

В. В. Абашев

ТАНЕЦ КАК УНИВЕРСАЛИЯ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Читая «Поэму без героя» как культурологический комментарий к серебряному веку — а она допускает такой подход,— трудно не заметить, сколь значительную роль в эмблематике эпохи Ахматова отводит танцу. В разных вариациях от «вихря Саломеиной пляски» до полета Анны Павловой над сценой Мариинского видения танца не только орнаментируют словесную ткань поэмы, они создают ключевой образ времени. Случайно ли, словно бы настойчиво проявляя свою внутреннюю форму, поэма грезилась Ахматовой как «трагический балет»?

Отвлекаясь от негативной этической окраски танца у Ахматовой, следует признать, что ее ретроспекция исключительно точна. В культурном пространстве серебряного века танец существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, пластически оформленный в символе танца, живет как идея и как формообразующий принцип. Его смысловые вибрации наполняют многие аспекты и уровни культуры от художественного творчества и изощренной эстетико-философской рефлексии над текстами до поведенческих стереотипов и артистического быта. Инспирации духа танца питают вихревые ритмы блоковской «Снежной маски», хореографические поиски Михаила Фокина, концепцию зауми А. Туфанова. Они же отзываются в исключительном внимании к проблеме ритма, в пафосе «биоритмики» С. М. Волконского, в «тангомании» предвоенных лет, в стиховедческих штудиях Андрея Белого, в его увлечении идеей «эвритмии» и в его же иступленных танцах в берлинских пивных.

В смысловое поле категории танца мы войдем через сопоставление нескольких случайных по видимости текстов.

Сначала диалог, почти бытовой, сохраненный в памяти Ирины Одоевцевой. Осенью 1920 года в Доме искусств – Диске – молодые поэты устроили импровизированные танцы.

Неожиданно в комнату вошел Блок. Молодежь обступила поэта, и состоялся примечательный разговор. «Очень красиво, — медленно произнес Блок. — Как балет. В танцах не только прелесть, но и мудрость. Танцы — важнее философий. Следовало бы каждый день танцевать. ... — А вы, Александр Александрович, любите танцевать? ... — Я не танцую, к сожалению. Мною всегда владел дух тяжести. А для танцев надо быть легким» [1].

Письмо А. М. Горького к Л. В. Средину от 5[17] января 1900 года: «... очень уж жить хочется! Ненасытно хочется жить. Но, однако, что же такое — жить? Я думаю, что это занятие приятное, вроде танца — неутомимого и бешеного танца. Нужно так танцевать, чтобы всем кругом было весело, и для этого нужно чаще наступать ногой на всякую гадость жизни, на пошлость, чтобы она пищала и чтоб из нее сок брызгал» [2].

В 1915 г. В. Маяковский в сходной тональности призвал «бешеной пляской землю овить, скучную, как банка консервов» [3].

Продолжая тему «бешеной пляски», вспомним еще мандельштамовскую утопию грядущего без войн, когда «умудренный человек /Почтит невольно иностранца, /Как полубога, буйством танца /На берегах великих рек» [4].

Сходные высказывания можно низать без конца, но в этом нет нужды, приведенные достаточно красноречивы. А с учетом того, сколь разные грани культуры серебряного века представляли их авторы, нельзя не заинтересоваться сходством «стилистики» [5] их переживаний. Для каждого танец — привычная, не требующая дополнительных пояснений метафора особого бытийного состояния, в котором сопрягаются мудрость и природная непосредственность, в котором радостно осуществляется полнота жизни.

Сближает наших авторов и то, что каждый из них с разной степенью близости к первоисточнику цитирует Ницше. Конечно, танец принадлежит к тем метафорам, история которых, как заметил Борхес, может составить всемирную историю, однако для понимания символики танца в русской культуре рубежа веков нет необходимости забираться слишком далеко. Важен ближайший контекст. А этим контекстом был, несомненно, Заратустра. «Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать. И когда я видел своего демона, я находил его серьезным, глубоким и торжественным: это был дух тяжести, — благодаря ему все вещи падают на землю... Вставайте, помогите нам убить дух тяжести!

Я научился летать: с тех пор я не Вижу себя под собой, теперь бог танцует во мне» [6].

Ницше был остро пережит русской культурой рубежа веков, нашедшей в нем импульсы к творчеству и символические формулы для выражения нового духовного опыта. Тонус чтения Ницше хорошо передан Вяч. Ивановым: «Ярче, глубже, изобильнее, проникновеннее глянула в душу жизнь... Мы почувствовали себя и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски» [7]. Чему учил Заратустра? Выражаясь в стилистике времени — он учил танцевать. Танец стал для русской культуры емкой формулой нового миропереживания.

С другой стороны, толчок Ницше нашел отклик лишь в силу внутренней готовности русской культуры к его восприятию. Чувствительность к внешним влияниям избирательна. Схожие, -хотя и изрядно подзабытые, мотивы несли в своем составе и национальная культурная традиция. Здесь в особенности важно указать на интуиции Гоголя, новое прочтение которого стало значительным источником влияний для культуры начала XX века.

Гоголь глубоко и проникновенно чувствовал метафизику танца. Напомню описание пляски запорожцев из «Тараса Бульбы»: «Это имело в себе что-то разительно увлекательное. Нельзя было без движения души видеть, как вся толпа отдираала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир... Только в одной музыке есть воля человеку... Он – раб, но он волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» [8]. Важность символики танца не прошла мимо внимания Андрея Белого, одного из наиболее глубоких интерпретаторов Гоголя [9]. Глубина проникновения Белого в гоголевский мир в этом аспекте подтверждается и современными исследованиями [10]. Знаменательно, что Михаил Фокин, вспоминая об истоках своих поисков новой хореографии, писал о том, что именно у Гоголя нашел близкие ему мысли об искусстве танца [11].

Проведенные сопоставления позволяют наметить в общих чертах смысловую перспективу символики танца. Танец, пляска в культурном сознании серебряного века стали символом особого модуса существования человека в его радостной, свободной и непосредственной приобщенности бытию. Это состояние М.М. Бахтин определил как «одержание бытием» [12]. Очень точно – в танце человек именно одержим бытием, самозабвенно захвачен его радостной данностью. В танце

изживаются мучительные противоречия «Я» и космоса, «Я» и социума, наконец – души и тела: «душа не боится тела». Иначе говоря, танец – глубокий символ воссоединения, слияния человека с самим собой и стихией мировой жизни в ее природно-космической ипостаси.

Эти аспекты танца превосходно суммирует М. Волошин, наиболее глубокий интерпретатор метафизики танца: «Мир! раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вневещную цельность в движениях танца: космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца».[13]. Эти слова М. Волошина – общий знаменатель восприятий и переживаний символики танца в культуре серебряного века.

Впитывая творческие импульсы философии жизни Ф. Ницше, поддержанные родственными интуициями в национальной традиции, смысловая энергия идеи танца словно бы разом пробуждается в культурном сознании России на рубеже веков. Телеологически оформляя установки нового мироощущения, танец утверждается в культуре серебряного века как одна из его смысловых доминант. Она интегрирует в себе оттенки родственных идей: дионисийство, музыка, соборность, освобождение плоти, язычество, игра, ритм, эллинизм. Но рядом с этими, сравнительно абстрактными, категориями у танца было преимущество. Пластическая осязаемость, жизненно-практическая и художественно-эстетическая конкретность сообщали идее танца особую убедительность, повышенную суггестивность и влияние. Еще — доступность. Танец ближе всего выражал ту общую захваченность идеей стихийности, жизненной динамики, которая характеризовала культурное сознание эпохи.

Новое миропереживание формировалось в отталкивании от непосредственно предшествующей культурной формации, которая в целом в господствующих своих проявлениях была окрашена народническим мироощущением. Народнический культурно-психологический комплекс характеризовался прежде всего этицизмом и рационализмом. Другой важной чертой этой формации с ее аскетизмом, этикой жертвенности и личного подвига была заостренная персоналистичность. На рубеже веков происходит серьезный сдвиг культурной парадигмы.

Характеризуя духовную атмосферу начала XX в., Н. Бердяев писал: «В Ренессансе был момент антиперсоналистический. Языческий космизм, хотя и в очень преображенной форме, преобладал над христианским персонализмом» [14].

Идея танца с ее пафосом растворения человека в вихре космической пляски явилась наиболее ярким, а главное, пластически конкретным выражением этого «космического, прельщения» (Н. Бердяев). Антиперсонализм идеи танца глубоко интерпретировал М. Волошин в своих беседах с Вяч. Ивановым: «Танец — это выражение радости. Радость скрыта в теле. Она выявляется. Трагизм весь сосредоточился в лице. Его надо Скрыть. Надо уничтожить индивидуальность и ее трагизм маской» [15].

Восстановленный смысловой контекст идеи танца проясняет глубинный смысл фразы А. Блока: «Я не танцую». По существу это предельно лаконичное и вместе с тем емкое выражение итога личностной и художественной эволюции Блока от 1900-х к рубежу 1920-х годов, а в определенном смысле — его прощание с серебряным веком. Логика «вочеловечения», этика долга и мужественное принятие трагизма жизни в сознании Блока были несовместимы с идеей танца. Сходным образом можно интерпретировать и характерную для Ахматовой негативную окраску танца в «Поэме без героя», легкий апокалиптический отсвет на «танцевальных сценах» в «Голубой звезде» и «Улице Св. Николая» Бориса Зайцева: «Нет ли тлена легкого, но острого, под танцем жизни?» [16].

Есть два лика танца: царь Давид, пляшущий перед Ков-' чегом Завета, и Саломея, танцующая для Ирода. Серебряный век не мог примирить эти две ипостаси — идею Лица и идею Танца. Не случайно танцующая Саломея становится одним из излюбленных мотивов искусства начала века. В интерпретации идеи танца момент приобщения к природно-космическому целому преобладал, и этически самые чуткие творцы культуры серебряного века приходили к формуле Блока: «Я не танцую».

Но в 1900-е годы, когда новая культурная формация только утверждалась и до ее этической саморефлексии было далеко, А. Блок глубоко пережил обаяние танца. Учет этого очень важен для интерпретации его творчества 1905—1907 годов, лирики и лирических драм. В танце его захватывал прежде всего момент приобщения к стихийности бытия: «Я превращусь в осенний куст золотой, одетый сеткой дождя на лесной поляне. Ветер повеет и мои, колючие мои руки запляшут свободно» [17].

В это время идея танца органично входит в художественный мир А. Блока, тесно сплетаясь с устойчивыми образными мотивами его поэтической мифологии. В ассоциативном

поле танца более глубоко прочитываются такие характерные блоковские мотивы, как метель, вихревое или спиралевидное движение, полет, ветер.

Танец у Блока выступает в двух ипостасях. Прежде всего как знак безвольного приобщения, почти растворения в стихии природно-космической жизни, как, например, в стихотворениях «Пляски осенние» и «Эхо»:

О, что мне закатный румянец,
Что злые тревоги разлук?
Все в мире — кружащийся танец
И встречи трепещущих рук. [18]

Другой очень важный смысловой аспект танца — связь со стихией национальной жизни. Танец, пляска, ассоциирующиеся с «волей», «удалью», «степью», предстают в стихах Блока как знаки национальной психологии и исторической судьбы («Прискакала дикой степью», «Гармоника, гармоника...»).

Вершина художественного воплощения идеи танца у Блока — «Снежная маска». Надо сказать, что современники глубоко восприняли, эту ее идейно-смысловую сторону. Особенно характерен отзыв Вяч. Иванова: «По-видимому, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. Блок раскрывается здесь впервые вполне и притом по-новому, как поэт истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний. Звук, ритмика и ассонансы пленительны. Упоительное хмелевое движение. Хмель метели, нега Гафиза в снежном кружении, сладострастие вихревой влюбленной гибели» [19]. Хотя вербально танец не присутствует в этом восхищенном пассаже, именно его ассоциативное поле «подстигает» высказывание автора «Менады». Для Вяч. Иванова танец — главная культурная форма дионисизма в современной жизни [20]. Чрезвычайно симптоматичным и важным для интерпретации «Снежной маски» в общекультурном контексте является и нереализованный. А. С. Лурье замысел балета по блоковскому циклу. Либретто написала А. Ахматова [21].

Продолжая анализ смысла и роли идеи танца в контексте культуры серебряного века, необходимо подчеркнуть ее жизнестроительное значение. В развитии этого аспекта значительную роль сыграло восприятие гастролей Айседоры Дункан. О роли Дункан в русской культуре писалось немало, но преимущественно в эмпирическом плане. Отмечалось лишь ее влияние на поиски в хореографии [22],

однако роль ее отнюдь не сводится к этому, сравнительно частному, аспекту.

Айседора Дункан органично вошла в эмблематику серебряного века прежде всего благодаря ее воздействию на становление художественной идеологии. Преувеличенно восторженное восприятие танцев американской босоножки поэтами-символистами (А. Блок, А. Белый, С. Соловьев, Ф. Сологуб, М. Волошин) объяснялось не столько ее искусством, сколько теми горизонтами философско-эстетических ассоциаций, которые распахнулись в ее танцах. Точнее всего выразил общую направленность восприятия М. Волошин: «...Дункан убедила нас в том, что древняя стихия танца не умерла» [23].

Танец Дункан был воспринят как подтверждение ожидаемого, как живое воплощение возможностей, на которые лишь намекала идея танца. Ее искусство переживалось как образ совершенной гармонии грядущего-мира, цель мироустроительных усилий искусства. Именно поэтому Андрей Белый мог увидеть в танцах американской босоножки прообраз «юной зареволюционной России» [24].

Понимание танца как принципа жизнестроения было всеобщим. Любопытный материал для понимания этого дает, например, Н. Евреинов. В его книге «Pro scena sua» есть выразительный эпизод, описывающий танцы в Севилье и их авторское восприятие: «После такой пляски хочется еще жить, еще и еще! потому что втягиваешься в подлинно виталический ритм, созданный знойной потребностью сказать нечто, невыразимое словами! Оглушенный кастаньетами, не слышишь пляски смерти костлявой, увивающейся около близких тебе! не веришь больше в проклятие греха, потому что в плену этих пляшущих тел ощущаешь такую радость, в сравнении с которой жалкой и претенциозной кажется радость добродетели.... Я вспомнил наши ... дебаты на собраниях «Свободного танца» в обществе «Интимного театра», вспомнил свою речь, в которой подходил к танцу с точки зрения театрализации жизни, и вспомнил ответную лекцию Н. И. Кульбина, в которой он употребил термин, шарахнувший меня своей филологической неприемлемостью: *танцеволизация* жизни. Смешно, но в этот вечер, в Севилье, кульбинский термин вызвал во мне полное признание» [25].

В культурном сознании серебряного века идея танца стала силой, активно формирующей восприятие и интерпретацию как современного культурного процесса, так и традиции, любопытны в этом смысле, например, ранние музыковедческие работы Б. Асафьева. Рассуждая о национальной специфике

русской музыки, он считал, что она выражается в сильной «струе плясовой стихии», характерной для национального мелоса. По мысли Б. Асафьева, «в русской музыке стихийная мощь танца нашла свое полное выражение ... русскими композиторами преломлены тончайшие нюансы танца, начиная с рудиментарных форм хоровода ... до любовных восторгов и томлений форм па-де-де, от простейшего орнамента характерных танцев до головокружительных экстазов мистического танца симфоний-поэм Скрябина» [26].

С культурологической точки зрения здесь важна не собственно музыковедческая основательность аналогий и выводов Асафьева, а их культурная стилистика, форма, которую они приобретают. Именно их стилистика обнаруживает принадлежность мысли" к определенному культурному типу. В данном случае стилистика рассуждений ученого диктуется идеей танца как культурной доминантой.

Рассуждения Б. Асафьева характерны стремлением вписать идею танца в целостную парадигму русской культуры подчеркиванием ее национальной исключительности. Любопытно, что, характеризуя «Вакханалию» А. Глазунова, ближайшую аналогию Асафьев находит в блокоЕском «Гармоника, гармоника...». Национальная специфичность идеи тан-па активно утверждалась в сознании. Именно в этом аспекте, например, интерпретировался такой феномен русской культуры, как хлыстовские радения, ставшие популярным образом литературы начала века. Они воспринимались как яркое подтверждение того, что «Россия стихийными свойствами своей души предназначена быть родоначальницей нового танца» [27]. Иначе говоря, оформившись в качестве универсалии, категория танца стала той смысловой призмой, сквозь которую по-новому прочитывалась национальная культурная традиция. В прошлом русской культуры вычитывались «танцевальные» интенции, родственные серебряному веку. Блестящий пример такого формирующего перечитывания — «Пляшущий демон» А. М. Ремизова, где танец Сергея Лифаря предстает как венец непрерывной традиции, ведущей от русалий Киевской.Руси.

Универсальный характер идеи танца Выразился в том, что ее влияние окрасило собой весь ансамбль искусств серебряного века и ее «следы» ясно читаются в самых разных сферах и явлениях культуры. Важность мотива танца в иконографии живописного модерна уже отмечалась [28], но если бегло коснуться, области живописи, то одним из наиболее выразительных примеров будет, по-видимому, малявинский

«Вихрь» (1906). Эти кружащиеся в буйном экстатическом вихре малявинские бабы – проникновенное живописное воплощение идеи танца.

Понимание идеи танца как универсалии культуры серебряного века позволяет по-новому взглянуть на феномен русского балета, пережившего на рубеже веков свое новое рождение и ставшего для Запада эмблемой русской культуры.

Успех Русских сезонов был воспринят как подлинное возрождение даже не балета, а «самого понятия балет» [29]. Не покажется ли парадоксальным такое восприятие, если учесть, что в предшествующее десятилетие в творческом, содружестве А. Глазунова, М. Петипа и П. Чайковского возникли вершинные создания русского классического балета? Не в том же дело, что балеты М. Фокина были «лучше» балетов Петипа?

Дело, конечно, не в «лучше» или «хуже», а в изменении культурного контекста, меняющего значение культурного факта. Для «передового» художника и зрителя предшествующей культурной формации балет как явление большой «серьезной» культуры просто не существовал. Напротив, воспринимался как периферия культуры, развлекательный суррогат: «До балета особенно страстны /Армянин, персиянин и грек». Эти «куплеты» Н. А. Некрасова выражают позицию господствующего культурного типа. Стоит вспомнить в параллель описание балета у Л. Н. Толстого, идущего на заведомый анахронизм в своей «реконструкции» восприятий Наташи Ростово́й.

Серебряный век действительно возрождает «само понятие балет» как явление, большой культуры, более того — культурного ядра, а не периферии. «Глубоко засевавшая в русском интеллигенте и литераторе враждебная подозрительность к балету» [30] сменяется заинтересованным вниманием и интенсивной эстетико-философской рефлексией. Если для Н. Некрасова балет существует как объект сатиры или фривольной шутки, то для А. Блока, А. Ремизова, А. Ахматовой работа над балетным либретто становится естественным видом творчества. В создании балетного спектакля вовлекаются лучшие силы культуры, новый балет питается передовой «интеллектуальной культурой эпохи» [31], органически вырастает из нее и суммирует в своей пластике ее животрепещущие [енденции и самые актуальные смыслы.

Понять эту внутрикультурную метаморфозу помогает идея танца. Становление идеи танца в качестве одной из доминант культурного сознания естественным образом способствовало

переосмыслению феномена балета. Именно идея танца определила направление поисков новых форм хореографии, став их идеологической подосновой, окрасила собой видение задач и возможностей балета и соответственно определила его восприятие.

В этой связи важно отметить, что творцы и идеологи нового балета пришли к хореографии из идеологически более «продвинутой» области живописи. Особенно следует указать на роль А. Бенуа. О его глубоком восприятии метафизики танца свидетельствует программная статья «В ожидании гимна Аполлону», в которой он писал, что «танец может стать (должен стать) ритмом всей жизни, внешним преображением всей человеческой деятельности, постоянным чудом красоты воочию» [32]. В танце Бенуа в духе своего времени видел универсальную модель культуры, принцип жизнестроения, а возрождение интереса к балету воспринимал как симптом движения к синтетическому искусству.

Михаил Фокин, ставший главным хореографом Русских сезонов в их «романтический», по точному определению С. Дягилева [33], период, также много размышлял об идеологическом обосновании новых путей в хореографии. Показательно, что сам Фокин главными своими удачами в балете Русских сезонов считал то, что сам определял как «экстатический танец» [34]. В этом ряду он числил «Танец с факелами» в «Эвнике», «Вакханалию» в «Клеопатре» и «Половецкие пляски». Именно эти танцы хореограф считал наиболее совершенным и полным выражением своей хореографической концепции. Само определение – «экстатический» – выражает существо этой концепции, ее включенность в смысловое поле идеи танца. Фокин мечтал о танце, где «весь человек танцует, выражает себя всем телом». И ожидаемого он достигал в постановках массовых танцев. Это, по откликам современников, были танцы самозабвенные, экстатические, пронизанные языческим, дионисийским началом, танцы, выражающие человека в его природно-космической и соборно-национальной ипостаси. Характерно, что именно в таком, «дионисийском», ключе прочитывали хореографию М. Фокина и те из его современников, кто выступал его противником, каким, к примеру, был А. Левинсон [35].

Стоит привести еще одно, особенно интересное, свидетельство современника, которое можно воспринять как обобщенную формулу фокинского балета в его общекультурном содержании. Сергей Дягилев, определяя новизну балета, сказал в интервью: «Сущность и тайна нашего балета в том, что мы

отrekliсь от идей во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий, не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно» [36]. Еще один важный в культурологическом отношении нюанс восприятия и интерпретации фокинского балета удачно сформулировал Л. Бакст. По его мнению, этот балет захватывает зрителя, потому что «отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни» [37].

Рассуждая о балетах Фокина, мы не претендуем на анализ самой хореографии. В культурологическом аспекте более значимо, как воспринималась и осмысливалась хореографическая фактура, какие идеи и представления формировали это восприятие. В данном случае и восприятие зрителей, и поиски хореографа (как сам он их создавал) содержательно и ценностно определялись в смысловом поле идеи танца, в том ее специфическом преломлении, какое она получила в культуре серебряного века.

В то же время следует подчеркнуть, что идея танца образует не только отдаленный смысловой пласт культуры, обнаруживаемый *post factum* в ее философско-эстетическом самосознании и рефлексии над текстами, она осуществляется и непосредственно как формообразующий принцип, действенно определяющий, а не только рефлексивно осмысливающий формальные поиски. Так, например, заумь ее теоретиками нередко интерпретировалась как «танец языка» [38], и это выражалось не только в апелляции к хлыстовской глоссолалии как ее прототипу, но и более конкретно. Для А. Туфанова, скажем, «орхестика» Айседоры Дункан – важный импульс в поисках языкового аналога движения, непосредственно выражающего жизненный порыв. В концепции Туфанова поиск динамических эквивалентов звучания стал основой его «фонической музыки» [39]. В смысловом поле танца по-новому можно увидеть и характерные для стилевых исканий серебряного века опыты ритмизации прозы.

Рамки статьи не позволяют, конечно, более детально развить намеченный аспект. Но даже беглый обзор явлений, отразивших влияние идеи танца, позволяет сказать, что введение в оборот представления о танце как одной из универсалий культуры серебряного века существенно углубляет наше понимание ее смыслового контекста, способно действенно обогатить интерпретацию многих явлений.

Завершим живописной рифмой малявинскому «Вихрю», русскому балету и стихам Александра Блока. Знаменитое полотно А. Матисса

«Танец», исполненное в 1909-1910 гг. по заказу С. И. Щукина. Это совершенная живописная формула идеи: экстаз и гармония, стихия и покой, вихрь и симметрия, слияние неба и земли в хороводе кружащихся обнаженных тел:

Что полеты времен и желаний –
Только всплески девических рук –
На земле, на зеленой поляне,
Неразлучный и радостный круг.

1. Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С. 201.
2. Горький А. М. Собр. соч.: В 30-ти тт. М., 1954. Т. 28. С. 111.
3. Маяковский В. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1968. Т. 1. С. 79.
4. Мандельштам О. Э. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 1. С. 109.
5. Выражение Л. М. Баткина. См.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 14.
6. Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 29—30.
7. Иванов В. И. По звездам СПб., 1909. С. 3.
8. Гоголь И. В. Поли. собр. соч. Л., 1940. Т. 2. С. 299—300.
9. Белый А. Гоголь // Весы. 1909. С. 15.
10. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 16—20.
11. Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 62.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 120.
13. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 395.
14. Бердяев И. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 249.
15. Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 205.
16. Зайцев Б. К. Голубая звезда: Повести и рассказы М., 1989. С. 404.
17. Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963. Т. 8. С. 136.
18. Там же. Т. 2, С. 278.
19. Иванов В. Й. Письмо В. Я. Брюсову от 26 февраля 1907 года // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 496—497.
20. Волошин М. Автобиографическая поэза. Дневники М., 1991. С. 205.
21. Чуковский К. Дневники 1901—1929. М., 1991. С. 184.
22. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: В 2-х т. Л., 1971. Т. 1. С. 40—45.
23. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 396.
24. Белый А. Из книги «Начало века» (берлинская редакция) // Вопросы литературы. 1974. № 6. С. 242.
25. Евреинов И. И. Pro zsepa sua. Пг., 1915. С. 99, 104.
26. Асафьев Б. О балете: Статьи, рецензии, воспоминания. Л., 1974. С. 54.
27. Волошин М. Танцы Рабенок // Утро России. 1912. 8 марта. № 56.
28. Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989. С. 170-173.

29. Тугенхольд Я. Русский балет в Париже //Аполлон. 1910. № 8. С. 71.
30. Левинсон А. О новом балете//Аполлон. 1910. № 8. С. 30.
31. Асафьев Б. Указ. соч. С. 245.
32. Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону//Аполлон. 1909. № 1.С. 7а.
33. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 262.
34. Фокин М. Указ. соч. С. 93.
35. Левинсон А. О новом балете // Аполлон. 1910. № 9. С. 17.
36. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2-х т. М., 1982, С. 214.
37. Там же: С. 214.
38. Шкловский В. О заумном языке 70 лет спустя // Терентьев И. Собрание сочинений. Собрание Bologna, 1988. С.255.
- 39 Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пб., 1924. С. 7-9 и др.