

Лирическая ритуализация самосожжения в перспективе символистской теургии

В. В. Мароши

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. «Хоровая» античная лирика была связана с ритуалами жертвоприношения Дионису, Аполлону и другим божествам. В начале XX века кризис чрезмерного индивидуализма в русской лирике приводит к попыткам «самоотрицания» лирического героя в пользу групповых или сверхличностных ценностей и активизации хоровой и ролевой лирики. Комплекс метафор, связанных с самосожжением, появился в русской лирике и поэтических метатекстах в результате воздействия нескольких контекстов: жертвенной этики русской интеллигенции, поэтической риторики жертвенной любви, воздействия мифопоэтики античного Феникса, влияния немецкой романтической и неомифологической поэзии, музыки, и особенно мрачного обаяния и интереса к массовым самосожжениям русских старообрядцев-беспоповцев, мотивированных надеждой на спасение от антихриста и его слуг. С начала 1900-х годов эта метафора получила неомифологическое обоснование в очерках и философской лирике В. Иванова как элемент неодионисийского обряда мистерии, образованного из эстетики Ницше и представлений о теургической миссии поэта-жреца В. Соловьева. Попытки воссоздать мистирию на сцене театра и в кружковых перформансах оказались неудачными. В поэзии Иванова образовалась лирическая диада парадоксальной идентичности жреца и жертвы в ритуале

Мароши В. В. Лирическая ритуализация самосожжения в перспективе символистской теургии // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 165–186.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© В. В. Мароши, 2018

самопожертвования, символика которого особенно характерна для его любовной и собственно ритуальной лирики. Необычно значительную роль в его поэзии играют жанры хорового дифирамба и одической лирики. В лирике А. Блока ритуальное сожжение лирического героя – жертвоприношение Вечной Женственности и стихийной страсти. Мотивы и метафоры полного или частичного самосожжения были значимы для поэзии русского модернизма и авангарда – А. Белого, Н. Клюева, П. Карпова, Н. Бурлюка, Р. Ивнева, В. Хлебникова. К концу 1910-х метафора самосожжения становится «общим местом» символистской эстетики и критики. В период русской революции и гражданской войны значимость этой модели самопожертвования еще более возросла.

Ключевые слова: лирика, теургия, ритуал, мистерия, Дионис, самопожертвование, самосожжение.

УДК 821.161.1

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-165-186

Контактная информация: Мароши Валерий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, maroshi@mail.ru)

Несомненно, что из всех родов литературы с точки зрения генезиса, функций и особенностей репрезентации архаичному ритуалу была близка драма. В свою очередь, античная монодическая, «солевая» мелика была предельно от него удалена. Однако «хоровая» обрядовая лирика, прежде всего в жанрах дифирамба, гимна, пеана, была изначально связана с ритуалами жертвоприношения Дионису, Аполлону и другим божествам. Например, песенно-танцевальное представление пеанов Пиндара в Дельфах рассматривалось как его форма приношения Аполлону, а часть самой жертвы на Дельфийских Теоксениях должна была достаться поэту [Rutherford, 2001, p.145, 309, 325].

Определенная степень ритуализованности лирики Нового времени, ее исполнения и восприятия не подлежит сомнению, но ее монологическая форма не стала от этого ближе к настоящему обряду. Иначе обстоит дело, как нам представляется, с ролевой лирикой и контекстами использования особых словесных форм коллективной лирической субъектности, значимых соответственно для процессов драматической театрализации лирического высказывания и кризисных моментов в жизни нации, государства, любой переживаемой групповой идентичности («мы»).

Монологическая лирика, возникнув позже хоровой, может заимствовать внешнюю атрибутику обряда (роли «жреца», «жертвы», метафоры принесения в жертву и самопожертвования), в том числе и в изначальной

для нее любовной тематике. Однако в значительно большей мере подобное «самоуничужение» характерно для социально, религиозно и эстетически значимых тем, предполагающих самоотрицание лирического субъекта перед лицом тех субъектов или объектов, которых он признает стоящими выше себя в ценностной иерархии.

Как нам представляется, в начале XX века в лирике русского символизма из-за чрезмерного самоутверждения лирического героя и поэта предпринимается попытка его самоограничения или даже самоотрицания. На первый план выходит метафорическая символика самопожертвования во имя коллективных или сверхличностных ценностей. Так, актуальными становятся мотивика и метафорика самоожжения. Оно относится к радикальным культурным трендам, истоки которых могут существенно расходиться, но в кризисные эпохи, взывающие к ритуалу как средству восстановления нарушенного порядка, эти гетерогенные смыслы начинают фокусироваться как бы в одной точке, сплетаться в одно целое в рамках индивидуальной или групповой творческой стратегии.

Так, для русской модернистской литературы начала XX века оказываются в разной степени значимыми архаичная символика ритуалов жертвоприношения и самопожертвования, жертвенные традиции русской интеллигенции XIX века, античные дионисийские мистерии, поэтические метафоры Эроса, сохранившие свою притягательность в романтизме и модернизме; эзотерические тропы духовной поэзии, например «Flammentod» в «суфийском» стихотворении И. В. Гёте «Selige Sehnsucht»¹; философский прыжок в стихию огня Эмпедокла, античная легенда о воскресающем из огня Фениксе, массовые самоожжения русских раскольников, эффектный афоризм Ф. Ницше («...wollen in deiner eignen Flamme» [Nietzsche, 2016, S. 51]), наконец, в «Гибели богов» Р. Вагнера это стихия огня, окружающая Брунгильду и ее финальный прыжок на коне в погребальный костер Зигфрида, который превращается в эсхатологическое пламя Валгаллы.

Тем, что могло «склеить» столь удаленные контексты стала теургическая эстетика и синтезирующая поэтика русского модернизма, теория и практика использования символов как «связывающих» образов. Напомним, что в «свободной теургии» В. С. Соловьева миссия художника в новом искусстве должна была выйти за пределы его архаичной роли: «Искусство, обособившееся, отделившееся от религии, должно вступить с нею в новую свободную связь. Художники и поэты опять должны стать **жрецами и пророками**, но уже в **другом, еще более важном и возвышенном смысле**: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами бу-

¹ Goethe J. W. Selige Sehnsucht. URL: http://www.mumag.de/gedichte/goe_jw_38.html (дата обращения 04.10.2017).

дут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [Соловьев, 1991, с. 231].

Частью «неомифологизма» русских модернистов рубежа веков стал их общий интерес к ритуальности в лирике и лирических циклах. Так, самый беглый взгляд на повторность в их заглавиях соответствующих ключевых слов типа «жрец» или «жертва» дает обширную картину ролевой или стилизованной ритуально-хоровой лирики как старших, так и младших символистов: «Жрец» (1895), «Жрец Изиды» (1900) В. Брюсова, «Жрец», «Жертва вечерняя» А. Белого (1903), «Гимны, песни и замыслы древних» К. Бальмонта (1908) и пр. В драматургии и поэзии символистов реанимируются жанры античной трагедии, дифирамба, гимна, пеана, предпринимаются попытки создать жанр мистерии как действия для посвященных.

Ритуальные аспекты теургии должны были быть реализованы в обновленной античной «мистерии». В определенном смысле мистерия была не просто ритуализованным театральным представлением, но конечной фазой символизма: «Мистерия – упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия – победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного “Fiat” – “Да будет!..”» [Там же, с. 190]. Как «хоровое действие», «мистерия» была проектом нового символистского театра-храма, который должен был вернуться к дионисийским, ритуально-мифологическим истокам трагедии [Иванов, 1994, с. 35–37, 160–162, 168–169], а у А. Белого – еще и к жанру средневекового театра (замысел мистерии «Антихрист» (1898–1899). Мистерия, по Иванову, должна была стать «соборным», литургическим действием, где «хором» станут как актеры, так и все зрители.

Однако попытки создания мистерии на театральной сцене были неудачными: первое представление «Театром Диониса» Н. Вашкевича пьесы К. Бальмонта в январе 1906 года стало и последним; спектакль был единодушно признан провалом, ему было отказано в праве представлять идею мистерии (см. [Галанина, 2011]). А. Белый, поначалу (1903–1904 годы) с энтузиазмом принявший мистирию В. Иванова, к 1906–1907 годам разочаровался в ней. Намерение устроить внецерковную и внетеатральную дионисийскую мистирию в эзотерическом кругу посвященных разрешилось в мае 1905 года в устройстве комически-кошунственной литургии на квартире у символиста Н. Минского и тоже не получило продолжения.

Мистерия была увидена и как церковная литургия, в которой переосмыслились привычные элементы традиционного действия. В частности, о. П. Флоренский рассматривал свет от пламени свечей и лампад как абсолютно необходимый элемент освещения икон: «Но пойдем теперь далее

и от искусства огня, необходимо входящего в синтез храмового действия, перейдем к искусству дыма, без которого опять-таки не существует этого синтеза» [Флоренский, 1996, с. 205].

Однако для внецерковной теургической эстетики остался один сценарий ритуала – виртуально-лирический, в котором автор и обрекающий себя на жертвенные муки лирический герой / персонаж (чаще всего в облики мифологического героя – Прометея, Геракла, Диониса, Христа) разыгрывали мистерию самопожертвования. Для символистов не составило труда найти себе авторитетные прототипические образцы подобного ритуала в русской литературе.

Такой творческой парадигмой прежде всего стала судьба Гоголя: «Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом» [Блок, 1960, т. 5, с. 434]. Образ «испеленного» творческими и религиозными устремлениями Гоголя у Блока восходит, конечно, к программной юбилейной статье («Испеленный») В. Брюсова в «Весах»: «...с детства пылавший в душе Гоголя огонь религиозного восторга к последним годам его жизни разгорелся в смертный костер» [Брюсов, 1975, с. 157]. В следующем году визуальным воплощением этой метафоры стал образ полубезумного писателя на картине И. Репина «Самосожжение Гоголя» (1909). Легендарное сожжение второго тома «Мертвых душ» превратилось в метонимию саможжения автора.

К сожалению, национального «культурного героя» в роли саможигателя символисты не увидели. Они, как известно, предпочли создать мифологии Пушкина, не имеющие ничего общего с ролью жертвы или трагического героя. Его переложение стихотворения «Hercule» А. Шенье («Из А. Шенье», 1835) и возможные автобиографические акценты саможжения Геракла как предвестия собственной гибели / участи любимого им А. Шенье как жертвы революции (У Шенье Геракл «victime du centaure»²) остались не востребованными, несмотря на казалось бы идеальное совпадение с позднейшим образом Геракла-страстотерпца В. Иванова:

Се – **ярый мученик**, в ночи скитаясь, воеет;
Стопами тяжкими вершину Эты роет;
Гнет, ломит древесю; исторженные пни
Высоко громоздит; его рукой они

² Chénier, André. Hercule. URL:http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/andre_ch_nier/hercule.html (mode of access: 10.08.2017).

В костер навалены; он их зажег; он всходит;
 Недвижим на костре он в небо взор возводит
 [Пушкин, 1985, т. 1, с. 566]

Тщательно сравнив оба текста, В. Б. Сандомирская приходит к выводу о том, что «в отличие от Шенье Пушкин создает образ страдающего героя, терпящего невыносимые мучения» [Сандомирская, 1978]. Его самосожжение и вознесение в сонм бессмертных становится единственно возможным выходом из состояния невыносимой боли. Лирическому восприятию стихотворения мешало и название, и отсутствие лирического «я».

А вот в контексте дионисийской мистерии Геракл предстал в совершенно новом свете. В «Дионисе и прадионисийстве» (1923) Иванов окончательно прояснил роль Геракла как предтечи Диониса: «В свою раннюю пору Геракл... был прадионисийским сопредстольником оргиастической богини, умирающим на костре и воскресающим, увенчанным виноградными гроздьями, грозным своими рогами и обоюдоострой секирой. Он был тогда и навсегда остался своего рода богочеловеком, претерпевающим страсти. В свою позднейшую пору он непрерывно сближается в свойствах, судьбах и деяниях с Дионисом, во всем ему уподобляется, но при этом остается себе верен. <...> Геракл страждущий, умерший и возведенный на Олимп, предполагает утверждение Дионисовой религии как предварительное условие» [Иванов, 1994, с. 84]; «Геракл и Дионис воистину братья... носители какой-то грозовой, безумно и разрушительно высвобождающейся силы. Оба служат мистическим звеном, соединяющим мир живых и мир загробный: ибо Геракл более древний посетитель Аида, чем дионисийские Тесей и Пирифой, – он укротил Кербера, он и на земле одолел бога смерти (Thanatos); поэтому мисты нисходят в подземное царство под общим покровительством обоих братьев. Стремление в теснейшем сближении представить обоих, равно воплощающих собою религиозный идеал бога-сына, страдальца и спасителя (alkter, söter), сказалось в следующей, поздней эпохи, надписи (Anthol. Pal. II, p. 682):

Оба из Фив, Громовержца сыны, и воители оба:
 Тирсом ужасен один; палицей грозен другой.
 Смежны обоих столпы; и оружия сходны обоих:
 Шкуры оленя и льва, сistr с бубенцами, кимвал.
 Гера обоим враждебна. Бессмертными землю покинув,
 Оба взошли на Олимп. Оба питомцы огня
 [Там же, с. 85]

В лирике Иванова отождествление Геракла и Христа произошло намного раньше: «В веках ты позволил венец страстротерпный // Христа-Геракла своим наречь!» [Иванов, 1995, т. 1, с. 223].

В его поэзии сформировалась лирическая диада Диониса как жреца и жертвы, автора и героя, замещающая невоплотимую мистерию: «Поэзия диады, в собственном смысле, единственно – трагедия. *Эпос* представляет диаду как бы в отдалении, заставляет созерцать ее с высот уже достигнутого синтеза; в нем торжествует Аполлонова монада. В *лирике* выражению диады предоставлен больший простор...» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 203]; «Итак, вот она исконная диада религии Диониса: он – жертва, и он же жрец. Но бог является при этом в двух разных ликах: один лик – он сам как конкретная реальность мифа или как предмет ясновидящего созерцания, или, наконец, как жертвенное животное, мистически пресуществляемое обрядовым действием в него самого; другой лик – его служитель и жертвоприноситель или же супостат, объятый то вдохновением, то слепым безумием (подобно Титанам, растерзавшим божественного младенца) и часто представляющий собою постоянную ипостась того же Диониса...» [Там же, с. 194] (ср. «...в его культе жертва и жрец объединяются как тождество» [Иванов, 1994, с. 29]). Потаенная сущность Диониса – огонь («божественному первоначально духовнейшего, ноуменального Огня (он же – Дионис, «Жених и Свет Новый» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 159]). Действо огня в античном мире, по представлениям Иванова, начинается с похищения огня титаном Прометеем и принесения им себя в жертву.

Иванов создает миф о символическом тождестве растерзанного титанами Диониса, жреца-теурга, сжегшего себя на очистительном костре, как предтечи библейской Неопалимой Купины и новозаветного Христа: «Всё – жрец, и жертва. Всё горит» [Там же, т. 1, с. 161]; «Верный воин // Жрец и жертва...» [Там же, с. 270]; «Жертвенно очищено // Огненными муками» [Там же, с. 225]; «И тебе мой псалом, огневое // Сердце!» [Там же, с. 227]. В жанре трагедии ритуальность мистерии сохраняется лишь отчасти, в ней нет жреца: «Трагедия – всенародные гражданские оргии Диониса, богослужение без участия жреца, но все же не мистерии, и потому прямое изображение страстей Дионисовых ей чуждо» [Иванов, 1994, с. 220]. Главным мистериальным жанром в поэзии Иванова становятся дифирамбы, «хоровая лирика»: только в составе книги «Прозрачность» (1904) пять дифирамбов, своего рода рекорд для русской поэзии.

Поэт-лирик, по Иванову, приносит в жертву самого себя, свой индивидуализм, восходя к божественному знанию и нисходя в мир как теург, преображающий его мир божественной красотой. Поэтому мотивы жертвы / огненной жертвы становятся здесь мистериальными мотивами. Упразднение лирического «я» в ритуале самопожертвования лирического героя по отношению к Вечной Женственности стало императивом еще в лирике основателя «свободной теургии» В. С. Соловьева. Так в стихотворении «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1875):

Деспот угрюмый, холодное «я»,
Гибель почуя, дрожит,

Издадека лишь завидел тебя,
Стихнул, бледнеет, бежит.

Пусть он погибнет, надменный беглец;
В вольной неволе и в смерти живой,
Я и алтарь, я и жертва, и жрец,
С мукой блаженства стою пред тобой
[Соловьев, 1990, с. 25]

Как известно, без огня, в котором сжигались фрагменты жертвы, приготовленные жрецом, в античном ритуале просто нельзя было обойтись. Поэтому в стихах Иванова мы встречаем изображения и подлинных античных обрядов, и их неомифологических «соответствий». Так, в стихотворении «Терпандр» словесно воссоздан канон античного очистительного обряда, в котором наиболее важную роль играет исполнение пеана приглашенным поэтом Терпандром, легендарным поэтом эолийской школы кифаредов: «И раздолье оглашает // Очистительный пэан. <...> Жадным пламеням алтарным // Уготованы тельцы, // И по капищам янтарным // Вьются свежие венцы» [Иванов, 1995, т. 1, с. 107].

Языческое жертвоприношение кажется лирическому герою Иванова слишком кровавым, он пытается преодолеть его христианской символикой Неопалимой Купины: В стихотворении «Неведомому Богу» лирический герой во сне с ужасом созерцает воображаемое ритуальное действо с человеческими жертвами, происходящее в древнем храме: «И сердце исторгнув живое, возносит богам каннибал // <...> Вот матери в пламень алтарный ввергают возлюбленных чад <...> Родимая, заповедная купина в алканьях огня! <...> Сиял мне в ночи звездноокой колоннами вечными храм; // Я бога искал, одинокий, – и бога не видел я там. // Лишь тени беззвучно кружили вокруг чар огневых алтаря; // Да звезды заочно служили, над кровлей отверстой горя» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 541–542].

Исторический контекст войн и революции в начале века вызывал ассоциации с массовым самопожертвованием, впервые такая ситуация сложилась в первой половине 1905 г., когда события неудачной войны с Японией (Мукден, Цусима) совпали с началом революции. В. Иванов в стихотворении «Цусима» (1905) попытался реанимировать жанр классицистической оды, предполагающий сочетание батальной, но общенациональной по значимости темы с особым «хоровым» лирическим субъектом. Синтетизм построения ритуала искупительного очищения в «хоровой лирике» позволил совместить семантику политического контекста, ритуального и «отмстительного» костров, античного Феникса, старообрядческого саможжения, евангельского «крещения огнем». Процитируем фрагмент этого стихотворения, в котором на первый план вышло чудесное спасение судна со знаковым именем «Алмаз» как ознаменование «воскресения» Руси:

И мы придвинулись **на край конечных срывов...**
 Над бездной мрачною пылает лютый бор...
 Прими нас, **жертвенный костер,**
 Мзда и чистилище заблудшихся порывов. –
 О Силоам слепот, **отмстительный костер!**..
 И некий дух-палач толкает нас вперед –
 Иль в ночь могильную, иль в **купину живую...**
 Кто Феникс – взлетит! Кто Феникс – избрет
Огня святыню роковую!
Огнем крестися, Русь! В огне перегори
 И свой Алмаз спаси из черного горнила!
 В руке твоих вождей сокрушены кормила:
 Се, в небе кормчие ведут тебя цари
 [Иванов, 1995, т. 1, с. 238]

В программном дифирамбе «Огненосцы» (в первом названии – «Факелы», 1906), напечатанном в первом выпуске альманаха «Факелы» (факел – атрибут дионисийской мистерии), огненное саможжение / воскресение тоже символизируется образом легендарного Феникса:

Факел догорающий –
 Предвестие Зари.
 То – Феникс, умирающий
 На краткий срок... Гори!...

ХОР ОГНЕНОСЦЕВ

Пылайте, Факелов
 Пиры живые!
 О тигры пламени!
 О вестовые
 Светилам знаменья
 О сердце я ром
 Земли, просвеченной
 Святым пожаром!

[Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 239].

Символика Феникса становится устойчивой в эссеистике и лирике Иванова: «Он (Ницше. – *В. М.*) разрешил похоронную тоску пессимизма в пламя героической тризны, в Фениксов костер мирового трагизма. Он возвратил жизни ее трагического бога... «Incipit Tragoedia!» [Иванов, 1994, с. 27]; «Иль Феникс на костре, иль в пламенах дракон» [Там же, с. 231]; «Феникса-жертвы из пепла возлет!» [Иванов, 1995, т. 1, с. 236]; «Свершилось: Феникс, ты горишь!» [Там же, с. 319].

Символ рождается в диалоге с А. Белым: его статья «Феникс» [2012] опубликована в «Весах» за 1906 г., автор прочитал ее на одной из «сред» на Башне у Иванова.

Через символику бессмертно-горящего сердца Диониса-Феникса, выброшенного титанами, Иванов попытается понять события революции, соединяя жанр послания и все той же «хоровой лирики»:

Да, сей пожар мы поджигали,
И совесть правду говорит,
Хотя предчувствия не лгали,
Что сердце наше в нем сгорит.

Гори ж, истлей на самозданном,
О сердце-Феникс, очаге
И суд свой узнавай в нежданном,
Тобою вызванном слуге
[Иванов, 1995, т. 2, с. 236]

С подачи Иванова самосжигающийся Феникс как архетип лирического героя в эпоху революции стал не менее востребован в поэзии модернизма, чем старообрядческие костры:

Что другим не нужно – несите мне:
Всё должно сгореть на моём огне!
Я и жизнь маню, я и смерть маню
В лёгкий дар моему огню.

Пламень любит лёгкие вещества:
Прошлогодний хворост – венки – слова...
Пламень пышет с подобной пищи!
Вы ж восстанете – пепла чище!

Птица-Феникс я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко горю и горю до тла,
И да будет вам ночь светла.

Ледяной костёр, огневой фонтан!
Высоко несу свой высокий стан,
Высоко несу свой высокий сан –
Собеседницы и Наследницы!
[Цветаева, 1990, с. 150]

Самосожжение как метафора разрушительного Эроса имеет давнюю историю. Наиболее очевидна традиция изображения любовной страсти как пожара и даже огненной гибели души, восходящая через посредство по-

эзии русского классицизма и романтизма к античным и библейским образцам, а также русским любовным заговорам. Образный параллелизм жизни и горения, любви и огня, поэзии и огня занимал важное место в поэтической риторике Пушкина (см. [Гершезон, 1996; Кожевникова, 2000]). Огненный и крылатый дионисийский Эрос в поэзии Вяч. Иванова – одно из важнейших слагаемых символики книги «Сог Ardens»: «Мы два грозой зажженные ствола, ... Два пламени полуночного бора, ... Горим одни, – но весь займется лес, // Застонет весь: «В огне, в огне воскрес!» [Иванов, 1995, т. 1, с. 355]; «Впервые мы крылаты и едины, // Как огонь-глагол синайского куста; // Мы – две руки единого креста» [Там же, с. 361].

Но главная роль автора-жреца и героя-жертвы здесь принадлежала А. Блоку. После многочисленных работ блоковедов и попытки А. Эткинда [1998, с. 347–350] увидеть сектантскую и старообрядческую семантику в творчестве поэта нет необходимости детально анализировать в том же контексте символику «снежного костра» в цикле поэта «Снежная маска» (1907) и «огневого крещения» в цикле «Заключение огнем и мраком» (1907).

Уже во «Вступлении» к циклу «Стихи о Прекрасной Даме» закладывается тождество Вечной Женственности, Природы и Неопалимой Купины («Дева, Заря, Купина» [Блок, 1960, т. 1, с. 185]): «Кто поджигал на заре терема, // Что воздвигала Царевна Сама? // Каждый конек на узорной резьбе // Красное пламя бросает к тебе <...> Терем зажгла?» [Там же, с. 74]. Приобщение к этому метафорическому костру лирического героя предполагает огненный путь его восхождения: «Ты горишь высоко над горою, // Недоступна в своем терему, <...> // Ты, заслышав меня издалека, // Свой костер разведешь ввечеру. // Стану, верный велениям рока, // Постигать огневую игру. // И когда среди мрака снопами // Искры станут кружиться в дыму, // Я умчусь огневыми кругами // И настигну тебя в терему» [Там же, с. 120].

Во второй книге трилогии происходит преобразование лирического героя уже в огненной стихии, однако это особый вариант самосожжения, поскольку герой добровольно идет на костер страсти и инициации, устроенный героиней: «Я сам иду на твой костер! // Сжигай меня!» [Там же, т. 2, с. 251]; «И взвился костер высокий // Над распятым на кресте» [Там же, с. 252]; «Крести крещеньем огневым, // О, милая моя!» [Там же, с. 273]. Виртуальность и неосуществимость оксюморонной метафоры «снежный костер» дала повод для карикатуры А. Белого: «Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: “Я сгорал на снежном костре”. На другой день всех объездил Волошин, воспевая “чудо св. Блока”» [Белый, 1991, с. 268].

Очевидно, что, несмотря на известное увлечение Блока в это время (1906–1907) дионисийством как Ницше, так и Вяч. Иванова, он выбрал даже для изображения темного, демонического Эроса христоподобного

героя, что позже привело к изменению облика и самого Христа: «И капли ржавые, лесные, // Родясь в глуши и темноте, // Несут испуганной России // Весть о сжигающем Христе» [Блок, 1960, т. 3, с. 249]. Однако это всего лишь евангельский эсхатологический вариант крещения, который активно использовался в старообрядческой публицистике: «Аз убо водою крещаю вы, грядет же креплий мене, ему же несмы достоин отрешити ремень сапогу его, той вы крестит духом святым и огнем» (Матф. 3: 11). В 1907 году в первоначальном черновике процитированного выше стихотворения («Задобренные лесом кручи...») был явственно намечен сюжет баллады о самосожжении раскольников: «Они рубили сруб сосновый // И пели о своем Христе. // Сожглись...» [Там же, с. 586]. Таким образом, символика огня у Блока основана изначально на вполне традиционной метафорике саморазрушительной страсти и подчинена доминирующей символике конкретного цикла (Вечная Женственность, стихия, Родина).

Интерес русской творческой элиты к феномену и символическому смыслу старообрядческих самосожжений рос по мере удаления от самих событий второй половины XVII – начала XVIII века. Сначала он проявился лишь во второй половине XIX века у историков церкви и раскола, для творческой среды он сначала носил отчасти «позитивистский» и маргинальный характер. Финал незавершенной «Хованщины» (1879) М. Мусоргского, историческая картина «Самосожженцы» (1884) Г. Мясоедова стали тогда еще редкими вспышками культурно-исторического запроса в условно «патриотической» среде. Гораздо больше интереса вызвала глава «Красная смерть» из романа «Антихрист. Петр и Алексей» (1904) Д. С. Мережковского. Совместное самосожжение любящих друг друга мужчины и женщины (Андрей Хованский и Марфа у Мусоргского, Тихон и Софья у Мережковского), особого рода «огненный Эрос» гибели-спасения любящих, который мог повлиять на будущие «любовные костры» Вяч. Иванова и А. Блока.

После напряженного диалога с Вяч. Ивановым мистериальная устремленность Скрябина воспринимается О. Мандельштамом как параллель дионисийства и русского самосожжения: «Огромная ценность Скрябина для России и для христианства обусловлена тем, что он безумствующий эллин. Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах» [Мандельштам, 1990, т. 2, с. 157–158].

Открыто самосожженческую идеологию и эстетику стало возможным декларировать после революции, в ситуации ослабевшей государственной и упраздненной духовной цензуры. В постреволюционной поэзии мы встречаем подобные мотивы в лирике все тех же новокрестьянских поэтов Н. Клюева и П. Карпова: «Меня Распутиным назвали...» (1918): «Что души-печи и телеги // В моих колдующих зрачках, // И ледовитый плеск Онеги // В самосожженческих стихах» [Клюев, 2009, с. 283]; «Сожги себя на медленном огне // И изойди в неукротимой греми» [Карпов, 1991,

с. 195]. В лиро-эпической «Погорельщине» (1928) Клюева по слову старца диада персонажей саможигается в «купине» церкви и воскресает в небесном облаке:

Когда же церковь-купина
Запылала до вершины,
Настала в дебрях тишина
И затаили плеск осины.
Но вот разверзлись купола,
И въявь из маковицы главной
На облак белизны купавной
Честная двоица взошла
[Клюев, 2009, с. 517–518]

Очевидная клишированность метафор-символов жертвенной огненной гибели привела к поиску и других общезначимых символов спасительного движения или обновляющего цикла вне конъюнктурных политических идеологий. В книге поэта круга Вяч. Иванова – М. Волошина – мотив коллективной гибели / духовного воскресения сопоставлен с символом Непалимой Купины:

Мы погибаем, не умирая,
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво! – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина!
[Волошин, 1991, с. 139–140]

Волошин по-новому, но в полном соответствии со старообрядческими легендами, изобразил сожжение лидера старообрядчества и идеолога саможжения – протоппа Аввакума. Его мученичество будет переосмыслено как добровольный выбор участника мистериального действия, как саможжение. Ролевое переложение его жития («Протопоп Аввакум») от первого лица содержит в себе поэтическую биографию протоппа в виде мистериального сюжета путешествия с неба на землю и обратно, обрамленного мотивами неугасимого космического пламени воплотившегося пророка и его финального восхождения на небо:

И голос был ко мне:
«Ти подобает облачиться в человека
Тлимого,
Плоть воспрять и по земле ходить.

Поди: вочеловечься
И опалый огнем!»
Был же я, как уголь раскаленный,
И вдруг погас,

И черен стал,
 И, пеплом собственным одевшись,
 Был извержен
 В хлябь вешнюю.
 <...>
 Построен сруб – соломою наложен:
 Корабль мой огненный –
 На родину мне ехать.
 Как стал ногой –
 Почуял: вот отчало!
 И ждать не стал –
 Сам подпалил свечой.
 Святая Троица! Христос мой миленькой!
 Обратно к Вам в Иерусалим небесный!
 Родясь – погас,
 Да снова разгорелся!
 [Волошин, 1991, с. 140–158]

В «Самосожженцах» (1919) П. Карпова кровавое жертвоприношение ведет мучеников в Небесный Иерусалим, а ритуальное пролитие крови предшествует очистительному сожжению:

Издыби нас, измучай, кровавый Спас!..
 Вырви мясо из икр России!
 А когда мы, корчась,
 Сгорим
 На кострах багровых –
 Обретём мы
 На горелых корчагах
 Золотой
 Салим...

[Карпов, 1991, с. 205].

В «Заключении огнём» (1920) поэт даже претендует на роль лидера инфернальных самосожженцев, как персонажи его скандального романа «Пламень»: «И мы пошли: я в бездну преисподней, // Ведя святых самосожженцев в бой» [Там же, с. 212]. Очевидно, что и здесь хоровое, дифирамбическое начало «мы» поглощает уединенного лирического героя.

Таким образом, сплывающий смысл русского дионисийского самосожжения подразумевал не только мистериальную жертвенную гибель, но и сохранение идентичности «мы» (сообщество «спасенных»). В стихотворении В. Хлебникова (1921) одинокий и не тождественный самому себе герой обретает в самосожжении чаемую групповую идентичность («мы»), которую можно понять и как «братство революционеров», и как собрание Председателей Земного шара через жертвенно-магическое огненное разрушение своего тела, «я» и окружающего пространства:

Я вышел юношей один
В глухую ночь,
Покрытый до земли
Тугими волосами.
Кругом стояла ночь,
И было одиноко,
Хотелось друзей,
Хотелось себя.
Я волосы зажег,
Бросался лоскутами, кольцами
И зажигал кр<угом> себя <нрзб>,
Зажег поля, деревья –
И стало веселей.
Горело Хлебникова поле,
И огненное Я пылало в темноте.
Теперь я ухожу,
Зажегши волосами,
И вместо Я
Стояло – Мы!
[Хлебников, 1986, с. 181]

В общую ритуальную символику метафоры саморазрушительной, но необходимой для сферы сасгит жертвы вплетаются и образы групповой модернистской идентичности, прежде всего символистской. Сакральным становится эстетическое, а подлинным ритуализованным творчеством – жизнотворчество поэта. Античные ритуальные аллюзии (алтарный жертвенный огонь, поддерживаемый жрецами или жрицами) уже стали в русской традиции своего рода общим местом по отношению к поэту и его творчеству («И плюет на алтарь, где твой огонь горит» [Пушкин, 1985, т. 1, с. 474]; «Но, позабыв свое служенье, // Алтарь и жертвоприношение // Жрецы ль у вас метлу берут?» [Там же, с. 436]; «Потух огонь на алтаре!» [Там же, т. 2, с. 288]). Любопытно, что именно Пушкин вернул русскую поэзию к жертвенному пеану Аполлону: «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон...» [Там же, т. 1, с. 402].

Однако в риторике лидера русского символизма В. Брюсова эта перифраза творчества как «священной жертвы» превращается в метафору огромного костра, ведущего к сожжению заживо: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он **алтарный пламень** неугасимым, как огонь Весты, пусть **разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь.** На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя» [1975, с. 99]. Ритуальная метафора Брюсова стала одной из самых востребованных у целого поколения, обрастая дополнительными смыслами, связанными еще и с романтическим культом переживания, а не только с жертвенным служением.

В рецензии на «Белую стаю» А. Ахматовой (1918) В. Ходасевич расширяет ее, распространив на «слушателей»: «Человек сгорает в пламени своего переживания», – в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным, но каково бы ни было по существу, соотношение останется тем же: внутреннее сгорание – и ««песня» как его результат. “Священная жертва” его – он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не “гореть”, то и не “петь”. Свою обреченность “гореть” Ахматова, как и всякий поэт, принимает раз и навсегда. В этом отношении первый, сказавший, что поэтом нельзя “сделаться”, не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться – и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть – сгорит до конца. <...> слушатель у жертвенного костра моего может и хочет только греться. ... Пускай тот, кто пошел на звук ее, сам взойдет на тот же костер, на котором горит поэт» [Ходасевич, 2001, с. 413].

В эмиграции Ходасевич-критик будет возвращаться к этой метафоре в контексте поколения Блока и Есенина, «гибели всерьез»: «Поэзия Блока в основах своих была большинству непонятна или чужда. Но в ней очень рано и очень верно расслышали, угадали, почували “роковую о гибели весть”. Блока полюбили, не понимая, по существу, в чем его трагедия, но чувствуя несомненную ее подлинность. Любят всякое творчество, свидетельствующее об испепеляемой жизни, всякое, над которым можно поставить эпиграф: “Здесь человек сгорел”. У нас это в особенности так. Может быть, впрочем, **истинно велико только такое творчество**. Точнее, может быть, всякое подлинное творчество **есть самосожжение поэта – “священная жертва”**» [Ходасевич, 1932].

К 1910-м годам ритуальность творчества и жизни как творчества становится *locus communis* символистской критики. Даже категорически не принимавший самосожжение Д. С. Мережковский уже не сомневается в равновесии «дела» и «слова»: «Наша поэзия – не только поэзия, но и пророчество; не только созерцание, но и действие. Если уж чем-нибудь жертвовать – а жертвовать надо, двигаясь, стремясь к чему-нибудь, – то мы во всяком случае пожертвуем не жизнью искусству; и если сам поэт – жрец или жертва, то лучше пусть будет жертвою; и если нет огня без пепла, то лучше пусть искусство будет пеплом, а жизнь – огнем» [1915, с. 34].

Разнообразные авторские метатексты тоже варьируют эту метафору вплоть до начала 1920-х: «“Пепел” – книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтоб найти их в ближнем. В “Урне” я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому “я”» [Белый, 1966, с. 545]; «Что впереди? // Покорно стынуть на книжной полке // Будущего стихолоба // В тисненном медью // Переплётете... // Во имя чьё – на голубом огне стихов // Сгораем мы» [Мариенгоф, 2002, с. 71]; «Я влюблён в мою игру. // Я, играя,

сам сгораю // И безумно умираю, // И умру, совсем умру» [Сологуб, 1975, с. 280].

Распространенность мотива и тропа в поэтическом языке эпохи подтверждается общими паратекстами модернистской и авангардной поэзии: в 1910 году в «Садке судей» публикуется стихотворение «Самосожжение» Н. Бурлюка, а в 1916 году появляется книга «Самосожжение» Р. Ивнева. В первом воплощен лирический мотив универсального саможжения: «Зажег костер // И дым усталый // К нему простер // Сухое жало. // Вскипает кровь. // И тела плена // Шушит покров // В огне полена» [Бурлюк Д., Бурлюк Н., 2002, с. 425], а у Ивнева – его метафорика: «Пусть в душе сжигаемой // Имя твое поет» [Ивнев, 1916, с. 3]; «И душа, как служанка, пойдет служить, // И будет скитаться по белому свету, // И огненный крест свой носить» [Там же, с. 15]. Даже у «адамиста» М. Зенкевича в «Ящерах» (1912) лирическое «я», уподобленное царю-жрецу древности, приносит себя в жертву Природе («багряный трон» – это ее признак, метонимия «дикой порфиры» всей книги): «А все затем, чтоб пламенем священным // Я просветил свой древний, темный дух // И на костре пред Богом сокровенным, // Как царь последний, радостно потух» [Зенкевич, 1994, с. 54].

В лирике отечественных «неоакмеистов» второй половины XX века были афористично сформулированы две крайности огненного лирического ритуала: императив полного самоотрицания поэта с превращением в «жгущее слово» и страх перед буквальной ритуализацией:

Надо себя сжечь
И превратиться в речь.

Сжечь себя дотла,
Чтоб только речь жгла
[Самойлов, 1990, т. 1, с. 220];

Вся наша жизнь – саможженье,
Но сладко медленное тленье
И страшен жертвенный огонь...
[Там же].

Итак, в начале XX века ритуалы огненного жертвоприношения и самопожертвования были реализованы в лирических произведениях русского модернизма и авангарда с хоровыми или ролевыми лирическими героями, а также в метафорике поэтических метатекстов. Этот творческий «мета-сюжет», перерастающий границы семантики тропа, формируется из разных источников. Объединяющим началом становится «дионисийская» мистерия теурга, раздваивающегося на «жреца» и «жертву». Образуется своего рода виртуальный ритуал лирического кенозиса, саморасточения,

где «слово» неизбежно расходится с «делом» в отличие от подлинного обряда.

Список литературы

- Белый А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1966. 656 с.
- Белый А.* Симфонии. Л.: Худож. лит., 1991. 526 с.
- Белый А.* Феникс // Белый А. Собр. соч.: В 14 т. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. Т. 8: Арабески. Луг зеленый. Книга статей. С. 115–126.
- Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1960.
- Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6.: Статьи и рецензии. 1893–1924. «Далекие и близкие».
- Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб.: Академический Проект, 2002. 584 с.
- Волошин М.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1991. 480 с.
- Галанина Ю. Е.* Из истории первого символистского спектакля в России (Вяч. Иванов и Н. Вашкевич) // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. А. В. Лавров, О. А. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 63–92.
- Гершензон М. О.* Гольфстрем. М.: Народное образование, 1996. 128 с.
- Зенкевич М. А.* Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-Пресс, 1994. 688 с.
- Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.
- Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 350 с.
- Иванов В. И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 432 с.
- Ивнев Р.* Самосожжение (Откровение). Пг.: Очарованный странник, 1916. Кн. 1. 16 с.
- Карпов П.* Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М.: Худож. лит., 1991. 368 с.
- Клюев Н.* Избранное. М.: ОГИ, 2009. 592 с.
- Кожевникова Н. А.* Тропы и образные ряды в поэтических текстах Пушкина // Рус. язык. 2000. № 21 (237). С. 5–11.
- Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2: Проза. 464 с.
- Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический Проект, 2002. 352 с.
- Мережковский Д. С.* Некрасов и Тютчев: две тайны русской поэзии. СПб., 1915. 123 с.
- Пушкин А.* Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: Поэма. 735 с.; Т. 2: Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. 527 с.

- Самойлов Д. С. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990.
- Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 90–106. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-090-.htm> (дата обращения 04.10.2017).
- Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Моск. рабочий, 1990. 445 с.
- Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.
- Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1975. 679 с.
- Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 199–215.
- Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. 736 с.
- Ходасевич В. О Есенине (из цикла «Книги и люди») // Возрождение. Париж, 1932. 17 марта.
- Ходасевич В. Бесславная слава // Анна Ахматова. Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 188–189.
- Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. 800 с.
- Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.
- Nietzsche F. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig: Hofenberg, 1892. 276 S.
- Rutherford I. Pindar's Paean: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford: Oxford University Press, 2001. 546 p.

Article metadata

Title: Lyrical Rite of Self-Immolation in Russian Symbolist Theurgy

Author: V. V. Maroshi

Author's e-mail: maroshi@mail.ru

Author affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University

Abstract. Choral antic lyrics was linked with the rituals of sacrifice to Dionysus, Apollo and other deities. In the early twentieth century in Russian modernist lyric poetry the crisis of excessive individualism leads to the self-negation of the «ego» of the poet and of the lyrical hero in favor of the group identity performed by a symbolic way of self-immolation and to the increasing significance of the choral and role-playing lyric genres. The set of metaphors of self-immolation realized mainly in the lyrical works and modernist metatexts originated in different sources: the ethics of Russian intelligentsia, the tradition of the poetical rhetoric of passion and creativity as fire's sacrifice, the suggestion of mythopoetic image of the Phoenix, under the influence of modern and romantic

German thinkers, musicians, poets and especially under the impression of «baptism of fire» by Russian Old Believers, their mass suicides motivated by the hope for salvation from the Antichrist and his servants, also reinterpreted by Russian modernists as a sacrifice. Since the early 1900s, this metaphor received neo-mythological justification in the essays and philosophical lyrics of V. Ivanov as the part of the neo-Dionysian rite which was fused from the aesthetics of Nietzsche and from the conception of Russian thinker V. Solovyov of the so-called «theurgical» imperative mission of poet as priest. The ritual aspects of theurgy must be implemented in an updated antique «mystery», rite for the elite. Russian symbolists' attempts to create a mystery on the stage and in their communities was unsuccessful. Ivanov's poetry constructed a lyrical «dyad» of Dionysus poet substituting an impossible mystery as identity of the roles of priest and sacrificial victim, author and lyric character. It was especially important for his love lyrics and rite lyrics recreating various types of ritual. The antic choral lyrics of the dithyrambses plays a special role in Ivanov's lyrics. The symbolism of the metaphorical burning of the lyrical character in the poetry of A. Blok was a symbolical sacrifice of «ego» to the Eternal Feminine or a result of a self-destructive passion. Themes and metaphors of total or partial self-immolation are significant in 1910s in the lyrics of modernist and vanguard poets such as A. Belyi, N. Burliuk, R. Ivnev, P. Karpov, N. Klyuev, V. Khlebnikov, To the end of 1910's the metaphor of the poet's life as self-immolation becomes a «locus communis» of the symbolist aesthetics and critics. During the Russian revolution and civil war the significance of this sacrifice pattern was increased.

Key terms: lyrics, theurgy, rite, Dionysus, mystery, sacrifice, self-immolation.

Reference literature (in transliteration):

Bely A. Feniks [Phoenix]. *Bely A. Sobr. soch. [Bely A. Works]*. In 14 vols. Moscow, Respublika; Dmitriy Sechin, 2012, vol. 8. Arabesque. A Green Meadow. Essays, p. 115–126. (In Russ.)

Bely A. Stikhotvoreniya i poemy [Verses and poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel, 1966, 656 p. (In Russ.)

Bely A. Simfonii [Symphonies]. Leningrad, Khudozh. lit., 1991, 526 p. (In Russ.)

Blok A. Sobr. soch. [Blok A. Works]. In 8 vols. Moscow, Leningrad, 1960. (In Russ.)

Bryusov V. Svyashchennaya zhertva. *Bryusov V. Sobr. soch. [Bryusov V. Collected works]*. In 7 vols. Moscow, Khudozh. lit., 1975, vol. 6: Articles and reviews. 1893–1924. «Far and close», p. 94–100. (In Russ.)

Burlyuk D., Burlyuk N. Stikhotvoreniya [Verses]. St. Petersburg, Akademicheskii projekt, 2002, 584 p. (In Russ.)

Bychkov V. V. Russkaya teurgicheskaya estetika [Russian theurgic aesthetics]. Moscow, Ladimir, 2007, 743 p. (In Russ.)

Etkind A. Khlyst (Sekty, literatura i revolyutsiya) [The Whip (Sects, Literature and Revolution)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998, 688 p. (In Russ.)

Florenskiy P. A. Khramovoe deistvo kak sintez iskusstv [Liturgy as the synthesis of the arts]. *Florenskiy P. A. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Florenskiy P. A. *Selected works on art*]. Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo, 1996, p. 199–215. (In Russ.)

Galanina Yu. E. Iz istorii pervogo simbolistskogo spektaklya v Rossii (Vyach. Ivanov i N. Vashkevich) [From the history of the first symbolist play in Russia (Vyach. Ivanov and N. Vashkevich)]. *Ot Kibirova do Pushkina* [From Kibirov to Pushkin. A collection in honor of the 60th anniversary of N. Bogomolov]. Coll. A. V. Lavrov, O. A. Lekmanov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, p. 63–92. (In Russ.)

Gershenzon M. O. Gol'fstrem [The Gulf stream]. Moscow, Narodnoe obrazovanie, 1996, 128 p. (In Russ.)

Ivanov V. I. Sobranie sochineniy [Works]. In 4 vols. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987, vol. 1. (In Russ.)

Ivanov V. I. Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya [Verses. Poems. Tragedy]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 1995, vol. 1, 480 p.; vol. 2, 432 p. (In Russ.)

Ivanov V. I. Dionis i pradionisiystvo [Dionysus and predionysism]. St. Petersburg, Aleteiya, 1994, 350 p. (In Russ.)

Ivnev R. Samosozhzhenie (Otkrovenie) [Self-immolation. (Revelation)]. Petrograd, Ocharovannyi strannik, 1916, vol. 1, 16 p. (In Russ.)

Karpov P. Plamen. Russkiy kovcheg. Iz glubiny [Flame. Russian ark. From the depths]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, 368 p. (In Russ.)

Khlebnikov V. Tvoreniya [Works]. Moscow, Sovetskiy pisatel, 1986, 736 p. (In Russ.)

Khodasevich V. Besslavnyaya slava [Inglorious glory]. *Anna Akhmatova. Pro et contra*. St. Petersburg, RHGI Press, 2001, p. 188–189. (In Russ.)

Khodasevich V. O Esenine (iz tsikla «Knigi i lyudi») [About Esenin (from the Cycle «Books and Humans»)]. *Vozrozhdenie*. Paris, 1932, 17 March. (In Russ.)

Klyuev N. Izbrannoe [Selected Works]. Moscow, OGI, 2009, 592 p. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. Tropy i obraznye ryady v poeticheskikh tekstakh Pushkina [The tropes and verbal sets at the poetic texts of Pushkin]. *Russkiy yazyk* [Russian Language], 2000, no. 21 (237), p. 5–11. (In Russ.)

Mandelshtam O. Soch. [Works]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990, vol. 2: Prose, 464 p. (In Russ.)

Mariengof A. Stikhotvoreniya i poemy [Verses and poems]. St. Petersburg, Akadem. proekt, 2002, 352 p. (In Russ.)

Merezhkovskiy D. S. Nekrasov i Tyutchev: dve tainy russkoy poezii [Nekrasov and Tyutchev: two mysteries of Russian poetry]. St. Petersburg, 1915, 123 p. (In Russ.)

Nietzsche F. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig, Hofenberg, 1892, 276 S.

Pushkin A. Sochineniya [Works]. In 3 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1985, vol. 1: Poems. Tales. Ruslan and Ludmila: a Poem, 735 p.; vol. 2: Poems. Eugene Onegin. Dramatic works, 527 p. (In Russ.)

Rutherford I. Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford, Oxford University Press, 2001, 546 p.

Samoylov D. S. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990. (In Russ.)

Sandomirskaya V. B. Perevody i perelozheniya Pushkina iz A. Shenier [Pushkin's translations and paraphrases of A. Chenier]. Pushkin: Issledovaniya i materialy. Leningrad, Nauka, vol. 8, p. 90–106. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8-090-.htm> (accessed 04.10.2017). (In Russ.)

Sologub F. Stikhotvoreniya [Verses]. Leningrad, Sovetskiy pisatel, 1975, 679 p. (In Russ.)

Soloviev V. S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika [Philosophy of art and criticism]. Moscow, Iskusstvo, 1991, 701 p. (In Russ.)

Soloviev V. S. «Nepodvizhno lish solntse lyubvi...»: Stikhotvoreniya. Proza. Pisma. Vospominaniya sovremennikov [«Only the sun of love is motionless...»: Poem. Prose. Letters. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Moskovskiy rabochiy, 1990, 445 p. (In Russ.)

Tsvetaeva M. I. Stikhotvoreniya i poetry [Verses and poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel, 1990, 800 p. (In Russ.)

Voloshin M. Stikhotvoreniya. Statyi. Vospominaniya sovremennikov [Poems. Essays. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Pravda, 1991, 480 p. (In Russ.)

Zenkevich M. A. Skazochnaya era: Stikhotvoreniya. Povest. Belletristicheskie memuary [Fabulous era: Poems. Tale. The fictional memoir]. Moscow, Shkola-Press, 1994. 688 p. (In Russ.)