

Литературный и философский аспекты «Пляски смерти» в творчестве А. В. Чаянова в контексте эпохи

Н. В. Михаленко

Наталья Владимировна Михаленко, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН; 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а. E-mail: rinsan-tin@rambler.ru

EDN: BZCSIE

Аннотация. В статье в контексте литературы 1900–1920-х годов рассматривается интерпретация сюжета «Пляски смерти» в мистических повестях А. В. Чаянова. Внимание писателя к данной теме обусловлено как его интересом к старой западной гравюре, так и общей востребованностью этого сюжета в современной ему литературе — в творчестве А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, А. Белого, Н. А. Заболоцкого и др. Вероятно, ощущение власти рока над человеком в кризисное время слома эпох, войн и революций осмыслялось писателями и философами в категориях средневековых представлений как противостояние хаосу. В каждой из повестей Чаянова герой сталкивается с вызовом, исходящим от потусторонних сил, становится марионеткой в их игре. В «Венедиктове...» герой, подвластный «треугольникам душ», спасая свою возлюбленную, борется с властью inferно. «История парикмахерской куклы...» повествует о гибели архитектора М., его постепенном подчинении хтоническим силам природы. В «Необычайных... приключениях графа Федора Михайловича Бутурлина» получает интерпретацию договор с дьяволом. Создавая свои тексты, Чаянов точно обращается к различным эпизодам гравюр «Пляски смерти», ищет своеобразную точку опоры в мире, полном хаоса.

Ключевые слова: А. В. Чаянов, интерпретация сюжета «Пляски смерти», русская литература 1920-х годов

Апокалиптические ожидания в русской литературе и философии 1900–1920-х годов связаны во многом с ситуацией «конца века», кризисным мироощущением, что подкреплялось событиями Русско-японской и Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революциями.

Первое десятилетие XX века было отмечено приоритетным влиянием темы смерти, в частности в литературе. Философская публицистика культивировала апокалипсис культуры, образ Антихриста, эсхатологические пророчества. В 1910 году вышел альманах «Смерть» (Смерть: Альманах, 1910: 285) с обзором литературной тапнотологии. Среди его авторов — С. М. Городецкий, А. А. Каменский, Н. Ф. Олигер, В. В. Муйжель, Вяч. И. Иванов, В. В. Розанов, Г. И. Чулков, И. Е. Репин.

Как писал Д. П. Святополк-Мирский в статье «Вегание смерти в предреволюционной литературе», для русской литературы

1894–1917 годов было характерно предчувствие «смерти исторической, смерти культурной формации, культурного тела». Это чувство в русской литературе было «подобно физиологическому предчувствию физической смерти. Оно зрело не в чистой субстанции отдельных душ, а в тканях культурного тела русского общества» (Святополк-Мирский, 1997: 359).

Тема смерти получила воплощение в целом ряде мотивов, важным среди которых был средневековый сюжет «Пляски смерти». Генезис «пляски смерти» восходит к роду «аллегорической драмы или процессии, в котором главным корифеем является смерть, которая некогда представлялась в лицах и часто изображалась в картинах, гравюрах, скульптурных произведениях на западе Европы» (Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, 1992: 942). На европейских фресках и гравюрах смерть-скелет танцует с представителями самых разных общественных состояний и профессий, она приходит ко всем: к бедным и слабым, к богатым и знатым.

В русской культуре мотив танца смерти встречается в романтической литературе, в вокальном цикле М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» (1875–1877) на стихи А. А. Голенищева-Кутузова. К нему обращался Н. А. Заболоцкий в цикле «Столбцы» (1926–1933), К. Д. Бальмонт в «Danses macabres» (1903). В цикле А. Белого «Пепел» (1905) создается образ маскарада, ненасытного вихря смерти, разрушающего хрупкие человеческие жизни. Образ живых мертвецов становится знаком в осмыслении А. А. Блоком духовного кризиса общества («Пляски смерти» (1912–1914)). Танатологическая тема развивается на фоне урбанистических картин. В стихотворении В. Я. Брюсова «Пляска смерти» («Немецкая гравюра XVI века») (1909) адский танец гибели объединяет крестьянина и короля, монахиню и любовника, весь мир охватывает вихрь умиранья и тленья: «Мы, быть может, не допашем / Нивы в этот летний зной, / Но зато уже попляшем — / Ай-люли! — вдвоем с тобой! / Дай мне руку! Понемногу / Расходись! пускайся в пляс! / Жизнь — работал; час — в дорогу! / Прямо в ад! — ловите нас!» (Брюсов, 1973: 356); «За столом, под балдахинном, / Ты пируешь, мой король. / Как пред ленным господином, / Преклониться мне позволь! / Я на тоненькой свирели / Зовы к пляске пропою. / У тебя глаза сомлели? / Ты узнал родню свою? / Встань, король! по тронной зале / Завертись, податель благ! / Ну, — вот мы и доплясали: / С трона в гроб — один лишь шаг!» (Брюсов, 1973: 357). В начале века была опубликована драма А. Стриндберга «Пляска смерти» (1901), одноименный роман М. Бланка (1911), драматический этюд в одном действии П. В. Швинк-Волохова «Danse macabre» (1911), драматический цикл С. Ф. Пшибышевского «Пляска любви и смерти» (1910).

Остановимся более подробно на цикле романтических повестей А. В. Чаянова, восходящих к творчеству Э. Т. А. Гофмана, а также к романтической и мистической прозе А. С. Пушкина, произведени-

ям В. Ф. Одоевского, Антония Погорельского, переизданной в 1913 году повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», в которых мотив танца смерти становится сюжетообразующим.

Чаянов интересовался старинной западной гравюрой, ее историей, создал собственную коллекцию и издал книгу — краткую историю гравюры и методiku ее собирательства. В его работе «Старая западная гравюра» в качестве одной из иллюстраций, содержащейся в его коллекции, приведена как раз «Пляска смерти» (Чаянов, 1926: 40). Интересно, что главный герой «Необычайных, но истинных приключений Федора Михайловича Бутурлина» Чаянова, разыскивая древний манускрипт, перебирает «страницы инкунабул, любясь причудливыми гравюрами “Танца смерти” и событиями мировой хроники, изображенными искусным резцом Волгемута» (Чаянов, 2006г: 155).

Чаянов занимался исследованием особенностей сознания средневекового человека, изучая быт и предметы интерьера этого времени. В хаосе событий войн и революции такой сюжет был вполне оправдан и естественен. Наряду с интересом к утопии писателей этого времени, мистические картины на пограничье между жизнью и смертью часто появляются в их произведениях — «“пляску смерти” можно понять как попытку создать, смоделировать пространство “крошечного мира”, из которого в дни чумных эпидемий молилась община: “Сердце мое трепещет во мне, и смертные ужасы напали на меня. Страх и трепет нашел на меня, и ужас объял меня” (Пс. 54)» (Реутин, 2001: 30).

Рассмотрим это более подробно. М. Ю. Реутин, исследуя этот средневековый сюжет, писал: «Вообще же художественный мир “пляски смерти” <...> делится на две части: то, что было раньше, и то, что будет теперь. Первая (прошедшее время) исполнена света, ясности и гармонии, это “посюсторонняя” жизнь человека; вторая (настоящее время) — его “загробная” жизнь, где все социальные статусы смешаны и уравнены в одной “дикой” пляске под “адское завывание флейты”. <...> Повседневная деятельность превращается в свою пародию, inferнально-комическую антитезу» (Реутин, 2001: 15). И сюжетное строение мистических повестей Чаянова соответствует такому двойному делению. До встречи с мистическим или inferнальным персонажем, а часто до путешествия в мир мертвых (как, например, в «Необычайных... приключениях... Бутурлина» встреча с Брюсом и его пасьянсы) жизнь героя течет спокойно и размеренно. Но любопытство или непреодолимая мистическая сила влекут его к грани между мирами, после пересечения которой он начинает жить по законам другой стороны бытия (в «пляске смерти» «посредством карнавального хронотопа <...> эстетически осваивается переход из “посюсторонней” в “загробную” жизнь») (Реутин, 2001: 17).

Герои мистических повестей Чаянова изображены в момент борьбы с роковым началом жизни, ее inferнальной стороной. Та-

ким образом, создается ситуация выбора между светом и тьмой, похожая на восприятие средневековым сознанием последних минут жизни человека, того пикового момента, когда идет выбор между раем и адом: «Человек, дьявол играет с тобой... в этот момент будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что если ты выиграешь в этот момент, ты выиграешь и все остальное, но если проиграешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности» (Арьес, 1992: 124).

Для живописной интерпретации «пляски смерти» характерно построение картины, где «двухфигурные композиции (мертвый-живой) изображают действие, в котором активная сторона — мертвец, пассивная — живой <...>» (Реутин, 2001: 54–55). Так и в повестях Чаянова, живые словно бы повинуются силе, исходящей от людей или существ, стоящих на грани или за гранью бытия.

Можно провести ассоциативную параллель между работой Джеймса Энсора «Автопортрет в окружении масок» (1899) (Антверпен, частное собрание) и мистическими повестями Чаянова. Портрет художника обрамляют изображения масок, скелетов, ряженных. Похожий фон лиц и образов в их фантасмагорическом переплетении мы встречаем и в произведениях Чаянова.

Мистические повести этого писателя поднимают традиционную тему соблазнов, столкновения человека с непознанным, что начинает руководить его действиями. Здесь также сильна тема стремления человека присвоить не свойственную ему власть. В «Истории парикмахерской куклы...» — это «создание себе кумира», любовь к кукле. В «Венецианском зеркале, или Диковинных похождениях стеклянного человека» — тема двойничества, власти тени над жизнью человека. В «Необычайных... приключениях... Бутурлина» — управление судьбой личности, изменение этой судьбы в угоду различным пристрастиям, в «Венедиктове, или Достопамятных событиях жизни моей» — подчинение воли человека, в «Юлии, или Встречах под Новодевичьим» — посягательство на теургию. Везде поднимается вопрос о пределах власти над человеком подсознательных сил, inferно. Часто герой подобен марионетке, управляемой роком. Действие повестей Чаянова театрализованное, подчиненное «творческой воле художника-демиурга, сознательно моделирующего свою художественную реальность» (Легг, 2004: 4).

В «Истории парикмахерской куклы...» жизнь архитектора М. обретает новый смысл в поисках прототипа скульптурного изваяния, прекрасной женщины, одной из сестер сиамских близнецов. Владимир возводит образ Берты к идее вечной женственности, венцу его поисков: «Все мечты Владимира о конечном женственном, о том, к чему все пройденные женщины были только отдаленным приближением, казалось, были вложены в это лицо» (Чаянов, 2006в: 55). Образ Берты Генрихсон связан как с хтоническими силами природы — несет в себе черты Медузы Горгоны и Афродиты («Освобожденные от бумаги рыжеволосые горгоны Медузы блес-

нули на солнце своими бронзовыми косами, и глубокий взор снова упал в самую глубину души московского архитектора» (Чаянов, 2006в: 61)), так и с властью inferно. После знакомства с сестрами Владимир видит сон: «Всю ночь Владимира душили кошмары. Он задыхался в змеиных объятиях бронзовых кос. Влажные русалочки руки обвивали его горящую шею, и терпкие, пьяные поцелуи впивались в его тело, оставляя следы укусов вампирских зубов» (Чаянов, 2006в: 72). Архитектор М. в повести сталкивается с неведомыми ему силами другого мира и погибает, пытаясь понять их¹. Любовь Владимира имеет черты безумия: «Непреодолимое чувство тем временем разрасталось в его душе. Он затворился в своем кабинете <...> Рука М., водимая страстью, рисовала черты поразившего его лица в десятках все новых и новых поворотов. Поиски продолжались» (Чаянов, 2006в: 57). Характерно, что именно в Венеции, в «великом городе масок, призрачных зеркал, молчаливых дождей, героев Гольдони, персонажей Гоцци и великих венецианских живописцев» (Чаянов, 2006в: 83) он видит живое воплощение своей мечты. В этой повести рок побеждает. Архитектор М., поглощенный своей страстью, теряет волю, бежит от реальности. Он настолько поглощен этой «пляской смерти», что вторая часть повести рассказывается уже от имени другой сестры — Китти Генрихсон. В первых же строках Китти передает свое роковое предчувствие: «<...> события, окружающие меня, столь необычайны, дыхание смерти окружает нас со всех сторон, и роковая развязка, очевидно, приближается» (Чаянов, 2006в: 74). После гибели Берты Владимир впервые чувствует себя «манекеном, марионеткой, которую невидимая рука дергала за веревку. Друзья его не узнавали. Он вел замкнутый и нелюдимый образ жизни» (Чаянов, 2006в: 83). Как писала А. В. Леоновичус, «мотив пляски смерти как бы отождествляет все бытие человека с жизнью его тела, смерть ассоциируется с потерей тела, всей сферы чувств и человеческой индивидуальности. Логика мотива тем самым предполагает отсутствие или недостаточность духовного бытия, как будто в земной жизни изображенных персонажей не существует духовное, невещественное измерение» (Леоновичус, 2004: 86). Вероятно, Владимир, своеобразный чаяновский Дон Жуан, в поисках «вечно женственного», телесной красоты вместе с гибелью Берты теряет и самого себя.

-
1. Похожий женский образ воплотился в символистской живописной традиции. Так, Фернанд Кнопф создал картину «Спящая Медуза» (1896) (Нейн-сюр-Сен, собрание Феликса Лабисса), на ней изображено злое существо-гибрид с лицом женщины. Это полусущество воплощает таинственность и неопределенность, в ней заключена сила и власть, мистическая привлекательность, она связана с иным миром, несет пограничные функции. Характерно, что в повести Берта и ее сестра сравниваются с образом Медузы Горгоны.

Интересно, что и в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920), доля мистических событий в котором минимальна, также развивается мотив пляски смерти. Утопическая страна является для Алексея Кремнева своеобразным посмертием, поскольку на ярмарке в Белой Колпи он видит собственный бюст, в интерпретации людей будущего он был «душителем крестьянского движения России», больным человеком, страдавшим манией преследования, поскольку «дегенерация ясно выражена в асимметрии лица и строении черепа» (Чаянов, 2006б). После разоблачения герой уже не обладает собственной волей, он лишь ведомый — его заключают в тюрьму, а после снятия обвинений он становится человеком, выпавшим из жизни: он не может вернуться в прошлое, и ему нет места в настоящем. Аннулирование исторической памяти также можно представить как своеобразную пляску смерти, стирающую любое прошлое. Так, для людей будущего Ленин, Керенский и Милюков всего лишь «сотоварищи по одной революционной работе, и поверьте, что теперешний москвич не очень-то помнит, какая между ними была разница».

В повести «Венедиктов...» получает развитие тема управления человеческими душами. Действие повести завязывается в театре. Главный герой наблюдает за тем, как остальные персонажи борются с инферно, чья сила захватывает и его самого. Он начинает чувствовать «чье-то несомненное жуткое и значительное присутствие» (Чаянов, 2006а: 88), ощущает, что его влечет иная сторона бытия, им начинает управлять игра потусторонних сил. Он так вспоминает об этом эпизоде: в Медоксовом театре² «в темноте затихшего зала почувствовал я отчетливо и томительно присутствие того значительного и властвующего, перед чем ниц склонялась душа моя многие месяцы» (Чаянов, 2006а: 89). На сцене герой видит девушку, так же как и он, подчиненную мистической власти. Отметим, что здесь воспроизводится ситуация кукольного театра — дьявол ведет судьбы людей: «Томительную покорность и страдание душевное видел я в ее ищущем взоре. Казалось мне ясно, что и она и я покорны одному кругу роковой власти, давящей, немолимой» (Чаянов, 2006а: 90). Герой «погружен в стоячую, недвижную думу о незнакомце» (Чаянов, 2006а: 92). «<...> я сквозь гнилой московский туман ясно ощущал, что где-то по улицам гигантская черная карета возит незнакомца, то приближаясь, то отдаляясь от меня» (Чаянов, 2006а: 92). Отметим, что похоже это состояние героя на сюжет «пляски смерти», когда смерть зовет свою жертву, а та не может не следовать за ней: «Но мои ноги вросли в землю, и я остался недвижимым. Чувствовал, как, поворачивая из улицы в улицу, близился страшный экипаж. Мостовая дрожала с его приближением» (Чаянов, 2006а: 92–93). В гостиничном номере

2. Интересно, что истории театра Медокса посвящена монография Ольги Эммануиловны Чаяновой, второй жены Чаянова (Чаянова, 1927).

№ 38 Булгаков встречается с Венедиктовым, который демонстрирует свою власть над героем: «“Я — царь! А ты червь передо мною, Булгаков! Плачь, говорю тебе!” И я почувствовал, как горесть наполнила душу мою. Черствый клубок подступил к моему горлу, и слезы побежали из моих глаз. <...> “Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски”» (Чаянов, 2006а: 96–97). Лишь свободная воля героев повести, их желание помочь друг другу избавляют их от власти inferно.

В повести «Венецианское зеркало» также интерпретируется сюжет пляски смерти — переходя в другое бытие, герой вынужден плясать под дудку вышедшего из зеркала стеклянного двойника, так как человек не властен в зеркальном мире: «Алексей с отчаянием невероятным чувствовал, что черты его лица повторяют гримасы дьявольского двойника, а руки и ноги в каком-то онемении, несмотря на все сопротивление, следуют движению его тела. Стеклянный человек, упоенный своею властью, подошел почти вплотную к зеркалу и, иронически выгибаясь в неистовстве невероятных поз, заставлял Алексея свиваться в телодвижениях, напоминавших позы наиболее фантастических персонажей Жака Калло» (Чаянов, 2006б: 120). После освобождения главного героя стеклянный двойник продолжает жить в реальном мире, совершает убийство, что создает у Алексея ощущение подвластности своему отражению, inferнальной власти над ним: «Он ощущал, что только тонкая перепонка стен и занавесей отделяет его от всепоглощающего стеклянного ужаса, а сами стены дома постепенно растворяются в зеркальном эфире, как растворяется сахар в стакане горячего чая» (Чаянов, 2006б: 129). Дальнейшая борьба Алексея со стеклянным человеком — борьба за то, кто будет зрителем, а кто актером в реальности, обретет ли отражение власть над героем.

Создается ощущение, что Алексей не столько борется с мистическим персонажем, сколько стремится преодолеть себя. Подсознательное, тщательно скрываемое, а подчас и незнание выходит наружу — старинное зеркало позволяет высветить ту часть души героя, которую он не готов был обнаружить в себе³. Данный тезис подтверждает и машинопись этого произведения с правкой Чаянова⁴. Когда Алексей, выйдя из зазеркалья, не может найти стеклянного человека, писатель называет его «двойником» героя, но потом зачеркивает это слово и пишет «противник»: «Поэтому в ночной темноте, под мерные удары маятника часов, перед лицом спящей Кэт он почти чувственно ощущал, как его противник бродит по московским улицам и взбирается по длинным лестницам

3. Анализ мистических повестей Чаянова с точки зрения психологической теории К. Г. Юнга см.: (Герасимов, 1997: 190).

4. Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 731. Оп. 1. Л. 20.

с одного этажа на другой» (Чаянов, 2006б: 128). Однако Алексей готов продолжить борьбу и, преследуя врага, сознательно вступает в мистический мир, тем самым ломая сценарий «пляски смерти», становится актером в театре своей жизни.

В повести Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина» (1924) показываются испытания человеческой души, подвластной силе рока. Заблудившись, герой входит в иной мир — посещает графа Якова Вилимовича Брюса, сподвижника Петра I и чернокнижника, давно умершего. Из завязавшейся беседы Бутурлин понимает, «что граф Яков Вилимович, уже многие десятилетия покинувший свет и лишенный сна, в своем уединении денно и нощно занят раскладыванием причудливых пасьянсов, находя это занятие не менее завлекательным и значительным, чем тот жизненный пасьянс, который довелось ему пережить» (Чаянов, 2006г: 142). Пасьянсы Брюса «правят незримо человеческими судьбами» (Чаянов, 2006г: 142). Смешав карты, Бутурлин становится марионеткой в невероятном пасьянсе собственной жизни. Возникает ощущение, что в его судьбе соединяются несколько жизненных историй. Бутурлин посягнул на законы потустороннего мира, поэтому все дальнейшее повествование — бегство от преследующих его теней.

Тайна происхождения Бутурлина связана со страницей редчайшей немецкой книги XV века «Ars moriendi» («Искусство смерти»), нужный экземпляр которой он не может найти. Герой не сопротивляется власти инферно, напротив, обращается за помощью к мистическим силам и теряет семью, домашнее тепло — основу жизни обыкновенного человека. Так интерпретирует Чаянов традиционный образ продажи души дьяволу. Убивая старика, управляющего чужими судьбами, Бутурлин сам пытается занять его место, решить его судьбу: «Старик согнулся над столом и с иступленным выражением лица рассматривал карты разложенного пасьянса. Федор видел, как он грозил кому-то кулаком и резким движением перекладывал то одну, то другую карту с места на место. Ужас охватил Бутурлина, ибо он понимал, что под этими костлявыми пальцами сейчас ломаются человеческие жизни, гибнут надежды, зарождаются преступления» (Чаянов, 2006г: 183). Но победить инферно, подчиняясь его власти и совершая преступления, невозможно.

Повесть «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (1928) строится как сюжет вовлечения зрителя в игру рока. Отец, горюющий о смерти дочери, творит дымную химеру — создает фантом девушки: «Старик снова набил трубку, и снова завертелись клубы дыма, снова выросла табачная статуя, все более и более... Мгновение, и я весь задрожал — из дымовых струй возникли очертания Юлии» (Чаянов, 2006д: 212). Главный герой, влюбившийся в этот призрак, забывает свою действительную жизнь, он видит только фантом девушки. Вовлеченный в «пляску смерти», теряет волю: «Я безумствую, я сам чувствую, что начинаю сходить с ума... Судорожно сжимаю руки и хватаю пальцами

пустоту. Я уже пять раз видел ее, но чего это мне стоило, к чему это привело...» (Чаянов, 2006д: 206). Только узнав правду, обретя опору в своей невесте, герой исцеляется, выходит из-под власти морока, обретает семейное счастье. Чаяновым интерпретируется здесь тема бессмысленности человеческих попыток возродить мертвых.

Обращение Чаянова к сюжету «пляски смерти», символически организующему пространство его мистических повестей, кажется логичным и закономерным в контексте исторических событий первой четверти XX в. Писатель задумывается о возможностях человека, его способности противостоять силе рока, быть действующим лицом в собственной жизненной драме или оставаться зрителем, покорно следующим своей судьбе.

Библиография

- Арьес Ф. (1992). Человек перед лицом смерти. М.
- Брюсов В. Я. (1973). Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 2 / Под общей ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, С. Н. Тихонова. М.: Художественная литература.
- Герасимов И. В. (1997). Душа человека переходного времени. The soul of the transitional time's man: Случай А. Чаянова. Казань: АННА.
- Легг О. О. (2004). Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв.: На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Санкт-Петербург.
- Леоновичус А. В. (2015). Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. № 8 (151). С. 85–99.
- Пляска смерти (1992) // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. М.: Советская энциклопедия. Т. 46. С. 942.
- Реутин М. Ю. (2001). «Пляска смерти» в средние века // *Arbor Mundi*. Мировое древо. Выпуск 8. М.: РГГУ. С. 9–38.
- Святополк-Мирский Д. П. (1997). Веяние смерти в предреволюционной литературе // Русский узел евразийства: Восток в русской мысли. Сб. трудов евразийцев. М.: Беловодье. С. 358–365.
- Смерть (1910): Альманах. СПб.: Нов. журн. для всех.
- Чаянов А. В. (2006а) Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // Чаянов А. В. Московская гофманиада / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 86–113.
- Чаянов А. В. (2006б). Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стекляннoго человека // Чаянов А. В. Московская гофманиада / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 114–137.
- Чаянов А. В. (2006в) История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М. // Чаянов А. В. Московская гофманиада / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 49–85.
- Чаянов А. В. (2006г). Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // Чаянов А. В. Московская гофманиада / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 138–185.
- Чаянов А. В. (2006д). Юлия, или Встречи под Новодевичьим // Чаянов А. В. Московская гофманиада / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 138–185.

- Чаянов А. В. (2006е). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // *Чаянов А. В. Московская гофманиада* / Послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М. С. 217–275.
- Чаянов А. В. (1928). Старая западная гравюра: краткое руководство для музейной работы. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых.
- Чаянова О. Э. (1927). Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М.: Работник просвещения.

Н. В. Михаленко
Литературный
и философский аспекты
«Пляски смерти» в творчестве
А. В. Чаянова
в контексте эпохи

Literary and philosophical aspects of the “Danse Macabre” in A. V. Chayanov’s works in the context of the era

Natalia V. Mikhailenko, PhD (Philology), Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Povarskaya St., 25a, Moscow, 121069, Russia. E-mail: rinsan-tin@rambler.ru

Abstract. The article considers the interpretation of the plot of the “Danse Macabre” in Alexander Chayanov’s mystical stories in the context of the literature of the 1900–1920s. Chayanov’s decision to address this topic was determined by both his interest in the old Western engravings and the plot’s popularity in the literature of that time (in the works of Alexander Blok, Konstantin Balmont, Valery Bryusov, Andrei Bely, Nikolay Zabolotsky, and others). Perhaps, the feeling of the power of fate over man in the time of crisis at the turn of the era, during wars and revolutions was interpreted by writers and philosophers in the categories of medieval ideas as a stand against chaos. In each of Chayanov’s novellas, the protagonist faces a challenge from otherworldly forces and becomes a puppet in their game. In “Venediktov...”, the protagonist is subject to the “triangle of souls”, fights against the inferno to rescue his loved one. In “The tale of the hairdresser’s mannequin”, the architect M. perishes, gradually succumbing to the chthonic forces of nature. In “The extraordinary but true adventures of the Count Fedor Buturlin”, there is an interpretation of the contract with the devil. In his texts, Chayanov accurately refers to various episodes of the “Danse Macabre” engravings, seeking a foothold in the world full of chaos.

Key words: Alexander Chayanov, interpretation of the plot of the “Danse Macabre”, Russian literature of the 1920s

References

- Aries Ph. (1992) *Chelovek pered litsom smerti* [The Hour of Our Death], Moscow.
- Bryusov V. Ya. (1973) *Sobranie sochinenij*: v 7 tt. T. 2 [Collected Works: in 7 vols., vol. 2], Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- Gerasimov I. V. (1997) *Dusha cheloveka perekhodnogo vremeni: sluchaj A. Chayanova* [The Soul of the Person Living in the Times of Transition. The Case of Alexander Chayanov], Kazan: ANNA.
- Legg O. O. (2004) *Teatralnost kak tip khudozhestvennogo mirovospriyatiya v anglijskoj literature XIX–XX vv.: Na primere romanov W. Thackeraya “Yarmarka tshheslaviya”, O. Wilda “Portret Doriana Graya”, S. Maughama “Teatr”* [Theatricality as a Type of Artistic Perception in the English Literature of the 19th — 20th Centuries: On the example of *Vanity Fair* by W. Thackeray, *The Portrait of Dorian Gray* by O. Wilde, and *Theater* by S. Maugham], Saint Peterburg.
- Leonovich A. V. (2015) Bal kak plyaska smerti u A. Bloka i russkih romantikov [Ball as a dance of death in works of Alexander Blok and Russian Romantics]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya*, no 8, pp.85–99.
- Plyaska smerti (1992) [Dance of Death]. *Entsiklopedichesky slovar F. A. Brockhauza i I. A. Efrona*, Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 46, p. 942.
- Reutin M. Yu. (2001) “Plyaska smerti” v srednie veka [Danse Macabre in the Middle Ages]. *Arbor Mundi*, no 8, Moscow: RGGU, pp. 9–38.

- Svyatopolk-Mirsky D. P. (1997) Veyanie smerti v predrevolyutsionnoj literature [Breath of death in the pre-revolutionary literature]. *Russky uzel evrazijstva: Vostok v russkoj mysli*, Moscow: Belovodye, pp. 358–365.
- Smert* (1910): Almanah [Death: Anthology], Saint Petersburg: Novy zhurnal dlya vseh.
- Chayanov A. V. (2006a) Venediktov, ili Dostopamyatnye sobytiya zhizni moej [Venediktov, or memorable events of my life]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow, TONCHU, pp. 86–113.
- Chayanov A. V. (2006b) Venetsianskoe zerkalo, ili Dikovinnye pokhzhzheniya steklyannogo cheloveka [The Venetian mirror, or the extraordinary adventures of the glass man]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow: TONCHU, pp. 114–137.
- Chayanov A. V. (2006v) Istoriya parikmakherskoj kukly, ili Poslednyaya lyubov moskovskogo arkhitekta M. [The tale of the hairdresser's mannequin, or the last love affair of a Moscow architect]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow: TONCHU, pp. 49–85.
- Chayanov A. V. (2006g) Neobychajnye, no istinnye priklyucheniya grafa Fedora Mikhajlovicha Buturlina [The extraordinary but true adventures of the Count Fedor Buturlin]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow: TONCHU, pp. 138–185.
- Chayanov A. V. (2006d) Yuliya, ili Vstrechi pod Novodevichyim [Julia, or meetings near Novodevichy]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow: TONCHU, pp. 138–185.
- Chayanov A. V. (2006e) Puteshestvie moego brata v stranu krestyanskoj utopii [The journey of my brother Alexei to the land of peasant utopia]. *Moskovskaya gofmaniada*, Moscow: TONCHU, pp. 217–275.
- Chayanov A. V. (1926) *Staraya zapadnaya gravyura: kratkoe rukovodstvo dlya muzejnoj raboty* [Old Western Master Print: A Brief Guide to Museum Work], Moscow: M. i S. Sabashnikovy.
- Chayanova O. E. (1927) *Teatr Maddoxa v Moskve. 1776–1805* [Maddox's Theater in Moscow. 1776–1805], Moscow: Rabotnik Prosvescheniya.