



Возвращение мистерии

Пащенко М.В.

Сюжет для мистерии:
Парсифаль – Китеж – Золотой
Петушок (историческая
поэтика оперы в канун
модерна).

М.; СПб.: Центр
гуманитарных инициатив,
2018. – 720 с. (серия
«Российские Пропилеи»)

Книга Михаила Пащенко – уникальный труд в отечественной гуманитарной науке, для которой филологический подход к опере стал неожиданной новостью. Оправданность такого подхода была бы сомнительной, если бы не поздние сочинения Р. Вагнера и Н.А. Римского-Корсакова, выбранные автором как предмет исследования и относящиеся к жанру музыкальной драмы – с иным, чем в классической опере XIX в. (особенно итальянской и французской), соотношением музыки, поэтического слова и драматического действия¹. Удельный вес немusикальных составляющих в них настолько значителен, что без филологического инструментария, выходящего за пределы компетенции строгого музыковедения, их аутентичный анализ просто невозможен. Это, однако, не означает, что коллизия «филология *versus* музыковедение» неразрешима. Автор книги, не вторгаясь в зону изучения нотных текстов и крайне осторожно затрагивая темы, связанные непосредственно с музыкальной эмпирикой, вовсе не претендует на универсальность исследования, но вносит посильный и, безусловно, ценнейший вклад в изучение творчества Вагнера и Римского-Корсакова. Вместе с тем

значение этого поистине фундаментального труда не ограничивается указанными обстоятельствами. Книга должна стать настольной для любого читателя, живо интересующегося *судьбами мистерияльной драмы и мистерияльного театра в эпоху предмодерна и самого модерна*.

В большинстве театроведческих исследований, а также в словарях и энциклопедиях мистерия характеризуется как явление сугубо средневековое (античные орфические и элевсинские рассматриваются отдельно). Возьмем дефиницию из известнейшего «Словаря театра» Патриса Пави: «религиозная средневековая драма на сюжеты из Библии и Евангелия (Ветхий и Новый Заветы) или на темы из жизни святых, представлялась во время религиозных праздников актерами-любителями (в частности, мимами и жонглерами) под управлением ведущего, с симультанными декорациями»². Указывая на церковный запрет мистерияльного театра в XVI в., Пави отмечает, что традиция все-таки продолжала существовать, но ограничивает ее влияние елизаветинским (Марло, Шекспир) и испанским (Кальдерон) театром, не прочерчивая линию к последующим векам³.

До сих пор широко распространенным остается убеждение, что в условиях секулярной культуры Нового времени традиция заглохла и мистерия возродилась на принципиально новых мировоззренческих и художественных основах уже в модернистском искусстве. Подобные суждения несправедливы. Достаточно посмотреть на преломление «умершей» традиции в гетевском «Фаусте» и немецкой романтической «драме-компендиуме»⁴, в ряде произведений Хенрика Ибсена («Бранд», «Пер Гюнт», «Кесарь и Галилеянин», «Росмерсхольм», причем в последних двух строго соблюдаются требования художественного реализма XIX в.⁵), и конечно, в вагнеровском «Парсифале». Он оказал несомненное влияние на теоретические построения и театральную практику символистов, с идеями которых и сопрягают, как правило, возрождение мистерияльного сознания в европейской культуре рубежа XIX – XX столетий. А от символизма уже рукой подать до авангардистской «неомистерии», связанной с именами Антонена Арто и Ежи Гротовского.

Помнить об этом контексте в связи с книгой Михаила Пашенко тем более важно, что неподготовленный читатель, ошарашенный богатой эрудицией автора в области филологии, философии, эстетики и теологии, может запутаться в сложной терминологии⁶ и заплутать в замысловатых «ответвлениях» и без того витиеватого сюжета книги.

Героями этого сюжета являются не только Вагнер и Римский-Корсаков, но также либреттист «Китежа» и «Золотого петушка» В.И. Бельский, академик А.Н. Веселовский, чьи методологические принципы не только убежденно отстаивает, но и развивает автор, и антипод Веселовского – Фридрих Ницше с его многочисленными старыми и новыми адептами, мировоззренческие и методологические принципы которых подвергаются Михаилом Пашенко суровой, а подчас разоблачительной критике. К списку имен нужно добавить Гете, Шиллера, Пушкина, Вл. Соловьева, Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, Эллиса, Дурылина, Ахматову, Клюева и Есенина (поэма «Инония», в которой получает развитие взятая непосредственно из оперы Римского-Корсакова «китежская» тема, проанализирована в отдельной тридцатистраничной главе). С менее значимыми персоналиями читатель может ознакомиться по указателю имен, насчитывающему 26 страниц (что касается списка привлекаемой автором литературы на семи языках, то он впечатляет еще больше, растягиваясь на 54 страницы).

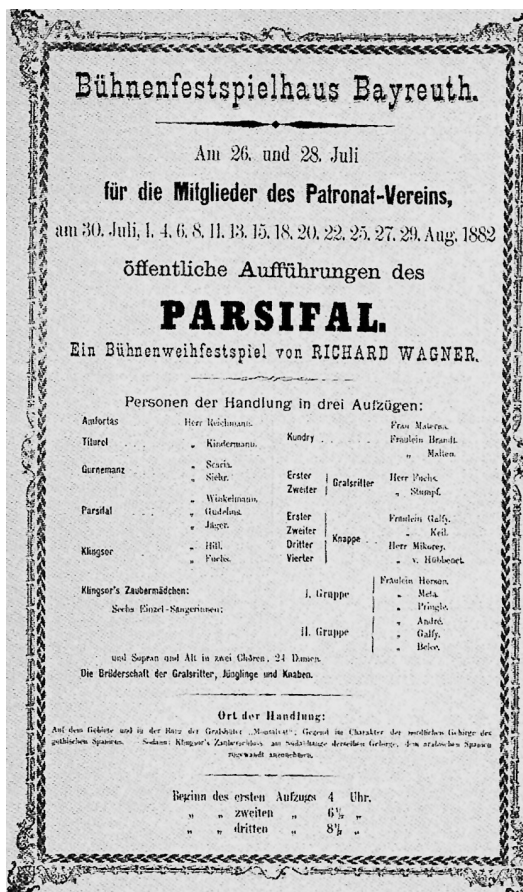
«Ответвлений» от магистрального сюжета книги много, но все они варьируют его центральную коллизию: «Веселовский *versus* Ницше». Именно она определяет типологию мистериальной драмы в канун модерна и в период раннего модерна, а за ней стоит (если учитывать, в частности, то обстоятельство, что союзником Веселовского оказывается Вл. Соловьев) другая, более значительная: «христианство *versus* ницшеанство».

Эта последняя получает подчас такой окрас, что сегодняшние адепты восходящей к Ницше философско-эстетической традиции и сопряженной с ней «мифопоэтики» получают возможность упрекнуть автора в недостаточной выдержанности и христианской «ангажированности», выводящей исследование за пределы строго «объективного» академизма. На такой упрек я бы ответил указанием на то, что сей «недостаток» есть продолжение огромного достоинства, ныне редко встречающегося: живая мысль автора пульсирует, захватывая читателя не только интеллектуально, но эмоционально, при этом не причиняя ни малейшего вреда строго научно верифицированной филологической аргументации.

М. Пашенко впервые в мировой науке привлекает сложный методологический аппарат исторической поэтики Веселовского для изучения творчества Вагнера и Римского-Корсакова. Принципы исторической поэтики предполагают строжайшее разграничение между

мифом, относимым исключительно к глубокой архаике, и литературными, а также другими художественными явлениями позднейших эпох. Решая проблему «обновления вечных сюжетов <...>, <...> Веселовский обозначал на карте литературной истории пропасть между мифом и христианством» (с. 15)⁷. И читатель должен хорошо усвоить вытекающее из этого условие: *«Историческая поэтика исходит из представления, что “миф” вне архаического контекста – только метафора»* (с. 18; курсив автора). Анализируя литературный текст «Парсифаля» и сопряженные с ним эстетико-теоретические опусы Вагнера, до сих пор не переведенные на русский язык, автор доказывает, что пропасть между а-историчным мифом и христианством, не только вобравшим в себя глубокое чувство истории («священной истории»), но и утверждающим *историчность мирового существования*, столь же отчетливо осознавал и демонстрировал немецкий драматург-композитор. Это подтверждается, в частности, его признанием, сделанным в ходе работы над своей последней музыкальной драмой: «[Т]рудность в том, что теперь приходится иметь дело с таким далеким от мифа миром» (с. 132). Указанный факт резко противостоит до сих пор господствующей в мировом вагнероведении «мифологизирующей» тенденции, распространяемой не только на тетралогия «Кольцо Нибелунга», но и на последовавшего за ней «Парсифаля», – вопреки исходному вагнеровскому замыслу и его конечному художественному воплощению.

М. Пашенко доказывает, что «Парсифаль» – не что иное, как *христианская* мистериальная драма. Решительно, даже запальчиво, но при этом аргументированно он оспаривает преобладающий в мировом (особенно немецком) вагнероведении взгляд, согласно которому христианство носит в «Парсифале» чисто внешний, поверхностно формальный характер и драматург-композитор якобы выворачивает его «наизнанку», прокладывая путь к постхристианской «неомистерии». Пробиваясь к подлинному Вагнеру, не фальсифицированному сегодняшними модными трендами (они определяют многое не только в новейших сценических прочтениях «Парсифаля», но и в массе новейших вагнероведческих трудов), Пашенко пользуется инструментарием «структурной теологии»⁸, выводимой им из методологических основ исторической поэтики Веселовского (сюда относится анализ по большей части впервые вводимых в научный оборот фактов работы Вагнера не только с католической и лютеранской литургией, но и богословием Цвингли, немецкой церковной песней XV – XVI вв. и



Афиша первой постановки «Парсифаля». Байреит. 1882

стихотворными текстами гернгутеров, окрашенными религиозными настроениями, которые с очевидностью преломились в «Признаниях прекрасной души» из гетевского романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», – и другим обширным материалом). Предпринятое автором исследование образно-символического массива вагнеровской мистерии и ее драматургической структуры впечатляет своей скрупулезностью и многогранностью. В методе, который применил Вагнер при работе с многочисленными литературными источниками, обнаруживается родство с принципами исторической поэтики Веселовского; в то время как целью, подчиняющей себе этот метод, является интерконфессиональный синтез в строго ограниченном пространстве театральной сцены.

Анализируя не только литературный текст «Парсифаля», но и опосредованно комментирующие его поздние статьи драматурга-композитора, исследователь новаторски рассматривает концепт *Kunstreligion* как восходящий к веймарскому классицизму Гете и Шиллера, что позволяет автору убедительно выявлять *панэстетический* характер вагнеровской программы – в противовес тем ученым, которые склонны усматривать во всем корпусе поздних теоретических работ великого немца выходящие за пределы искусства претензии на церковное реформаторство, основание «новой германской религии» и политическое прожектерство. Особо важным в анализе вагнеровского «веймарства» предстает усвоение и применение драматургом-композитором шиллеровского понятия «*эстетической религии*», которое непосредственно заимствовано из письма Шиллера к Гете от 17 августа 1795 г. Поскольку автор, явно переоценивающий эрудицию своих читателей, не приводит соответствующий текст Шиллера, приведем фрагмент целиком: «Я нахожу в христианской религии *virtualiter*⁹ задатки самых возвышенных и благородных идеалов, и некоторые проявления ее в жизни кажутся мне столь отвратительными и пошлыми именно потому, что они суть ложные отражения этого наивысшего. Если говорить о той характерной черте, которая отличает христианство от всех других монотеистических религий, то она состоит не в чем ином, как в *упразднении закона* или кантовского императива, который христианство стремится заменить свободным влечением. Таким образом, в своей чистой форме христианство является прообразом *прекрасной* нравственности или воплощением святости, и в этом смысле оно – единственная *эстетическая* религия»¹⁰.

Именно тут обнаруживается автором книги исток ряда тем и мотивов позднейших теоретических и публицистических работ Вагнера: критика пришедших в упадок церковных институтов, неприятие кантовского «категорического императива», отторжение ветхозаветного «законничества», давно проникшего в церковную практику и ставшего орудием политического господства¹¹. При этом, несомненно, «Вагнер, ищущий художник, видится <...> в движении от искусства Веймарцев во всей силе его автономии – в сторону искусства религиозно-христианского» (с. 83). В итоге выстроенная исследователем аргументация не оставляет камня на камне от попыток многих вагнероведов трактовать «Парсифаля» в духе шопенгауэровского «буддизма», индуизма, каббалистики или психоанализа и ведет к пониманию *христианского* смысла последних слов вагнеровской драмы «*Erlösung dem Erlöser*»:

«Человек – полноправный участник Божьего дела. Поэтому весь сюжет “Парсифаля” – это долгое блуждание героя на пути к искуплению, которого ждет от него Сам страждущий Христос. Идея финального сотериологического афоризма “Спасение Спасителю” (или “Искупление Искупителю”), по толкованию которого написаны горы, не может быть ясна без вагнеровского понимания Евхаристии. В Евхаристии можно видеть лейтмотив всей жизни Вагнера. <...> Находясь на высотах мысли и творчества, он провозглашал апокатастасис и исполнял свою миссию художника: спасал зерно религии с помощью искусства» (с. 116).

В среднем разделе книги (с. 213–305) автор переходит к восприятию искусства Вагнера русскими символистами, предлагавшими иные варианты мистериального проекта. Большая часть этого раздела посвящена символистской «филологии музыки» и анализу эстетических воззрений Эллиса, Вяч. Иванова и А. Белого. Здесь, на наш взгляд, возникают проблемы, недостаточно четко проработанные автором. Причина – в размытости предложенного им понимания мистерии.

В предисловии предлагается такая дефиниция: *«Жанр мистерии – это драма познания тайны первооснов, где эта тайна является в непосредственном переживании и осмысляется в развертывании драмы»* (с. 18; курсив автора). Оставляя в стороне крайне сложный и едва ли поддающийся однозначному решению вопрос, относится ли мистерия к области жанровых категорий, заметим, что при такой расплывчатости определения можно отнести к мистерии произведения самых разных жанров – от античной трагедии до театральных сказок Гоцци. Если бы автор уточнил, что мистериальная драма по своему содержанию непременно религиозна, что ее существование возможно лишь *в строгих рамках картины мира, заданной конкретным религиозным культом* (и это максимально затрудняет успешное практическое воплощение мистерии в условиях Нового времени, уже вне средневекового социокультурного контекста), многое в хитросплетениях авторской мысли стало бы яснее. Обрел бы большую предметность разговор о «теургической» эстетике младосимволистов, изначально пораженных вирусом утопизма, часто употреблявших слова «религия» и «мистерия» всеу и предвосхитивших *постхристианскую псевдомистирию* – авангардистский метажанр “нео-мистерии”, парафразирующий [всего лишь! – А. Ю.] элементы традиционного ритуально-культового представления от Античности до Средневековья» (с. 17), т. е. феномен, прочно фундаментализированный в «мифе» о «неизменно цельном человеческом сознании и,



А. Матерна – Кундри,
Э. Скариа - Гурнеманц,
Г. Винкельман – Парсифаль.
«Парсифаль». Действие
третье, картина первая.
Байрейт. 1882

соответственно, главенстве доцивилизационных законов в сознании человека современной цивилизации» (с. 19)¹².

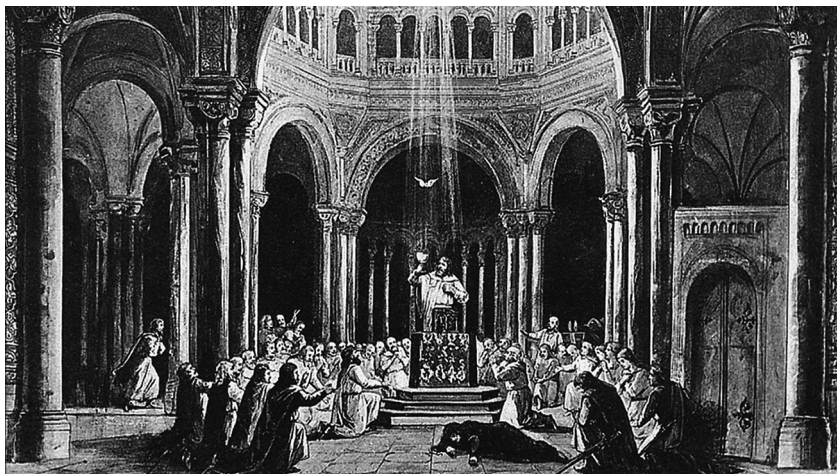
Что же касается непосредственно символистского театра, то его *псевдомистериальность* столь же, на мой взгляд, очевидна, как и в экспериментах создателей указанного выше «метажанра», соответствующего ремифологизирующим и при этом внерелигиозным построениям ницшеанства. Уже Т.И. Бачелис справедливо замечала в связи с метерлинковской драматургией: «“Слепые”, “Непрошенная”, “Там, внутри” часто именовали мистериями. Это, может быть, не до конца верно. Символистская метафизика этих пьес возникла как своего рода реплика театральной поэзии на ницшеанский тезис о том, что “Бог умер”. Слепые Метерлинка обречены жить в покинутом Богом мире»¹³. Даже прямо обращаясь к христианским образам, темам и мотивам (примером чему может служить «Сестра Беатриса», получившая совершенное сценическое воплощение в знаменитом спектакле Мейерхольда), символистская драма не шла дальше утонченно

изысканной стилизаторской игры с ними, преследуя цели, не связанные с подлинно религиозной драмой и вполне сводимые к известной декларации Габриеле Д'Аннунцио: «Опыт закончен. Наука неспособна вновь заселить опустевшее небо, вернуть счастье душам, которых она лишила наивного мира. Мы больше не хотим правды. Дайте нам мечту»¹⁴. У нее не было той прочной, кровной, хотя и очень сложной связи с христианской религиозной парадигмой, которая сохранялась у Гете, Ибсена и Вагнера (а в постсимволистской драме – у Поля Клоделя¹⁵). И в ней, и в «теургических» фантазиях русских младосимволистов, многим обязанных, конечно, христиански ориентированному Владимиру Соловьеву, слишком сильна *ницшеанская* компонента (включающая в себя «мифологический» концепт Вечного Возвращения), чтобы прочно связывать их с христианской традицией и в целом – религиозным миропониманием. Реализации символистского проекта как синтетического и заверщенного препятствовал непреодолимый мировоззренческий *эклектизм* – верно отмеченная в рецензируемой книге «раздвоенность корней символизма, питающегося одновременно христианством с его вечными идеями и образами – и мифом, ницшеанской иллюзией парящего в космосе свободного человека» (с. 630).

Критика автором младосимволистской «теургии» как бесплодного «теоретического прожектерства» создает контекст для анализа мистериальной драматургии «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии» и «Золотого петушка» – художественных исканий позднего Римского-Корсакова и его либреттиста Бельского. В связи с этим ловлю автора книги на противоречии. В предисловии заявлено, что «Римский-Корсаков <...> уже в годах под конец жизни стал творцом мистерии молодого русского символизма» (с. 28). Но это утверждение никак не согласуется с хорошо аргументированным в книге постулатом: «Мистериальные проекты Римского-Корсакова – “Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии” и “Золотой петушок” – не просто прошли мимо поэтов-символистов, а представляли собой программный антагонизм их собственному проекту» (с. 304). Удивительное недоразумение: глубоко и по-настоящему новаторски проанализировав «Петушка» как *смеховую мистерию*, характер которой восходит к гоголевскому пониманию смеховой стихии¹⁶, в самом конце книги автор пишет: «“Золотой петушок” – один из центральных текстов пушкинианы русского символизма, впервые утвердивший комедию на теургических [??? – А. Ю.] началах» (с. 630).

Раздел, посвященный «Китежу» как мистериальному ответу Римского-Корсакова и Бельского на вызов «Парсифаля», не содержит противоречий и неясностей, он полон ценных наблюдений и подлинных открытий, связанных с трактовкой христианской темы в русской музыкальной драме.

Напоследок остановимся на том, как автор, относящийся к театру с живейшим интересом, обращается к теме сценических воплощений музыкальной мистериальной драмы. В конце предисловия он сообщает, что для создания его труда важно было успеть в реальности пережить возобновленный в Большом театре без купюр «Китеж» (1983) и «Золотого петушка» (1988) под управлением Евгения Светланова, а затем, в 1998 г. – «Парсифаля» Валерия Гергиева с режиссурой Тони Палмера в Мариинском театре (с. 30). Автор занимает весьма жесткую позицию в отношении режиссерского волюнтаризма, способствующего превращению музыкальной драмы в феномен *Opéra Clinique*, и весьма критично оценивает постановочную и пропагандистскую (но не музыкально-исполнительскую) практику Байрейта после смерти Вагнера. Уже супруга композитора Козима, возглавившая руководство вагнеровскими фестивалями после кончины супруга и стремившаяся к «аутентичности», на практике невольно искажала вагнеровский концепт *Kunstreligion*, политизируя его и превратно толкуя эстетические намерения мужа, который делился с ней многими своими мыслями, но не допускал ее в свою творческую лабораторию (с. 104–107, 109–111, 113, 155–162). Что уж говорить о Винифред Вагнер – хозяйке Байрейта в 1930–1944 гг. Да и весь послевоенный *Festspielhaus* под руководством потомков Вагнера далек, как полагает автор книги, от реализации внемузыкальных художественных намерений великого немца, а редкие исключения лишь подтверждают правило. Исследователь приводит показательный факт: «Послевоенный пересмотр национального значения всегерманского гения в сторону эстетического универсализма внуки Вагнера Виланд и Вольфганг проводили под лозунгом изгнания политики из театра, и символом полного обновления Фестиваля в 1951-м стал аскетично абстрактный, построенный на игре света “Парсифаль”. Но даже здесь было невозможно говорить о чистом искусстве. Это решение Виланда следовало тому, что в 1942-м завещал ему Адольф Гитлер, – поставить “Парсифаля” так, чтобы в действии оказались стерты все приметы исторического времени. <...> Что касается “Парсифаля”, то и Байрейт, и его критиков консолидирует



«Парсифаль». Финальная сцена. Сценография Павла Жуковского.
Байрейт. 1882

[до сих пор! – А. Ю.] стремление направить его интерпретацию в прямо противоположном христианству направлении» (с. 42).

Наблюдения, увы, точны, но есть и возражение: при всей меткости инвектив М. Пашенко в адрес байрейтской *Opéra Clinique*, старательно прививающей Вагнеру антиценности и доводящей патологию до таких масштабов, которые невозможно было представить еще двадцать лет назад, трудно согласиться с его двусмысленно ироничной оценкой Патриса Шеро как «терапевта, временно озаботившегося поднятием качества жизни пациента» (с. 8). Ведь поставленное им «Кольцо» было неспроста отвергнуто сидевшим в зале *Festspielhaus*'а немецким политическим истеблишментом 1970-х. Ибо в нем пульсировала живая художественная мысль *самого* Вагнера, хотя и не все в концепции режиссера было убедительным¹⁷.

Сказанного, полагаю, достаточно, чтобы осознать: мы имеем дело с трудом, который, при всех частных недочетах и издержках, несомненно является *выдающимся*. В исследовании Михаила Пашенко отражается существенная для отечественного гуманитарного знания последних двух десятилетий тенденция – стремление к синтезу обособившихся специализаций, пока обозначаемое не самым удачным термином «интердисциплинарность». И если бы не академические формальности чисто бюрократического характера («так вы намерены

диссертацию защитить или научное открытие сделать?»), его автор мог бы претендовать на получение не кандидатской, а сразу докторской степени.

Не стоит сокрушаться, что книга издана ничтожно малым тиражом в 500 экземпляров. В сегодняшней буржуазной России, где культурное поле стремительно сужается, едва ли найдется больше читателей, способных оценить ее по достоинству. Как не вспомнить тут слова из предисловия к книге: «В свое время Вагнер, наблюдая наступление власти денег, уже знал, чем все закончится» (с. 8).

Андрей Юрьев

- ¹ К сожалению, в обширном предисловии «ИСТОРИЯ ОПЕРЫ *meets* РОЖДЕНИЕ КЛИНИКИ: Музыковед, Философ и Филолог в *Opéra Clinique* (введение в филологию музыкальной драмы)», написанном в яркой эссеистической манере и содержащем некоторые из основополагающих идей автора-филолога, отсутствует необходимая дифференциация понятий «опера» и «музыкальная драма», что сразу определяет критическую реакцию музыковедов, хотя и не препятствует усвоению центральных положений предисловия и всей книги в целом.
- ² Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 188.
- ³ Лишь в краткой справке о драме Страстей, прочно связанной со средневековой мистериальной традицией, Пави бегло упоминает о том, что ее «до сих пор <...> продолжают играть в Обераммергау, Тефелене, Нанси и т. д.» (там же. С. 333).
- ⁴ См.: Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. С. 76–100.
- ⁵ Автор этих строк подробно рассмотрел указанное обстоятельство в монографии: Юрьев А.А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013.
- ⁶ Так, противопоставление биполярного догмата мифологическому символу уже в предисловии (стр. 22) может сразу вызвать аллергию у далекого от понимания теологической проблематики реципиента.

- ⁷ Здесь и далее в круглых скобках указываются номера страниц рецензируемой книги.
- ⁸ «Для решения идеологически болезненного и трудноразрешимого вопроса о христианстве художественного высказывания Веселовский разработал филологический метод “структурной теологии”: не только поэтический текст, но и всякая отличная от теологической концепция, желающая быть христианской, воспроизводит не догму, а отдельные элементы доктрины/обряда, где структурно обусловленные позиции могут быть заполнены, парадигматически смещены или оставлены вакантными» (с. 54).
- ⁹ Потенциально (лат.).
- ¹⁰ *Гете И.-В., Шиллер Ф.* Переписка: в 2 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 120–121.
- ¹¹ Последний из указанных мотивов нередко рассматривают как производный от печально известного и, увы, реального вагнеровского антисемитизма. Поэтому М. Пащенко, не ставя перед собой задачу разоблачения откровенно вздорных фантазий и домыслов, крепко засевших, к сожалению, не только в массовом сознании, вынужден затрагивать и «еврейскую тему» в публицистике Вагнера (с. 187–196), которая занимает в современном вагнероведении (особенно немецком) непропорционально объемное место и грубо педалируется антивагнеровски настроенными авторами. Задача эта в русскоязычной вагнеристике решена монографией: *Кравцов Н.А.* Апология Вагнера (сравнение вагнеризма и гитлеризма с точки зрения политики и эстетики). Ростов н/Д.: Издательство Южного федерального университета, 2007. М. Пащенко подвергает критике расистские прочтения «Парсифаля» как абсолютно надуманные и резонно указывает на то, что антисемитизм, который очевиден в ряде публицистических высказываний Вагнера, ни в коей мере не определяет его эстетико-теоретические построения, в том числе и связанные с *Kunstreligion*. Вместе с тем автор обращает внимание и на противоречивость отношения Вагнера к иудаизму, приводя его слова: «христианство от иудейской основы не отделимо <...>, даже если мы чего-то не понимаем» (с. 116).
- ¹² Указанный «научогенный миф», – отмечает М. Пащенко, – «ограничивает прогрессивную роль знания лишь внешними общественными формами и тем разбивает последний бастион надежды человека исторического. Его фрустрацию призван компенсировать, как холодное горячим <...>, миф о “модернизме”, внушающий, что

современный неоархаический человек инстинктов и гигантского механизированного интеллекта и есть продукт прогресса и пик антропологического совершенства» (с. 19).

- ¹³ Бачелис Т.И. Заметки о символизме. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 45.
- ¹⁴ Цит. по: Потапова З. М. Многоликий Габриеле Д'Аннунцио // Д'Аннунцио Г. Леда без лебедя: Сборник. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Бестселлер», 1995. С. XVIII.
- ¹⁵ Подробно об этом см.: Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009.
- ¹⁶ «Смех обосновывается [Гоголем. – А. Ю] <...> как полноценный национально-антропологический феномен, абсолют русского карнавала в сегодняшнем понимании проблемы, соотнесенный с религиозным чувством на основе дополнительности, а не взаимоотрицания. Только русский человек, – провозглашал Гоголь, – умеет и “истинно возблаговеть”, и “истинно посмеяться”: “Все смеется у нас одно над другим, и есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и новизной, и благоговееющее только пред одним нестареющим и вечным”» (с. 580–581).
- ¹⁷ Подробно см.: Юрьев А.А. Драма буржуазной цивилизации («Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы) // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2019. № 3–4. С. 372–383.