

**Ханс Гюнтер**  
(Билефельд)

**МЕЖДУ УТОПИЕЙ И ПАМЯТЬЮ:  
«ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА» Н. ФЕДОРОВА И ЕЕ РЕЦЕПЦИЯ**

Утопические идеи и культурная память, как правило, исключают друг друга. В представлении идеального общества воспоминание о «плохой» действительности прошлого играет роль давно пройденной стадии развития, на негативном фоне которой пластично выступает состояние совершенства. В утопической картине общества господствует синхронное функционирование, ритуал - ведь утопия дефинируется как временной или пространственный перелом, как исторический дисконтинуитет.

Поэтому в антиутопических текстах часто акцентируется тема потери или уничтожения памяти. В романе Замятина «Мы», например, следы прошлого сохранены лишь в Древнем доме, расположенном на самом краю Единого Государства у Зеленой Стены. Дом как единственный музей доутопической культуры наполнен хаотическими, исковерканными остатками давно прошедших атавистических времен, которые контрастируют с прозрачно-геометрической гармонией утопической эстетики.

Напряженное отношение между утопией и памятью, характерное для эпохи модерна, освещалось нами в докладе «О роли культурной памяти в преддверии будущего» на первой конференции о Постсимволизме. Отмечалось, что поэтика памяти русского акмеизма была противопоставлена футуристической ориентации. Русский символизм был пропитан глубокой двойственностью по отношению к временному вектору, поскольку он, с одной стороны, был глубоко укоренен в мифологии и культурной традиции, а с другой - стремился к далеким берегам неопределенного, эсхатологически окрашенного будущего.

В связи с проблематикой памяти и утопии особый интерес представляет «Философией общего дела» Н.Федорова, в которой причудливым образом сочетаются взаимоисключающие культурные механизмы. Федоров разрабатывает утопический проект, обыкновенно сопровождающийся вытеснением культурного прошлого, во имя работы памяти, которая достигает своего апогея в понимавшемся буквально деле воскрешения отцов союзом сыновей. Его мысль, постоянно кружившаяся около этого вопроса, отличается странной смесью архаического культа предков и научной фантастики, славянофильского консерватизма и увлечением самой передовой техникой. Федорову мерещится такое окончательное состояние истории, в котором память должна материализоваться в синхронном сосуществовании воскресшего человечества. Мощным стимулом общего дела объединенных сыновей является для Федорова философия супраморализма<sup>1</sup>.

«Общее дело» Федорова оказывает широкое воздействие на русскую культуру и после смерти мыслителя в 1903 г. - вплоть до тридцатых годов. Нам кажется, что его идеи могли стать особенно актуальными именно в такой период, когда в центре всеобщего внимания стоял поднятый символизмом вопрос соотношения модерна и традиции, утопии и памяти. В этой связи не удивительно, что одних Федоров воодушевлял на научно-технические мечты, в то время как для других он являлся поборником непрерывности памяти. И то и другое, как нам кажется, заложено в структуре его мысли. Федоровский проект воскрешения отцов - реакция на отрешение от прошлого как «болезнь века» (2,273)<sup>2</sup>. Исходная точка - это потеря памяти, связанная с индустриальным развитием ХК века. «Стадное сознание», в котором младшее поколение избивает старшее» (1, 92), делает человека «бродягою, не помнящим родства, как в толпе» (1, 44). В отличие от прогресса, который описывается в отрицательных терминах как превозношение младшего поколения над старшим, только культ предков может придать жизни цель и смысл. Только благодаря ему толпа превращается в союз сынов, объединяющихся для воскрешения отцов.

Символом небратского состояния является для Федорова Парижская Всемирная выставка 1889 г.<sup>3</sup> Своими индустриальностью, милитаризмом, прославлением богатства и роскоши она наглядным образом воплощает буржуазную городскую цивилизацию и измену отцам сыновей, «увлекшихся красотой женщин» (1, 453). В то время как египтяне и другие древние народы «глубоко чувствовали связь, соединяющую все поколения человеческого рода» (2, 226), дух современности отличается «ребячеством и диким презрением к прошедшему» (там же). «Варвары, скифы разрушали памятники чужие, берегли свои; варвары промышленной культуры не знают даже и этого различия» (2, 208). Современные революции являются «архивоборством, музееборством, монументофобией» (1, 310). Еще худшие опасения Федоров питает насчет будущего: четвертое сословие совсем уничтожит музеи, если это будет возможно. Социализм Федоров считает обманом, так как «родством, братством он называет товарищество людей, чужих друг другу, связанных только внешними выгодами» (1, 59). Поэтому марксистской материократии должна быть противопоставлена психократия (2, 257).

Общее дело как работа памяти опирается на привилегированные локусы<sup>4</sup> и знаковые практики. Среди этих локусов центральное место занимает кладбище как место покоя праха предков. Это не удивительно - ведь мнемотехника древних развивалась именно из культа мертвых. Согласно мифу, основатель искусства памяти певец Симонид из Кеоса сумел идентифицировать участников пира, изуродованных до неузнаваемости при обвале здания, учтя порядок сидения гостей за столом. «Очевидно, компенсация переживания смерти привела к изобретению мнемотехники, так как речь шла о том, чтобы только восстановить во мнимом виде в пространстве памяти то, что погибло

в реальности» . В древнегреческом языке связь могилы и локуса памяти была очевидной уже на внешнем языковом уровне.

Чтобы избежать дальнейшего опустошения могил и забвения отцов Федоров требует перенести «центр тяжести общества» (1, 73) на кладбище, т.е. сделать его местом собраний, поминальных трапез, храмов, школ и музеев. Представление Федорова о том, что гробы «суть истинные столы, трапезы для живущих» (3, 472), на самом деле отражает античный культ мертвых, где «гроб служил местом еды и столом»<sup>6</sup>. Кладбище поэтому определяется как «обширное поле со множеством столов-могил» (1, 74). Храм, первоначально созданный на кладбище, представляет «художественное изображение сосуществования поколений» (1,300).

Музею как второму по значению локусу памяти Федоров посвящает особое внимание. В нем он видит «выражение памяти, общей для всех людей» (2, 383) и «последний остаток культа предков» (2, 371). Но не о пассивном музее идет речь: «Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его не заключается в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям живыми деятелями» (2, 377). Здесь человечество находит свое книжное и вещественное выражение.

Как локус памяти музеев важнее храма, поскольку в качестве «объединения всех искусств и знаний» (3, 451) музеев в большей мере соответствует современному состоянию науки и техники. Таким образом, у Федорова можно различать три этапа в развитии культуры памяти человечества - архаический, который находит свое выражение в кладбище и в кремле (т.е. кладбищенской крепости); религиозный, централизованный вокруг храма, и современный, в котором доминирует музей.

Рядом с вышеупомянутыми привелигированными локусами особого внимания заслуживает практика работы памяти. Религия, наука и искусство как «силы собирающие» (2, 378) участвуют в проекте воскрешения своими специфическими знаковыми средствами. Их принципиальный недостаток, однако, состоит в том, что в своей традиционной форме они остаются в сфере иллюзорности. Поэтому они должны быть преобразованы и мобилизованы на активное действие.

Для того, чтобы сделать церковную службу действенным фактором истории, «к храмовой литургии нужно присоединить внехрамовую» (1, 171). Согласно Федорову, ослабление веры привело к тому, что в евхаристии хлеб и вино претворяются в тело и кровь предков лишь символически. Из-за скептицизма верующих литургия стала ритуалом, «воспоминанием в драматической форме» (там же). Только литургия, совершаемая всем человечеством, будет «молитвою, переходящею в действие, мысленным воспоминанием, переходящим в действительность» (1, 265). Соответствующей критике подвергается и наука. Птоломеевская система, которая делает человека пассивным созерцателем, должна уступить место коперниковской, в которой человек превращается в деятеля, преодолевающего слепые силы природы регуляцией метеорологических и космических процессов.

Особый интерес представляют взгляды Федорова на художественное творчество. «Искусство подобию» как «мертвое творение, идол» производит лишь «тени отцов» (1, 97), в то время как проект воскрешения требует перехода к искусству действительности. В свете такого понимания интерпретируется спор об иконописи в византийской церкви. Иконоборцы, по мнению Федорова, не совсем ошибались, когда они отвергали «иллюзию подobia или живости изображаемого» (1, 161). Они напоминали о том, что нельзя удовлетворяться мертвыми образами отцов. Только всеобщее воскрешение может примирить спор между иконоборцами и иконопочитателями.

В области словесности один жанр привлекает особое внимание Федорова, который, по его мнению, тесно связан с историей как «наукой об отцах» (ср. 2, 418). Это

синодик, т.е. список усопших, которых вспоминают в молитве. Синодик является прототипом таких исторических жанров, как учебник, хроника, родословная, житие святых и т.д. Несмотря на то, что синодик - только словесное, номинальное воскрешение, он считается безусловной предпосылкой для общего дела. В расширенном, переносном понимании также и кладбище есть «синодик, писанный на земле, - на лице земли, - рельефный синодик» (1, 355). Федоров предлагает оснастить надгробные памятники портретами мертвых и собирать эти портреты в «портретный» или «лицевой синодик» (1, 319), который будет служить идентификации внешнего облика мертвых. Вместе с «краниологическим или остеологическим синодиком» (1,320), т.е. собранными из могил черепами, они как бы составляют материальную базу воскрешения.

Синтез искусств не случайно играет исключительную роль в федоровском проекте. Из того, что архитектура, скульптура, живопись, музыка и драма по мере своей специфической природы вносят вклад в восстановление жизни мертвых, следует необходимость соединения разных искусств для усиления эффекта. При этом автор критически относится к музыкальной драме Вагнера, которая представляется ему механическим объединением искусств «по-немецки» (1, 399). В соответствии с традициями православной культуры русский или славянский вариант синтеза искусств осуществляется под доминантой архитектурного пространства и голосов службы, совершаемой в храме. Федоров пишет, что «храм как произведение зодчества, живописи и ваяния становится изображением земли, отдающей своих мертвецов, и неба (свод храма и иконостас), населяемого оживленными поколениями; а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки коего оживает прах на земле как кладбище и небо становится жилищем отживших» (2, 230). Если храм как подобие космоса имеет лишь символическое значение, то в храме-музее должны объединяться все искусства и науки на коперниковской основе для всеобщего воскрешения.

Синтез искусств является лишь предвосхищением той будущей творческой эстетической жизни, в которой исчезнет антагонизм между Человеческим и Божественным. По Федорову, истинно прекрасными могут быть только одушевленные существа, т.е. общество. Поэтому «искусство есть напоминание, а воскрешение, как осуществление в памяти хранимого, есть расширение общества, а следовательно и области прекрасного, на все поколения» (1,453).

Так как в слове и живописи происходит лишь мнимое воскрешение отцов, федоровский супраморализм, стремящийся к практическому осуществлению общего дела, подозревает всю знаковую сферу в иллюзорности. Федорова можно причислить к платонической традиции русской культуры, для которой знак как потенциальный носитель лжи и обмана подлежит девальвации. Соответствующее отношение к знаку мы находим, например, у таких современников Федорова, как Чернышевский или Толстой. Согласно этому воззрению, знак нуждается в постоянном оправдании. Несомненным наличием практических функций может объясняться высокая оценка, которая придается архитектурному знаку. Взгляды Федорова на искусство предвосхищают известные черты русского модерна. С жизнотворчеством символизма века его связывает мысль о символе как незавершенном знаменнии, антиципации какого-то будущего события. Бросаются в глаза, конечно, и параллели с концепцией жизнотворения в авангарде XX века.

Религия (литургия), синтез искусств и наука как «собирающие силы» призваны к тому, чтобы на основе следов, сохраняемых в привилегированных локусах (кладбище, храм, музей), подготовить проект действительного воскрешения. Мировое вещество, содержащее следы наших предков, состоит из мельчайших рассеянных частиц, собирание которых считается задачей космотеллургической науки. В представлении Федорова каждая частица сохраняет «отпечатки всех влияний, которым подвергалась частица, проходя разные среды, разные организмы. Как бы ни дробилась частица, но-

вые, происшедшие от этого дробления частицы, вероятно хранят следы разлома» (1, 290). Неразрушимая память существует в виде археологических слоев вещества человеческой культуры. Частица этого вещества уподобляется первоначальному пониманию символа у древних, согласно которому разломанный предмет при складывании дает возможность узнавания принадлежащих друг другу половинок. В результате того, что частица вещества функционирует как неизгладимое хранилище памяти, материя семиотизируется. Таким образом, конвенциональная знаковость у Федорова снижается и подозревается в иллюзорности, и в то же время частицам материи приписываются знаковые качества хранения памяти.

Цель и окончательное состояние истории представляются Федорову как «полная победа над пространством и временем» и «последовательное вездесущие», т.е. «одно-временное сосуществование всего ряда времен (поколений)» (2, 236). После преодоления смерти память будет материально реализована в пространственно-временном сосуществовании всего человечества.

Общее дело по сути своей является космологическим мифом. По Федорову, «воскрешение есть превращение вселенной из хаоса, к которому она идет, в космос» (2, 231). Прах предков собирается для того, чтобы составить из распавшихся частей новый совершенный мир. Деятельность эта понимается как собирание разрозненных частей жертвы. Отцы являются жертвами в том смысле, что они поглощались сыновьями. «Рождение есть принятие, взятие жизни от отцов, т.е. лишение отцов жизни» (1, 390). Грех непосредственного каннибализма, который характерен для первобытного общества, продолжается в «скрытом людоедстве» нынешнего времени, которое по-прежнему живет «на счет предков, из праха которых извлекаем и пищу и одежду» (1, 109). Презрение отцов сыновьями, выраженное в идее прогресса, означает лишь замену «физического убийства духовным» (1, 52). Примером общества «бродяг, забывших о своем сыновстве» (3, 513) и пирующих на могилах отцов, служит Федорову утопический роман Э.Беллами "Looking backward 2000-1887". В отличие от изображенного в нем лжебратства искупить сыновей от греха<sup>7</sup> может только действительное восстановление отцов.

Общественная рецепция Федорова начинается после публикации двух томов «Философии общего дела» В.Кожевниковым и Н.Петерсоном в 1904 и 1913 гг. С развитием модерна в русской культуре дискуссия об отношении к прошлому обостряется. Итальянские и русские футуристы выступают с «проектом погашения культурной памяти»<sup>8</sup>, который находит свое выражение в провоцирующих лозунгах их декламаций. Не случайно ненависть основателя итальянского футуризма Ф.Т.Маринетти направлена именно против тех локусов памяти, тех святых мест, откуда должны брать свое начало проект воскрешения. Музей и кладбище здесь представляют топысы умирания и гниения: «Музеи: кладбища!.. На самом деле идентичны с гибельным беспорядком множества тел, не знающих друг друга. Музеи: публичные спальни, в которых навсегда спишь рядом с ненавистным или незнакомым существом!»<sup>9</sup> В отличие от Федорова, сосуществование с прошлым человечества здесь считается угнетающим, поскольку контакт с незнакомыми телами умерших поколений отравляет творческие силы и обедняет эстетическую чувствительность. Отсюда требование: «Пусть мертвые покоятся в самой глубокой глубине земли! Пусть порог будущего будет свободен от мумий!»<sup>10</sup> Прославляется деструктивный антипассеизм «молодых»: «Но мы не хотим ничего знать о прошлом, мы юные и сильные *футуристы*\*. Пусть придут веселые поджигатели с закопелыми пальцами! Вот они!.. Вперед! Поджигайте полки библиотек!.. Ответите течение каналов, чтобы затопить музеи!» .

Федоров боролся с этим агрессивным духом «молодости», пропагандировавшимся еще Ф.Ницше. Немецкого философа, говорившего о вреде и чрезмерности истории, он упрекает в непонимании истории и «забывчивости, обратившей нас в бродяг, не

помнящих родства и лишившихся цели» (2, 150). Так как Ницше знал историю только как факт, а не как проект, он видел музей «лишь каков он есть» и кладбище не как место воскрешения, а как «место разложения и забвения» (2, 130). Приведенные нами примеры кладбища и музея интересны тем, что они освещают напряженную борьбу за семантизацию культурных топосов воспоминания и забвения в эпоху модерна.

Внутренняя логика общего дела говорит о том, что утопический проект Федорова подчинен центральной задаче воскрешения отцов, т.е. восстановления памяти. Тем не менее именно научно-фантастические мотивы привлекали к себе внимание читателей. Укажем лишь на некоторые проекты мыслителя: на «патрофикацию неба», т.е. превращение неба в жилище отцов; «катастеризацию», т.е. перенесение душ отцов на звезды; сооружение аэростатов и воздушных крейсеров для использования атмосферного электричества и метеорологической регуляции; психофизиологическую регуляцию – органическую и психическую перестройку человека, включая замену деторождения «отщепорением» (1,407), т.е. созданием нового целомудренного человека.

Широкая рецепция Федорова в период подъема утопической мысли<sup>12</sup> зачастую отличалась тем, что его научно-технические идеи заимствовались вне их изначальной мотивации. Оторванные от контекста общего дела, они превращались из служебных элементов философии памяти в стимулы научно-фантастического воображения. Так как воздействие Федорова на умы мыслителей и художников подробно исследовано в книге М.Хагемейстера, мы ограничимся лишь отдельными указаниями. Федоровскими идеями вдохновлялись прежде всего сторонники русского прометеизма (Горький, Богданов и др.) и биокосмисты (А.Святогор, он же А.Агиенко), выступавшие с лозунгом иммортализма и интерпланетаризма. В этой связи стоит назвать и космическую философию К. Циолковского и его последователей. Кроме этого, некоторые мотивы Федорова оказались очень близки художественному авангарду. Большой популярности в 20-30 гг. пользовалась идея преодоления смерти. Многим обязана Федорову и книга В. Муравьева «Овладение временем как основная задача организации труда» (1924 г.).

В отличие от прямых последователей Федорова (как, например, АТорский или Н.Сетницкий), большинство читателей воспринимало «Философию общего дела» не как систематическое целое, но увлекалось отдельно взятыми мотивами завоевания космоса, регуляции природы и бессмертия. Многие были знакомы с идеями Федорова лишь понаслышке. Вряд ли можно предполагать, что кто-либо читал оба толстых тома. Но внимательно читал их, как мы знаем, Андрей Платонов, занимающий особое место среди читателей Федорова.

В соответствии с общей атмосферой времени, ранняя публицистика и фантастические рассказы Платонова изобилуют утопическими мотивами. Иногда трудно сказать, восходят ли они прямо к Федорову или же они просто носились в воздухе. Напомним лишь о таких статьях воронежского периода Платонова, как «Свет и социализм», «Электрические воздушные линии» или «О культуре запряженного света». Кроме электричества и «светотехники» молодой писатель увлекается, как мы читаем в «Рассказе о многих интересных вещах», и «антропотехникой», т.е. идеей создания нового целомудренного человека, строителя нового мира. Искусство будущего характеризуется у раннего Платонова как вселенская скульптура и планетная архитектура. Мысль о том, что искусство станет лишним, поскольку материя и сознание будут идентичны («Чутье правды»), напоминает конечную стадию материально реализованной памяти у Федорова. Многие рассказы первой половины двадцатых годов отражают космические фантазии писателя. Можно сказать, что Платонов заимствует из «Философии общего дела» те мотивы, которые соответствуют его пролеткультовско-богостроительным убеждениям тех лет.

Но в отличие от остальных авторов, использовавших федоровские мотивы, лишь Платонов открывает и развертывает в своем творчестве более глубокие стороны общего дела, а именно философию памяти. Очень показательны в этом смысле такие произведения, как «Чевенгур» и «Котлован». В «Чевенгуре» местом встречи и диалога осиротевшего Саши с мертвым отцом является кладбище. Голодающий Саша роет себе землянку на опустошенном кладбище, чтобы быть рядом с отцом и чувствовать его теплоту. В Чевенгуре отец является ему во сне. Саша видит себя маленьким мальчиком и оставляет отцу «вместо себя» как символ неразрывной связи с ним палку, которая потом разрастается в дерево. Голос отца требует от него прервать скуку вечно повторяющейся истории: «Делай что-нибудь в Чевенгуре. Зачем мы будем мертвыми лежать» (почти те же самые слова употребляет Захар Павлович в разговоре с Двановым). Когда становится ясно, что в Чевенгуре не настал конец истории, что скука истории продолжается, Саша уходит к отцу в озеро Мутево «в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца».

Близость Платонова к Федорову сказывается не только в глубокой привязанности Дванова к отцу, но и в противоположной, центральной для Чевенгура теме безотцовщины. Почти все герои романа - и «безымянные прочие, живущие без всякого значения» и «безродные товарищи» большевики - являются бродягами, не помнящими родства. Показательно, что еще у Федорова последняя стадия истории характеризуется как «конец сиротства» (2, 202). Безграничное братство описывается им словами: «Это жизнь вечно новая, несмотря на свою древность, *это* весна без осени, утро без вечера, юность без старости, воскресение без смерти». Если в Чевенгур приходят осень, вечер и смерть, то это говорит и о том, что еще не пришел конец всеобщему сиротству.

Такие герои, как Дванов или Вошев не только скучают по отцу. Они действительные «сборители памяти»<sup>13</sup>, ищущие самые разные «частицы» прошлого для всеобщего «музея»<sup>14</sup>. Поднимая эти предметы, Дванов выражал «сожаление их гибели и забвенности и снова возвращал на прежние места, чтобы все было цело в Чевенгуре до лучшего дня искупления в коммунизме». Отсохший, палый лист является в романе метафорой несчастного, забытого и никому не нужного существования. Вошев прячет такой валяющийся лист в свой мешок, чтобы хранить и помнить его, и собирает «вещественные остатки потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца». Подобно Дванову, он делает это «для социалистического отмщения».

Сопровождающая память об отцах деятельность собирания вещей и праха предков служит у Платонова оправданию и искуплению безвестной несчастной жизни умерших поколений. Мотивации, которые присутствуют в этой деятельности - экзистенциальные, социальные, исторические - только частично совпадают с утопическим замыслом Федорова. В основе федоровской мысли лежит демегафоризация, т.е. буквальное понимание метафоры воскрешения отцов. Подобную метафору мы находим, например, в предисловии «Истории государства Российского» Н.Карамзина. «История, - пишет автор, - отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь созидавая царства <...> расширяет пределы нашего собственного бытия" (т.1. С. XVIII). В том же предисловии Карамзин также пользуется метафорой сосуществования поколений. Он пишет, что благодаря истории «мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим» (там же). У Федорова эти слова принимают нефигуральный смысл, превращаясь в «проект». Платонов превращает федоровское воскрешение в фермент художественного творчества, причем буквальное понимание воскрешения иногда даже подвергается иронии в пределах текста. Напри-

мер, в «Котловане» Жачев, надеясь на всемогущество марксистской науки, настаивает на том, что Ленин в Москве лежит целым, потому что воскреснуть хочет.

Чем более Платонов удаляется от юношеского пролеткультовского энтузиазма, тем ярче у него выступают более глубокие пласты проблематики памяти. «Философия общего дела» останется настольной книгой писателя, но происходит значительная смена доминант - перемещение акцента с утопического космизма на осмысление роли памяти в современной советской России<sup>1</sup>. Как у Федорова, так и у Платонова вопрос памяти возникает ввиду угрозы беспамятства. Оставаясь в рамках федоровской метафорики, Платонов формулирует в «Записной книжке» за 1934 г.: «Первый раз растение производится из семян отца-матери, второй раз оно производится из почвы состоящей из праха отца-матери. Прах отца-матери - непрерывное основание жизни сына. Мы поднимаемся на прахе своих отцов!». В связи с работой над «Котлованом» Платонов характеризует типичного человека современности словами: «Это голый - без души и имущества, в предбаннике истории, готовый на все, но не на прошлое» («Записные книжки»). Безотцовщина, оторванность от культурной идентичности - это толпа, служащая материалом для манипуляции и готовая прислушиваться к лже-отцам<sup>6</sup>. В тридцатые годы в советской России идет процесс создания официальной традиции и одновременно вытеснения целых пластов русской культурной памяти. В своем творчестве 30-х гг. Платонов выражает мысль, что в такой ситуации утопические порывы в будущее должны уступать осознанию «непрерывного основания жизни», служащему верным ориентиром и инструментом диагностики продолжающегося состояния сиротства.

<sup>1</sup> См.: *Hagemester M.* Nikolaj Fedorov, Studien zu Leben. Werk und Wirkung. Munchen, 1989.

<sup>2</sup> Цифры в тексте указывают том и страницы по изданию: *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1995-1999.

<sup>3</sup> Ср. отрицательную реакцию Достоевского на мировую выставку в Лондоне 1862 г. в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

<sup>4</sup> «Локус» употребляется вслед за Н.Топоровым в смысле культурно значимого места.

<sup>5</sup> *Goldmann S.* Statt Totenfcalgae Gedachtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos // *Poetica*. 1989. Ms 1-2. S.61.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Бросаются в глаза параллели с аргументацией Фрейда в книге «Тотем и табу», где тоже встречаются мотивы каннибализма, сознания вины у сыновей, тоски по отцу как корень религии. У Федорова, однако, вполне отсутствуют намеки на эдипов комплекс.

<sup>8</sup> См.: *Lachmann R.* Kultursemiotisches Prospekt // *Метона. Vergessen und Erinnern*. Munchen, 1993 S.XX

<sup>9</sup> Цит. по кн. *Marinetti F. T.* Teoria e invenzione futurista. Milano, 1983. S.1-12.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: *Boccioni U.* (Hi scritti editi e inediti. Milano, 1971. S.6.

<sup>11</sup> *Marinetti F. T.* Указ. соч. С.12-13.

<sup>12</sup> См.: *Sates R* Revohisionury Dreams: Utopian Vision and Experimental. Life in the Russian Revolution. New York-Oxford, 1991.

<sup>13</sup> *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х - 30-х гг // *Slavica Hierosolymaitana*. 1978. N 3. С.234.

<sup>14</sup> См.: *Семенова С.* «В усилки к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова) // *Литературная Грузия*. 1979. №11 С. 110

<sup>15</sup> На эту смену доминант и на значение безотцовщины указывается в кн.: *Teskey A.* Platonov and Fedorov. Amsterdam, 1982

<sup>16</sup> См.: *Gunther H.* Von der "Vaterlosigkeit" zum "Vater" der Volker // *Zeitschrift for Slavische Philologie*. 1988. N2. S.317-329.