будет

видеть единственную возможность воплощения творческого синтеза живописи, архитектуры, музыки, пластики и поэзии, представлявшегося ему высшей целью художественной культуры.

Театр и музыка, а именно постановка оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», которую герой посетил в 1890 г., помогли ему постичь сущность Петербурга, открыть в нем новые смыслы, почувствовать и понять атмосферу старого Петербурга, осознать свою душевную связь с родным городом. Несмотря на свою любовь и восхищение прелестью и своеобразной романтикой невской столицы, ее суровость и «казенщина» оскорбляли авторский художественный вкус, что было обусловлено общепринятым, начиная с 1830-х гг., мнением о том, что архитектура старого Петербурга лишена эстетической ценности, а петербургский классицизм «казарменный» и нехудожественный [17. С. 104]. «Пиковая дама» заставила героя «прозреть», увидеть «пленительную поэтичность» Петербурга, визуализировать и тем самым вплотную приблизиться к прошлому города. Особо автор-повествователь отмечает Летний сад, екатерининский бал, спальню графини в традициях елизаветинской эпохи, романтический «пейзаж» Зимней канавки. С оперы начался авторский уход в культ прошлого, пробуждение дремавшего в нем угадывания прошлого.

Воздействие «Пиковой дамы» выразилось не только в отпечатке «театральности» на всех ретроспективных работах художника, в восприятии через призму театра петербургской старины [Там же. С. 105], но и «приоткрылось многое из того таинственного, что я чувствовал вокруг себя» [15. С. 652], Музыка «Пиковой дамы» позволила герою погружаться в «мир теней», который был для него не исчезнувшим, отошедшим, а реально существующим. А.Н. Бенуа верил, что «мир пленительных кошмаров», «злойной нечисти» существует где-то совсем близко, только он остается недоступным, соприкоснуться же с ним возможно, находясь в промежуточном состоянии сознания, в «полудремотной горячке» либо во власти искусства. Автор-повествователь делает акцент на том, что особенно потрясающим в постановке было вторжение «потустороннего начала» в унылую петербургскую казенщину. Под влиянием повести А.С. Пушкина, оперы П.И. Чайковского в сочетании с любовью к «жутко-сладостному миру» Э.Т.А. Гофмана сформировалось отношение художника к городу, которое отразилось в интерпретации образа Петербурга в графике А.Н. Бенуа как «смеси странной правды и убедительного вымысла» [Там же. С. 602]. Воплощение духа Петербурга в опере П.И. Чайковского (при содействии И.А. Всеволожского) в большей степени отвечало авторским художественным ориентирам, нежели в повести А.С. Пушкина: «...если уж “Пиковую даму” Пушкина можно считать “гофмановщиной на русский лад”, то в еще большей степени такую же гофмановщину на русский лад (на “петербургский лад”) надо видеть в “Пиковой даме” Чайковского. Для меня вся специфическая атмосфера гофмановского мира была близкой и понятной, а потому я в “Пиковой даме” обрел нечто для себя особенно ценное» [17. С. 652–653].

В «Моих воспоминаниях» упоминается и известная работа художника над иллюстрациями к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник», заказанными «Кружком любителей изящных изданий». В мемуарно-автобиографическом тексте раскрывается замысел героя – исполнить иллюстрации в качестве композиций, сопровождающих каждую страницу текста карманного формата, «наподобие альманахов пушкинской эпохи» [16. С. 392], типографские оттиски с них в стиле политапажей 30-х годов, раскрашенные в «нейтральные» тона. Вспоминая этот вид своего художественного творчества, автор-повествователь акцентирует внимание исключительно на внешней стороне дела – как одобрял и восторгался рисунками В.А. Верещагин, благосклонное отношение к ним «Кружка любителей изящных изданий», члены которого, считавшие себя однокашниками и сотоварищами А.С. Пушкина, потребовали переделать очень условное, по словам автора-повествователя, изображение поэта с лирой на фоне Петропавловской крепости, поскольку не увидели в нем внешнего сходства. В данном случае актуализируется авторская рефлексия по поводу непонимания художника, его манеры воплощения художественных идей современниками, не готовыми воспринимать новые формы изображения и предпочитающими стереотипы. Иллюстрации к «Медному всаднику» взял С.П. Дягилев, «чтобы *поместить* в первом номере нового 1904 г.» [Там же].

Работа над иллюстрациями к «Медному всаднику» А.С. Пушкина представлена как краткий эпизод с формальными замечаниями о технической стороне процесса. По словам искусствоведа М.Г. Эткинды, «Бенуа любил Пушкина и потому, что Пушкин любил и воспел Петербург», «новая встреча с Пушкиным и пушкинским Петербургом определила высший подъем его творчества этих лет» [2. С. 48]. А.Н. Бенуа строил рисунки, объединяя стилизованную орнаментику и иллюстрацию. Такой подход не соответствовал ясной и чистой стилистике пушкинского текста. А.Н. Бенуа пришлось изучить художественные артефакты, относящиеся ко времени поэта. В общем художником было создано тридцать два рисунка тушью, имитирующие гравюру. Стоит полагать, что данный эпизод упомянут формально, не только потому что художник был глубоко задет тем, что заказчикам его работы не понравились, но, несмотря на все мастерство, в них он еще не высказался до конца. М.Г. Эткинды отмечает: «Рисунки Бенуа не только ода Петербургу. В них звучит и проклятие страшному городу. Они драматичны как вопль души художника, внезапно открывшего в облике любимого Петербурга “что-то фантастическое, какую-то сказку об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возлились бы... автоматы”» [Там же. С. 49]. Сама тема произведения – превращение скульптуры – выступает в то же время одной из главных тем искусства А.Н. Бенуа. Художнику не был свойственен анализ внутреннего мира, поэтому его волновала «мысль о приниженности человека в современном обществе, калечащем, убивающем живую душу, превращающем людей в “автоматы”, в какое-то подобие марионеток»

[2. С. 49], – эта идея воплотилась в характеристике Евгения. Данная мысль неоднократно встречается в мемуарно-автобиографическом тексте, приобретая различные формы выражения, обусловленные контекстом. Иллюстрации были напечатаны С.П. Дягилевым в журнале «Мир искусства» вместе с текстом пушкинской поэмы, при этом некоторые рисунки оказались неудачными: в них сохранилась театральность, отсутствовала пластическая ясность, цветные подкладки мешали восприятию рисунка, перебивая его. Несмотря на это, явные достоинства работы – точное соответствие духу поэмы, особый темперамент, смелое композиционное решение – были оценены современниками – деятелями искусства.

Автора-повествователя влечет тайна: «все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется “движениями души”. В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении эта тайна и есть искусство» [16. С. 337]. Таким образом, тайна существует в мемуарно-автобиографическом повествовании в двух ипостасях: как сущность искусства и как феномен иного мира. При этом сам феномен тайны сопряжен со страхом, который она рождает во внутреннем мире автобиографического героя. Во вместилище авторской памяти укладываются воспоминания разных лет, они перемежаются, параллельно происходит оживление давно ушедших эпох, разные временные периоды концентрируются, фокусируясь на одном топосе. Так, пространство Ораниенбаума связано как с детством героя, так и с его зрелой жизнью. Память позволяет субъекту повествования воскрешать ретроспективные виды Ораниенбаума, где соседствовала дикая и окультуренная природа: море, лес, парки, сады с произведениями архитектуры в противовес настоящему состоянию местности, застроенной дачами. Природное пространство Ораниенбаума для ребенка связано с бытовыми занятиями: пикником, собиранием грибов и ягод, одновременно в лесу воплощались детские страхи, связанные с опасностью встретить медведя или быть похищенным волком. Пространство расширяется за счет введения образов, созданных воображением. Большая герцогская корона, венчавшая бельведер среднего корпуса дворца [15. С. 24], ассоциируется в силу своего большого размера с короной сказочного великана. Автор-повествователь относит сооружение дворца ко времени Петра Великого. (Петр I был кумиром для «мирискусников» «как воплощение энергии и воли» «в противовес восточной созерцательности, неподвижности, лени», начавший избавление России «от азиатской косности» [14. С. 23–24]). Атмосфера Ораниенбаума, чарующего и притягательного места, в то же время внушает ребенку непоный ужас и даже панику.

В.Н. Топоров отмечал, что среди загородных парков Царского Села, Гатчины, Петергофа, Ораниенбаума, Стрельны и др. «Павловск занимает особое, можно сказать, исключительное место в ряде отношений, в том числе и в отношении полноты и выделенности-акцентированности “аполлоновского” начала. Оно живет и в природно-пейзажном пространстве, и в

пространстве Павловского дворца. Павловск – подлинное владение Аполлона, и нигде более “аполлоновское” не представлено с такой полнотой и очевидностью, с такой органической слитностью с природно-пейзажными с другими образцами творчества гения искусства» [12. С. 213].

Ощущение панического страха охватывало автобиографического героя в Павловске, пленительном и вместе с тем наполненным настроением «чего-то насторожившегося и заворуженного» [15. С. 25]. Автор-повествователь отмечает амбивалентность пространства Павловска: «мрачное настроение, чему особенно способствует преобладание в парке черных и густых елей, царит в Павловске рядом с чем-то уютным и приветливым» [Там же]. Образы густых черных елок и «неживой воды» передают типичное павловское настроение [18. С. 27]. «Грустную поэзию», гармоничное сочетание парковой зелени и классической архитектуры, в том числе мемориальной, герой оценил уже будучи взрослым. Однако, как и в детстве, Павловск притягивает его своей кошмарной жутью и сказочным ужасом, особенно усиливающимися в период сумерек, которые в мемуарно-автобиографическом повествовании, как и в изобразительном творчестве художника, представляют наиболее таинственное и фантастическое время.

Данный топос оказывает воздействие на подсознательный уровень автора-повествователя и воплощается в произведении как проявление запредельного. Страшно интересными в сумерках герою казались темные аллеи Сильвии с ее статуями, мавзолеем Павла и запущенные просеки вокруг Круглого зала. Перечисленные объекты входят в сферу запредельного, оживания теней прошлого, поскольку авторский выбор обосновывается семантикой каждого локуса: мавзолеем связан с загробным миром, запущенные дорожки – с отсутствием взаимодействия с людьми, статуи – с мотивом очеловеченной, одухотворенной скульптуры (метаморфоза скульптуры – одна из главных тем как для станковой графики, так и для театрально-декорационного искусства художника). Таким образом, пространственно-временной континуум усложняется и приобретает множественность форм существования. Расширение пространственно-временных границ происходит за счет включения в текст упоминания исторических событий: необъяснимых военных тревог в Павловске в годы царствования Павла, которые также усиливают ощущение напряжения в атмосфере парка и подтверждают его «объективность». В связи с Павловском автор-повествователь обращается к ирреальному художественному миру Ф.М. Достоевского, выбравшего Павловск для «самых напряженных мест “Идиота”» [15. С. 25]. Благодаря «поэзии зачарованного мира» Павловска герой стал испытывать «именно нежное и любовное чувство» [Там же. С. 258] к самому Павлу, так же как и через поэзию Петергофа полюбил Петра Великого. Усиленное внимание автора-повествователя к таинственному ореолу этих топосов, их мистической одухотворенности акцентирует их «мирискусническое» понимание, основанное на противопоставлении мечты о красоте и гармонии, «ду-

ши» прошлого хаосу и безобразию, суетности, пошлой, плоской обыденности, тревоге перед будущим. Фантастика (как и в картинах А.Н. Бенуа) служит одухотворению, поэтизации природного мира, выражению мысли о бессмертии искусства как проявлению величия человеческого духа, скоротечности земной жизни. Таким образом, пространство дворцово-парковых ансамблей становится местом пересечения нескольких временных позиций автора-героя, интегрируя в мемуарно-автобиографическое повествование его детские впечатления, актуальную авторскую позицию в настоящем, свидетельствуя о неизменности его пристрастий к XVIII в. (как и в Версале, здесь воплощается мечта художника о единстве человека, природы и искусства), проживание автобиографическим героем определенных душевных и психологических состояний в непреходящем времени и атмосфере Павловска.

Впечатления от загородных резиденций и петербургских пригородов (Павловска, Царского Села, Петергофа) и их многочисленных памятников искусства оказали существенное влияние на эстетические воззрения А.Н. Бенуа. Именно отсюда – интерес к прошлому, к эпохам господства единого стиля, позволяющим выделить основную, выражающую дух эпохи «линию красоты». Так эти впечатления отзовутся в «пейзажных элегиях» Версаля, предстающих в виде пустой сцены с обветшалыми декорациями давно сыгранного спектакля.

Особой формой существования пространственно-временных отношений является внутренний хронотоп детского сознания автобиографического героя – воображения, населяющего реальное пространство дома в Петербурге призраками умерших родственников, субъектами потустороннего мира. Такие видения возможны только в пространстве дома. Так, в доме на Кирочной дяди Сезара после смерти его полоумного брата, «дяденьки Фа», жившего в этом доме в полуподвальном помещении напротив лестницы, сама лестница приобретает для героя мистический ореол. Она становится символом связи между миром реальным и inferнальным, в то время как в христианстве это символ связи между небом и землей [19. С. 147]. Встреча с данным явлением, внушающим мальчику страх и совсем неприятный для него, нежелательна. В родительском доме семейства Бенуа парадная лестница, сохранившаяся со времен Павла I, также является пространством локализации загробного мира, фамильных теней, однако она не приобретает негативных коннотаций, поскольку в то же время является связующим звеном между прошлым и настоящим – предками и потомками.

Сам дом Бенуа на Никольской улице выступает как некий микрокосм, жизненный оплот, сконцентрировавший в себе семейно-бытовые и культурно-художественные отношения членов семьи, преемственность поколений, в нем происходит формирование начального мировосприятия и эстетических взглядов героя-художника. Несмотря на позиционирование дома детским сознанием как защиты от внешнего мира, во внутреннем пространстве квартиры в ночную пору ребенку мерещились жуткие виде-

ния. Созданию атмосферы ужаса способствовало тиканье больших часов, казавшихся «каким-то живым существом с круглым печальным лицом на длинном теле. Впоследствии я нежно любил эти часы, я стал их считать за нечто вроде нашего фамильного палладиума» [15. С. 194]. Домашние часы, как и куранты на башне, таким образом, представляют собой одухотворенное воплощение времени, времени человеческого бытия и небытия – часы остановились в момент смерти матери героя. Также в детстве, особенно в вечернее и ночное время суток, его пугали развешанные по стенам портреты, один из которых пристально следил за ним. Портрет как объект пространственного искусства в детском мире представляет собой нечто фантастическое, для взрослого героя в зоркости портрета воплощается критерий реалистичности, жизнеподобия художественного изображения. К такому своеобразному хронотопу детских кошмаров относится пространство «темной комнаты» [Там же. С. 195] – чулана, где хранились карнавальные маски, которые, как порой чудилось герою, там смеялись и шептались. «Темная комната», дверь в которую само собой открылась во время сеанса «волшебного фонаря» – траурного шествия с гробом принцессы, – провоцировала претворение кошмаров в форму инобытия: в снах маленький герой видел привидение, появляющееся из «черной комнаты», различных чертей из лубочных изображений Страшного суда.

Иной формой пространственно-временных отношений в мемуарно-автобиографическом тексте, переносящей героя в отличное от действительности пространство, является онейрический хронотоп – вещи сны, которые могут рассматриваться в контексте «мирикуснической» эстетики как пророческий дар художника. Это и повторяющиеся сны о железной дороге, которые возникают в двух вариантах: поезд сворачивает с рельсов и несется на героя; поезда нет, его ждут на платформе, но какой-то «беззубый, скрюченный старичок» говорит малышу: «едет – не едет, едет – не доедет» [Там же]. Согласно З. Фрейду, поезд в сновидениях символизирует страх смерти, а «отъезд» – саму смерть, поэтому опоздание на поезд расценивается как утешение в боязни умереть [20]. Такое значение вполне соотносится с виденным субъектом повествования, так как второй вариант сна становился предчувствием надвигающейся болезни, и его он видел уже в полубредовом состоянии. Еще один отмеченный автором повествователем сон показался ему вещим: «прелестный» мальчик, с которым ребенок играл во сне, был разорван и смят рычагами и шестернями машины. Значение данного сна в рамках мировоззрения «мирикусников» можно трактовать как противопоставление живого, разрушенного антигуманистической бездушной машинной культурой, личности и мертвого, угнетающей ее цивилизации, гибели живой гармонии «под натиском новых жизненных условий» [15. С. 315], механической цивилизации.

Феномен фантастического отразился позже в творчестве А.Н. Бенуа (в том числе под влиянием Э.Т.А. Гофмана в сочетании реального и загадочного), в его inferнальном Арлекине, ирреальном «Павильоне Армиды». Явленный в вещем сне образ печального и

бледного дяди Кости Кавоса [15. С. 364], заставивший героя заплакать, знаменует смерть близкого родственника, таким образом субъект повествования переходит на сверхчувственный уровень познания и раздвигает временные границы, подсознательно заглядывая в будущее. Намеренным стремлением выйти за грань реального пространства является безуспешная попытка вызывания духов во время любовного кризиса, когда герой «совершенно сошел с ума», поверив в существование и ожидая появления «полутелесной» героини «Призраков» И.С. Тургенева, неясный образ которой мерещился герою в темноте комнаты [Там же. С. 440]. Умышленным заглядыванием в будущее становится и гадание в связи с болезнью матери на издании об архитектуре – ответом на вопрос о будущем стало изображение окруженного свечами гроба под балдахином, что оказалось пророческим [Там же. С. 659].

Своеобразным выходом в ирреальное пространство становится копия картины «Король пьет» Я. Йорданса, висевшая в столовой дома Бенуа. В изображенных на картине персонажах – короле и королеве, служанках – автобиографический герой усматривает соответственно сходство со своим отцом, сестрой Катей и домашней прислугой. В детстве герой питал «братскую нежность» и вступал в непосредственное общение с мальчиком, изображенным на картине, и получал отклик как будто в улыбке. Персонажи полотна живут параллельной жизнью: «совсем живая» девушка приглашала принять участие в пире, «оружие здравичу» [15. С. 192] на картине как бы присоединялись к тостам. В таком детском оживлении, одухотворении произведения изобразительного искусства проявляется эстетическая позиция взрослого героя, оценивающего искусство как иную, высшую реальность (для самого А.Н. Бенуа оживление неодушевленных предметов под взглядом человека лишено мистичности).

В мемуарно-автобиографическом повествовании мистификации подвергаются культурные памятники, художественные артефакты, семейные реликвии, символизирующие связь жизни автобиографического героя с предшествующими эпохами, слияние мечты, фантазии и действительности, передающие его мироощущение. Свойственное «мирискусникам» сочетание в мемуарно-автобиографическом повествовании разных настроений, ритмов – рационализма и беспокойства, тревоги и идиличности – раскрывает динамику переживаний автобиографического героя. Посредством обращения к искусству прошлого, а не к явлениям действительности угадываются тревожные симптомы будущего: рассеяние в повествовании беспокойства и страха – свидетельство опасения перед вторжением чего-то враждебного, обреченности человека, гибели мирного уклада жизни, старого быта, петербургской культуры, предвозвестники новых катастроф для России. Историко-культурный контекст обуславливает связь прошлого героя не только с материальными предметами былой культуры, но и с явлениями начала XX в. с присущей ему тенденцией нарастающих религиозных мистических исканий, распространением сектантства в различных слоях русского общества.

Неведомое проникает в реальный мир автобиографического героя и некоторых его современников во время спиритических сеансов, которые проходили «наверху», в прародительском доме Бенуа. Можно проследить, как изменилось отношение героя к таинственному миру: потустороннее также остается притягательным, но исчезает страх перед ним, носивший бессознательный характер. Однако намеренное вмешательство людей в мир духов имеет последствия: невещественное становится материальным, и это уже внушает истинный страх. В ответ на предложение духу проявить себя, сыграв что-нибудь на рояле, «произошло совершенно неожиданное: в ту же секунду прогремела дикая рулада снизу доверху по всем клавишам благородного инструмента, стоявшего в совсем другом конце залы» и «с клавиатуры соскочил большой кот» [15. С. 472] (кошки – любимые животные автора-героя, для него они «сверхъестественные» существа). Такими же проявлениями обернулось явление духа, вызванного с помощью блюдечка, в доме князя Львова на Большой Морской улице: из каминной трубы с грохотом посыпались кирпичи, что заставило хозяйку «блюдечных» сеансов прекратить вечера. Аналогичный случай «явления» произошел во время сеанса блюдечной ворожбы у приятеля Сомовых О.О. Преображенского: блюдечко сбило со стола маленький древний образок, и он улетел под диван, находившийся в конце другой комнаты, а стол перевернулся и сломался. «Я тогда же решил, что... не буду больше предаваться таким богомерзким делам... такие опыты и даже разговоры на темы, связанные так или иначе с потусторонним миром, неизменно вызывают у меня в темени своеобразное тупое и довольно болезненное нытье, указывающее, что заведующий именно этим департаментом моего мозга не склонен поощрять подобное» [Там же. С. 473]. Стоит обратить внимание на тот факт, что материализованные в реальном времени и пространстве элементы потустороннего мира оказываются сильнее священного изображения.

В реальном историческом хронотопе памяти отражается время духовного кризиса, чему посвящена тридцать пятая глава «Религиозно-философское общество. Кружок Мережковских. В.В. Розанов» [16. С. 290–298]. Собрания Религиозно-философского общества, ставившие своей целью поиск путей к духовному обновлению, проходили в помещении Императорского русского географического общества. Однако постепенно они приобрели характер «суесловных говорилен», в чем сам герой был склонен видеть вмешательство «силы мрака». «Бесовское начало» материализовалось в виде помещенного за черной классной доской гигантского чудовищного идола, похожего на чертей, коих автор-повествователь видел в кошмарах или на лубочных картинках как «притаившегося наблюдателя». Данное открытие было воспринято им в качестве зримого воплощения собственных мыслей по поводу прений и схваток, «в которых было меньше и меньше искания истины и все больше и больше самого суетного софистского тщеславия» [Там же. С. 290].

Другой описанный случай, в котором есть «нечто, над чем следовало бы призадуматься» [16. С. 292], произошел в присутствии Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, В.В. Розанова и А.А. Блока. «Беседа и на сей раз шла на религиозные темы, и дошли мы здесь до самой важной – а именно до веры и до “движущей горам” силы ее <...> когда Мережковский вознесся до высшей патетичности и, вскочив, стал уверять, что и сейчас возможны величайшие чудеса, стоило бы, например, повелеть с настоящей верой среди темной ночи: “да будет свет”, то свет и явился бы... и не успел Дмитрий Сергеевич договорить фразу, как во всей квартире... погасло электричество и наступил мрак» [Там же]. Данный случай, как и предыдущий, характерный для своего времени, по сути представляет собой свидетельство напускного богоискательства, религиозной театральности, потерявшей духовную основу, подобные метафизические игры постепенно теряют свою привлекательность для А.Н. Бенуа в силу его верности своим религиозным убеждениям.

Характерная для изобразительного искусства А.Н. Бенуа игра со временем, мысль о том, что дав-

но умершее прошлое оказывается живым и прекрасным, «влюбленность в искусство, сила образов которого способна победить красоту действительности» [2. С. 75], несовместимость идеала и жизни находят отражение в мемуарно-автобиографической прозе художника. Таким образом, в мемуарно-автобиографическом повествовании А.Н. Бенуа моделируются образы художественного пространства, в котором реализуются элементы, свойственные его живописному и театральнo-декоративному творчеству. Пространство–время Петербурга в «Моих воспоминаниях» полисемантически, оно вбирает в себя разные культурные и духовные явления. Реальное и ирреальное взаимодействуют и обуславливают друг друга, сознательная и бессознательная сферы жизни и искусства переплетаются. Мистическое и бытовое в Петербурге существуют совместно не только в жизни самого героя, но и его современников. А. Бенуа уделяет этому особое внимание, предчувствуя в сверхконцентрации инфернальных проявлений негативную и очень опасную тенденцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стернин Г.Ю. «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX в. // Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 4, 5 / изд. подгот. Н.И. Александрова и др.; отв. ред. Д.С. Лихачев. М. : Наука, 1990. С. 577–622.
2. Эткинд М.Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л. ; М. Искусство, 1965. 216 с.
3. Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989. 480 с.
4. Зайцев Б.К. Далекое. Washington : Inter-Language Literary Associates, 1965. 201 с.
5. Бенуа А.Н. Жизнь художника: воспоминания. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. Т. 1. 409 с.
6. Бенуа А.Н. Жизнь художника: воспоминания. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. Т. 2. 404 с.
7. Чугунов И.Г. М.В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М.В. Воспоминания. М. : Наука, 1987. С. 321–365.
8. Лотман Ю.М. От редакции // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. 1984. Вып. 664. С. 3.
9. Лотман Ю.М. Символика Петербурга // Ю.М. Лотман. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
10. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. 1984. Вып. 664. С. 30–45.
11. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. М. : Книга, 1991. 84 с.
12. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб. : «Искусство – СПб», 2003. 616 с.
13. Бенуа А.Н. Живописный Петербург // Мир искусств. 1902. Т. 7, № 1. С. 1–5.
14. Гусарова А.П. Мир искусства. Л. : Советский художник, 1972. 97 с.
15. Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 2 т., 5 кн. М., 1993. Т. 1, кн. 1–3.
16. Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 2 т., 5 кн. М., 1993. Т. 2, кн. 4, 5.
17. Хазова Н.В. Санкт-Петербург восемнадцатого столетия в художественном творчестве Александра Бенуа 1900-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. 2013. № 2. С. 101–111.
18. Федорчук И. «Звуки и созвучья». Соносфера Павловска в литературе // Studia Wschodnioslowiańskie. 2007. Т. 7. С. 17–32.
19. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996. 335 с.
20. Фрейд З. Толкование сновидений. М. : К-во «Современные проблемы», 1913. 448 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 1 октября 2019 г.

Mystical Petersburg in *Moi Vospominaniya* by Alexandre Benois

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 450, 5–13.

DOI: 10.17223/15617793/450/1

Alyona V. Galkova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Kalosagahtos@gmail.com

Keywords: Petersburg; Petersburg text; autobiography and memoirs of artists; first wave of emigration; Russian émigré literature; Alexandre Benois.

The aim of the study is to determine the specifics of the chronotope of Saint Petersburg in the memoir-autobiographical work *Moi Vospominaniya* [My Memories] (1934–1960) of the Russian emigrant artist Alexandre Benois and to identify the relationships between the aesthetic settings of his paintings and their reflection in his perception of the city in the verbal text. The work uses an integrated approach based on historical and literary, comparative-typological, phenomenological and cultural methods. Benois's *Moi Vospominaniya* is considered as an egotext about art, in which the author represents the concept of his own creativity. This work has been studied in the aspect of implementing the idea of synthesising the arts through the interaction of pictorial and verbal artistic imagery, relevant to the culture of the turn of the 20th century. *Moi Vospominaniya* is characterised by a multi-level structure of the spatio-temporal organisation of the narrative: the chronotope is embodied both in real historical “open” time and in an imaginary space, subjective “closed” time, the space of art, the mystical chronotope. The space in the text is modelled by art but represents the real world restored by the author's memory. Sometimes elements of another being dangerous to humans penetrate into it: the

mystical atmosphere of Oranienbaum and Pavlovsk, white nights, the oneiric chronotope (terrible prophetic dreams, pictures coming alive). The author concludes that Benois's text models images of the artistic space, in which the elements characteristic of his pictorial and theatrical-decorative works that combine realistic and fantastic principles are realised. The space-and-time of Saint Petersburg in the text is polysemantic; it incorporates various cultural and spiritual phenomena. The real and the surreal mutually influence and condition each other, the conscious and unconscious spheres of life and art are intertwined. Hoaxes in the narrative are exposed to cultural monuments, artifacts, family relics that symbolise the connection of the life of an autobiographical character with previous eras, the merging of dreams, fantasies and reality that conveys his attitude. By turning to the art of the past, the alarming symptoms of the future are discerned: the anxiety and fear dispersed in the narrative becomes evidence of the character's fears of the invasion of something hostile, a sign of human doom, the death of a peaceful way of life, old life, culture, a forerunner of new disasters. Mystical and everyday lives coexist not only in the life of the character himself, but also of his contemporaries; the author pays special attention to this, foreseeing a negative and dangerous trend in the overconcentration of infernal manifestations (growing religious mystical searches, the spread of sectarianism in different layers of Russian society).

REFERENCES

1. Sternin, G.Yu. (1990) "Moi vospominaniya" Aleksandra Benua i russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX v. ["My Memories" by Alexandre Benois and Russian Art Culture of the Late 19th – Early 20th Centuries]. In: Benois, A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn.* [My Memories: In 5 Books]. Books 4–5. Moscow: Nauka. pp. 577–622.
2. Etkind, M.G. (1965) *Aleksandr Nikolaevich Benua* [Alexandre N. Benois. 1870–1960]. 1870–1960. Leningrad; Moscow: Iskusstvo.
3. Etkind, M.G. (1989) *A.N. Benua i russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka* [Alexandre Benois and Russian Art Culture of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
4. Zaytsev, B.K. (1965) *Dalekoe* [The Distant]. Washington: Inter-Language Literary Associates.
5. Benois, A.N. (1955a) *Zhizn' khudozhnika: vospominaniya* [An Artist's Life: Memories]. Vol. 1. NY: Izd-vo im. Chekhova, T. 1. 409 s.
6. Benois, A.N. (1955b) *Zhizn' khudozhnika: vospominaniya* [An Artist's Life: Memories]. Vol. 2. NY: Izd-vo im. Chekhova.
7. Chugunov, I.G. (1987) M.V. Dobuzhinskiy i ego "Vospominaniya" [M.V. Dobuzhinsky and His "Memories"]. In: Dobuzhinskiy, M.V. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Nauka. pp. 321–365.
8. Lotman, Yu.M. (1984) Ot redaktsii [From the Editor]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. 664. p. 3.
9. Lotman, Yu.M. (1996) *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the Thinking Worlds. Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 275–295.
10. Lotman, Yu.M. (1984) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda [Symbols of St. Petersburg and the Problems of Semiotics of the City]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. 664. pp. 30–45.
11. Antsiferov, N.P. (1991) *Dusha Peterburga* [The Soul of St. Petersburg]. Moscow: Kniga.
12. Toporov, V.N. (2003) *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy* [The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg: "Iskusstvo – SPB".
13. Benois, A.N. (1902) Zhivopisnyy Peterburg [The Picturesque Petersburg]. *Mir iskusstv*. 7 (1). pp. 1–5.
14. Gusarova, A.P. (1972) *Mir iskusstva* [The World of Art]. Leningrad: Sovetskiy khudozhnik.
15. Benois, A.N. (1993) *Moi vospominaniya: v 2 t., 5 kn.* [My Memories: In 2 Vols, 5 Books]. Vol. 1, Books 1–3. Moscow: Nauka.
16. Benois, A.N. (1993) *Moi vospominaniya: v 2 t., 5 kn.* [My Memories: In 2 Vols, 5 Books]. Vol. 2, Books 4–5. Moscow: Nauka.
17. Khazova, N.V. (2013) 18th Century Saint Petersburg in the Works of Alexandre Benois in 1900s. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2. pp. 101–111. (In Russian).
18. Fedorchuk, I. (2007) "Zvuki i sozvuch'ya". Sonosfera Pavlovsk v literature ["Sounds and Consonances". The Sonosphere of Pavlovsk in Literature]. *Studia Wschodnioslowiańskie*. 7. pp. 17–32.
19. Biedermann, H. (1996) *Entsiklopediya simvolov* [Dictionary of Symbolism]. Translated from German. Moscow: Respublika.
20. Freud, S. (1913) Tolkovanie snovideniy [The Interpretation of Dreams]. Translated from German. Moscow: K-vo "Sovremennyya problemy".

Received: 01 October 2019