**В.К. Шелейко**

**МИФ И МИСТЕРИЯ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: ДИОНИСИЙСКИЙ КОД В ПЬЕСАХ «ТАИНСТВО ДАЛЬНИХ» И «ДЕВИЙ БОГ»**

В статье рассматриваются формы проявления мифа и мистерии в пьесах В. Хлебникова «Таинство Дальних» и «Девий Бог». Показывается путь и степень влияния “дионисийских” идей Вяч. Иванова на раннюю драматургию В. Хлебникова. Анализируются те общесимволисткие мотивы и образы, которые впоследствии трансформируются в узнаваемые элементы непосредственно хлебниковской мифологии и поэтики. Прослеживается динамика в отношении В. Хлебникова к мистерии и мифу.

Ключевые слова: миф, мистерия, драматургия В. Хлебникова, дионисийство, символизм.

Связь ранней драматургии В. Хлебникова с символистским театром отметил еще Р.В. Дуганов: «В ранних драматических опытах, теснейшим образом связанных с символистским театром, прямо сказались и теоретические прокламации Вячеслава Иванова и драматургическая практика Ф. Сологуба, В. Брюсова, З. Гиппиус, А. Ремизова, А. Блока, а также М. Метерлинка. В некоторых отношениях Хлебников оказывался еще более крайним символистом, чем сами символисты» [2]. Большое влияние на раннего Хлебникова оказали идеи Вяч. Иванова, который связывал символ с мифом, а через миф – с мистерией, и который выступал как теоретик соборного театра. Степень влияния теоретических идей Вяч. Иванова и формы проявления мифа и мистерии в пьесах В. Хлебникова «Таинство Дальних» и «Девий Бог» (обе созданы в 1908 году) будут исследованы в данной статье.

Пьеса «Таинство дальних» до 1990 года оставалась неопубликованной и даже не упоминалась среди драматических произведений В. Хлебникова. Р.В. Дуганов объясняет это тем, что сам автор «видимо, считал эту пьесу ученически зависимой от эстетики символизма» [14, с. 363]. Если даже и сделать такое допущение, оно не уменьшит значимости данного текста как показательного материала для исследования путей и степени влияния на последующую драматургию В. Хлебникова теоретических идей Вяч. Иванова и тех общесимволистких мотивов и образов, которые впоследствии трансформируются в узнаваемые элементы непосредственно хлебниковской мифологии и поэтики. Стоит отметить, что датированная чистовая рукопись пьесы помечена топонимом Сурож – это древнерусское название Судака в Крыму, где Хлебников провел весну и лето 1908 г. и где он лично познакомился с Вяч. Ивановым.

Устройство этой хлебниковской мистерии соответствует описанной Вяч. Ивановым модели античной мистерии-таинства, в которой мистерия и «сокровенный» миф соотносятся как форма и содержание: «суть тайнодействия, или мистерии <в том>, что миф, предносящийся сознанию их участников, утаивается от “непосвященных”, или “внешних”, и раскрывается в самом священнодействии <…>» [4, с. 371]. В «Таинстве дальних» разыгрывается эсхатологический миф о гибели предельно символизированного мира вне исторического времени и пространства. В центре действия находится языческая Жрица, она же Царица и, возможно, воплощение Богини, которая в числе других священнослужителей (Жреца и Прислужницы) руководит неким таинством посвящения юношей, добровольно убивающих себя в экстатическом стремлении слиться с Царицей-Жрицей. Во время празднества начинается извержение вулкана, которое Жрица использует для испытания юношей огнем и в ходе которого все действующие лица погибают. Мотив экстатического безумия, сопряженного с чувственным влечением к Божеству (и через него к смерти), восходит к описанию дионисийского культа, сделанному Вяч. Ивановым: «Преследуя идеал “правого безумствования”, эллины не боялись приближаться к огненному морю религиозных экстазов. Тонкая черта разделяла спасительное и гибельное действия страшной дионисийской стихии. Они находили упоение на краю этой бездны, в урагане оргии, в дуновении исступленного бога» [6, c. 325]. А некоторые сюжетные элементы хлебниковской мистерии отсылают к более архачному доэллинистическому культу, в котором Вяч. Иванов видит исток дионисийства: «Первые ростки дионисийства возникают на почве широко распространенной доэллинской религии мужеженского двуединобожия, в которой господствующим божеством почитается единая пребывающая богиня, а мужской коррелат ее мыслится периодически оживающим и гибнущим. Главные обрядовые признаки этой религии как оргиастической – мужеубийственная жертва и женское предводительствование оргиями» [4, с. 441].

Структурное и тематическое сходство роднит миф «Таинства дальних» с другой, более ранней, символисткой драмой В. Брюсова «Земля», написанной в 1904 г. Апокалиптический сюжет гибели мира в этой драме переносится в условное будущее (подзаголовок “сцены будущих времен”), где Смерть некоторой частью вырождающегося человечества (“Орденом Освободителей”) почитается как Божество, дающее благостное освобождение от бремени жизни и ведущее к конечному слиянию Всемирной Души, “заточенной в призрачности многих тел”. Безусловно, здесь Брюсов реализует мифопоэтическую концепцию мирового развития В.С. Соловьева, включающую «те или иные формы и этапы борьбы Хаоса и Космоса за Душу мира» [10, с. 77]. По мнению З.Г. Минц, этот соловьевский тезис был главной составляющей общесимволисткого “мифа о мире”, который объединял разнородные символисткие тексты, хотя порой этот тезис представал в сильно трансформированном виде. И в «Таинстве Дальних», и в «Земле» Смерть, ассоциирующаяся с разрушительными силами Хаоса, обожествляется, эстетизируется и эротизируется. Помимо этого, в обеих пьесах она связана с символикой огня, сгорания и, косвенно, Солнца. Показателен в этом отношении “гимн смерти” в драме В. Брюсова:

*«Смерть, внемли славословью!*

*Ты – нетленно чиста!*

*Сжигают любовью Твои уста.*

*Всем однажды предстанешь*

*Обнаженною ты,*

*Не солжешь, не обманешь*

*Ничьей мечты.*

*Ты на каждое ложе*

*Припадешь, вся в огне.*

*Лик свой, пламенно-Божий,*

*Яви и мне!*

*С лаской строгой и нежной*

*Наложи поцелуй,*

*Уязви безнадежно*

*И уврачуй!*

*Счастлив тот, кто изведал*

*Лезвие твоих губ,*

*Кто свободен, кто предал*

*Огню свой труп!» [1]*

В работе «Русский символизм» А. Ханзен-Леве следующим образом описывает характер взаимосвязи Эроса и Танатоса, наследуемый мифопоэтическим символизмом из мотивной системы более ранней стадии русского символизма – диаволического: «На фоне архетипической полярности любви и смерти с ее мифообразующей продуктивностью взаимозаменяемость Эроса и Танатоса, их статическая амбивалентность становится и фундаментом, и вершиной диаволического анти-космоса: в состоянии высшего экстаза, в зените вожделения, *страсти* Я переходит границы своего собственного бытия, транцендируя в другое Я; “сгорая”, оно становится самим собой, оно как бы “выгорает”. Мы вновь встречаем те же мотивы в солнечной символике мифопоэтического символизма, где “самосожжением” возвещается посвящение в новую жизнь, в обновленное состояние сознания» [12, c. 355].

У Хлебникова корреляция Эроса и Танатоса сводится к центральному образу Жрицы. На формальном уровне это выражается через последовательное использование эпитета *сладкий/сладостный*: юноши, которые не в силах дождаться “*сладостного мига*” познать “*сладостные объятия*” Жрицы и услышать ее “*сладкие слова утешения*”, находят “*сладостную смерть в ропщущих волнах*”; они “*омывают ласковым взглядом до последнего сладкого изгиба*” ее божественное тело, без таинства ее “*сладостного благословения*”, ведущего к гибели, им “*жизнь не сладка*”. Сладостное, в данном случае, становится синонимичным желанному, что усиливается семантикой многократно повторенного восклицания юношей «волим!». При таком смещении оценочных значений члены оппозиции жизнь/смерть словно меняются местами, и называемая в тексте “дарующей жизнь” Богиня принимает облик влекущей к сладостной и желанной смерти Жрицы.

Смерть в драме связана также с водной и огненной стихиями. Таинство совершается на берегу моря, когда солнце близится к закату, время и место действия наделяются сакральной значимостью[[1]](#footnote-1).

Мотив воды и форм ее проявления пронизывает весь текст как на уровне самостоятельных образов-символов (*море, волны*), так и посредством метафорических конструкций (мистериальная формула жреца *“омойте взорами стоящую перед вами”*, *“как капли зачинающегося дождя падают мертвые юноши”*, *“освобождающая влага из камней перстней”*). Метафорическое описание вулканической лавы, объединяющей водную и огненную стихии (“*огненные хляби”, “золото реки”, “золото ручья”, “золотые волны погребут меня”, “блестит золотое зеркало”, “ринусь сама в золотую волну”*), отсылает к гераклитовскому «течению стихий» (“*как семя юноши, не знающее преград, течет его <вулкана> струение”; “багряные, освещая всё и делая всё темным вокруг себя, бегут ручьи”; “огненная влага мертва, где струилась раньше”; “не сходя с места мы обтекаемся огненной влагой и стоим, как дубы в половодье”;* так же *“огненное бегущее”, “текучее золото”, “золото обтекает”*). Вероятно, под влиянием Ф. Ницше и его обращения к гераклитовской формуле «все течет» этот мотив стал значимым для русского символизма. «В течении стихий (в частности, огня) сверху вниз и обратно Гераклит видит борьбу, процесс становления; эту диалектику и противоречивость всякого становления символизируют именно поток и противоток: “Все имеет свое бытие лишь в течении и в трансформации”» [11, с. 698]. Усиленный акцент на символике воды[[2]](#footnote-2) в сочетании с описанием процесса становления позволяет предположить, что в «Таинстве дальних» явлен не просто апокалиптический сюжет (например, как в драматической поэме «Гибель Атлантиды» (1911–1912)), а в форме мистерии разыгрывается эсхатологический миф о перерождении мира, которому предшествует его возвращение в Хаос. Этим можно объяснить и то, почему участники таинства, погибая во время разворачивающейся природной катастрофы, «поют славу милому рождению».

С огненной стихией связано испытание и самопожертвование. В ходе мистериального таинства юноши должны доказать силу своего стремления к слиянию с Божеством через добровольную жертву частичного “самосожжения” (почти все они при этом погибают).

Еще один необычный и яркий образ, иллюстрирующий экстатическую самоотверженность юношей, это мост, который они создают из своих тел над морем остывающей лавы и по которому должна пройти Жрица со своим единственным избранником. Р.В. Дуганов возводит этот образ к скульптурной композиции И.Н. Жукова «У обрыва жизни», почтовая открытка с репродукцией которой была обнаружена в бумагах В. Хлебникова.

Впоследствии в авторском мифе В. Хлебникова мотив мистериальной/ритуальной смерти как метаморфозы, посвящения в новую жизнь в новом качестве, будет связан с героической жертвенностью (например, в драматической поэме «И и Э», пьесах «Девий Бог» и «Снежимочка»). Если подробное рассмотрение «Девьего Бога» будет дано ниже, то о драматической поэме «И и Э» (1909–1910) стоит упомянуть отдельно, так как она любопытна для нашего исследования сразу в нескольких аспектах.

Во–первых, в повторении мотивов испытания огнем и самопожертвования этот текст наиболее близок «Таинству дальних», но в нем нет религиозной торжественности мистерии и экстатического безумия дионисийства. Источником сюжета для «И и Э» послужил материал повести Г. Уэллса «А story of the Stone Age» (в русском переводе «50 тысяч лет назад: рассказ из каменного века» (1909)). От натуралистического описания быта каменного века, предложенного Г. Уэллсом, мифопоэтическую трактовку В. Хлебникова отличают именно мотив героической жертвенности, ритуального (не)сожжения, а также образы Жреца и небесной Девы. В конце особого прозаического послесловия к поэме, кратко отражающем ее сюжет (*«Эти стихи описывают следующее событие середины каменного века. Ведомая неясной силой, И покидает родное племя. Напрасны поиски. Скорбь увеличивается тем, что следы направлены к соседнему жестокому племени; о нем известно, что оно приносит в жертву всех случайных пришельцев. Горе племени велико. Но юноша Э пускается в погоню и настигает И; происходит обмен мнениями. И и Э продолжают путь вдвоем и останавливаются в священной роще соседнего племени. Но утром их застают жрецы, уличают в оскорблении святынь и ведут на казнь. Они вдвоем, привязанные к столбу, на костре. Но спускается с небес Дева и освобождает пленных. Из старого урочища приходит толпа выкупать трупы. Но она видит их живыми и невредимыми и зовет их княжить»*), Хлебников резюмирует: *«Таким образом,* ***через подвиг, через огонь*** *лежал их путь к власти над родными» [14, с. 35–36].*

Во-вторых, отходя от символисткой мистерии, Хлебников не избегает других способов проигрывания мифа, взятых из античной культуры. В данном случае, он обращается к форме уже не мистерии, а античной драмы, и строит свою поэму по ее законам. В поэме есть три действующих лица (девушка И, юноша Э, Жрец) и условный хор, который попеременно то исполняет функцию двигателя сюжета, описывая и комментируя происходящие события, то выступает как участник действия в качестве Толпы. Единство места, времени и действия соблюдено условно, о перемещениях героев или смене дня и ночи сообщается хором или самими героями. Композиционное устройство драматической поэмы соответствует модели канонической древнегреческой трагедии – «она начинается с ввода (пролога), за ним следует выход хора с песней (парод), затем — эписодии (эпизоды), которые прерываются песнями хора (стазимами), и последняя часть — заключительный стазим и уход актеров и хора — экзод. Действие как бы нарастает, приближаясь к катастрофе, за которой еще следует развязка» [8, с. 433]. В кульминационный момент действия Хлебников прибегает к приему Еврипида «deus ex machina» *(«Но спускается Дева / Из разорванных радугой туч. / И зажженное древо / Гасит сумрака луч./ И из пламенной кельи, / Держась за руку, двое / Вышли. В взорах веселье. / Ликует живое» [14, c. 34]*).

Если в «Таинстве дальних» можно увидеть установку на воплощение некоего обряда на сцене, что напрямую роднит пьесу с символистской мистерией и позволяет говорить о ней как о жанре, то в дальнейшем Хлебников использует мистерию не как форму свершения мифа, а лишь как часть сюжета, повествующего о мифе. Это хорошо видно на примере эпической драмы «Девий Бог», о которой в литературной автобиографии «Свояси» Хлебников пишет следущее: «В «Девьем боге» я хотел взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецию. «Девий бог», как не имеющий ни одной поправки, возникший случайно и внезапно, как волна, выстрел творчества, может служить для изучения безумной мысли» [13, с. 7]. Действие пьесы разворачивается во времена дохристианской Руси, но обращаясь к славянскому материалу, Хлебников продолжает развивать “дионисийские” идеи Вяч. Иванова. Это не случайно, ведь сам Иванов называл Диониса “самою стихией своей нашим славянским богом”: «Великая стихия не–эллинства, варварства, живет отдельною жизнью рядом с миром стихии эллинской. Оба мира относятся один к другому, как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис — фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самою стихией своей — наш, варварский, наш славянский, бог»[[3]](#footnote-3) [5, с. 66].

Игра с мифом осуществляется на нескольких уровнях пьесы: сюжетном, образном (в первую очередь, образ самого Девьего Бога) и языковом. На уровне сюжета это отсылка к двум обрядовым традициями (древнегреческой и славянской) и синтезирование их в одной мистериальной линии. В первую очередь, в основу сюжета лег миф о вакханках, которые, впав в священное безумие, с гимнами сопровождают бога Диониса, этот миф является частью дионисийского культа, что подробно исследовал Вяч. Иванов. В качестве литературного источника, несомненно знакомого Хлебникову, стоит назвать трагедию Еврипида «Вакханки», переведенную на русский язык И. Анненским и изданную в 1894 г. Еприпид использует ту часть мифа о Дионисе, в которой бог после долгих странствий и распространения своего культа в Азии, возвращается в облике человека в родные Фивы, где некогда правил отец его матери Кадм, а теперь правит внук Кадма, юноша Пенфей. Пенфей не хочет признавать Диониса богом, и в наказание последний насылает экстатическое безумие на фиванских женщин, и те, ведомые именем Вакха, отправляются на склон горы Киферон. Подстрекаемый Дионсом Пенфей, переодевшись в женское платье, следует за вакханками, и они разрывают царевича на части, причем предводительствует ими мать Пенфея – Агава. [3]

Хлебников использует этот мотив священного безумия как части служения божеству. И пусть у Хлебникова девы не доходят в своем экстатическом безумии до убийств и оргий, они все же облачаются в медные латы и вооружаются, готовые защищать своего бога от нежелающих его признавать женихов и братьев. Женский мир становится враждебен мужскому:

*«Одни. Мы не знаем, кто он. Он пришел смутить нас. Он заставил девушек, с мечами и в шишаках, устремиться против едва не вступивших в битву с девичьей ратью Женихов. Он покрыл кровью семьи, заставляя в распре женихов выступать против братьев невест. И братья краснили латы друг друга, обрызгивая их кровью. Он прекратил торговлю и ходьбу на многих улицах. Он подверг расхищению наши жилища, когда все ушли. Он разорил многие роды, заставляя девушек в исступлении рассеивать по земле нити жемчуга и бросать в воду серебряные кики» [14, c. 137].*

Р.В. Дуганов говорит о влиянии на сюжет и славянской обрядовости: «возможно влияние собственно фольклорных мотивов Семика (“Девичьего праздника”), когда пели песни с припевом: “Лелий, лелий, лелий зеленый и ладо мое” и следующими за ними Ярилинскими игрищами, “древним праздником наших вакханалий”, по замечанию М.Н. Макарова» [14, с. 366]. После появления Девьего Бога девушки устраивают праздничное шествие по селению, они танцуют и славят Девьего Бога, называя его Лелем:

*«Девушки. Нам сказали, что ты человек,*

*А мы не верим, а мы не верим!*

*Нам сказали, что ты <не>бог,*

*А мы не верим, а мы не верим!*

*Нам говорят, что ты не Лель,*

*А мы не верим, а мы не верим» [14, c. 131].*

Образ Девьего Бога – синтетический, по большей части восходящий к античной традиции. В первую очередь, в нем угадываются черты Диониса. Как бог вечно превращающийся и возрождающийся Дионис охарактеризован Вяч. Ивановым («Мифу не удается пластически и окончательно очертить Дионисов облик. Бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы, этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность» [6, с. 333]), таким же он предстает и в тексте Хлебникова. Это положение хорошо иллюстрирует сцена суда над Девьим Богом во втором действии (аналогичная сцена суда над Дионисом в облике смертного юноши в «Вакханках» Еврипида). Помимо того, что Девий Бог добровольно отдается под суд и даже «с неизменной улыбкой» настаивает на собственной казни, он играет, обнаруживая свою божественную и смертную природу, раздваивается, якобы находясь в двух разных местах одновременно, а в конце и вовсе «выскальзывает из рук и поднимается к небу облаком» [14, с. 141].

Не раз Девий Бог преследуется «лунной охотой», возглавляемой богиней-воительницей (в которую он влюблен) с двумя гончими, при этом он ненадолго принимает облик оленя. В этом микросюжете можно увидеть отсылку к мифу об Артемиде и Актеоне. Молодой олень, также, одна из зооморфных ипостасей Диониса [4]. Но все же основной образ Девьего Бога в пьесе – прекрасный золотоволосый юноша, что позволяет в очередной раз провести параллель с еврепидовским Дионисом, принимающим облик лидийца, служителя Вакха, также золотоволосого «изнеженного красавца с женоподобным лицом» [3]. Тростниковая свирель, связанная в античной мифологии с Паном, у Хлебникова становится узнаваемым атрибутом Девьего Бога, причем не только музыкальным инструментом, но и оружием (*«Слышите, слышите, какие призывающие к битве звуки умеет он извлекать из своей тростниковой свирели?»* [14, c. 153]).

Стоит отметить, что мистерия предстает в «Девьем Боге» описательно, т. е. она не воплощается через сценическое действие, а описывается как некое совершенное/совершаемое событие через речь персонажей. Это связано с одной важной формально-структурной особенностью пьесы. В ней, как и в античной драме, присутствует (условный) хор, речь этого обезличенного хора (его реплики вводятся через предельно обобщенные наименования, например, Толпа, Смотрящая Толпа, Посторонние Поющие, Женщины, Одни, Другие, Новые, Присутствующие и т. п.) функционально приближается к роли авторских ремарок. В едином акте высказывания совмещается само действие и его переживание и авторское осмысление. Дуганов определил это явление как «действие-в-слове» и вызываемый им любопытный эффект «двойного видения в некоторых сценах хлебниковских драм» [2].

Такая специфическая форма проигрывания мистерии позволила некоторым исследователям говорить о «Девьем Боге» как о пародии на символисткую мистерию (что видится нам весьма сомнительным). Б. Леннквист пишет: «Такое прочтение было предложено Жан-Клодом Ланном: „В “Девьем боге” реализуется пародия, возведенная в квадрат: под сомнение ставится не только форма “символистской” мистерии, но также применение (нехарактерное для символистов) определенных построений, заимствованных из классической традиции” (Lanne 1983: 372). Впрочем, отклонений от театральной нормы в “Девьем боге” чрезвычайно мало, поэтому об авторском замысле судить трудно: с равным успехом Хлебников мог иметь в виду как своеобычный вариант мистерии, так и пародию» [7]. Но уже в «Снежимочке», написанной в том же 1908 году, Хлебников точно отходит от воплощения мистерии на сцене к ее пародированию.

 Проследив динамику в отношении Хлебникова к мистерии и мифу, можно прийти к следующему выводу: если «Таинстве дальних» Хлебников серьезен, то в «Девьем Боге» он играет с разными мифами, синтезируя их в одну мистериальную линию, отходит от непосредственного воплощения мистерии на сцене, а в «Снежимочке» и вовсе прибегает к пародии.

На первые пьесы В. Хлебникова оказали сильное влияние “дионисийские” идеи Вяч. Иванова. В ходе исследования мотивно-образной системы «Таинства Дальних» были выделены те элементы общесимволисткой поэтики, которые, несколько видоизменившись, станут сквозными в ранней драматургии Хлебникова (мотив героической жертвенности, мотив мистериальной смерти как метаморфозы, образ смерти). Ранние пьесы В. Хлебникова «Таинство дальних» и «Девий Бог» в той или иной степени включают элементы символистской драмы-мистерии и ориентированы на разработку мифологических сюжетов и образов. В данном случае, речь идет не только об обращении к реальным мифологическим сюжетам, но и о *мифе* как синкретическом и полигенетичном образовании, созданном непосредственно символистами и отражающем их космологические, эстетические и философские установки[[4]](#footnote-4).

**Литература**

1. Брюсов, В.Я. Земля [Электронный ресурс] / В.Я. Брюсов. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/brjusow\_w\_j/text\_1904\_zemlya.shtml. – Дата доступа: 25.05.2020.

2. Дуганов, Р.В. Слово в драме / Р.В. Дуганов // Велимир Хлебников. Природа творчества. [Электронный ресурс] / Р.В. Дуганов – Режим доступа: https://ka2.ru/nauka/rvd\_nature\_5.html. – Дата доступа : 25.05.2020.

3. Еврипид Вакханки [Электронный ресурс] / В пер. И. Анненского. – Режим доступа: http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2\_6.txt. – Дата доступа: 25.05.2020.

4. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство. Фрагменты книги / Вяч. Иванов // Эсхил. Трагедии / В пер. Вячеслава Иванова ; изд. подг. Н.И. Балашов, Дим.Вяч. Иванов, М.Л. Гаспаров, Г.Ч. Гусейнов, Н.В. Котрелев, В.Н. Ярхо; отв. ред. Н.И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – C. 351–450.

5. Иванов, Вяч. О веселом ремесле и умном веселии / Вяч. Иванов // Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 60–90.

6. Иванов, Вяч. Эллинская религия страдающего бога / Вяч. Иванов // Эсхил. Трагедии / В пер. Вячеслава Иванова ; изд. подг. Н.И. Балашов, Дим.Вяч. Иванов, М.Л. Гаспаров, Г.Ч. Гусейнов, Н.В. Котрелев, В.Н. Ярхо; отв. ред. Н.И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – C. 307–350.

7. Леннквист, Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. Искусство как игра [Электронный ресурс] / Б. Леннквист – Режим доступа: https://www.ka2.ru/nauka/blnqst\_3.html. – Дата доступа: 25.05.2020.

8. Лунин, Э. Античная драма / Э. Лунин // Литературная энциклопедия: в 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 3. – [М.]: Изд–во Ком. Акад., 1930. – С. 430–441.

9. Минц, З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 2004. – С. 59–96.

10. Минц, З.Г. Понятие текста и символистская эстетика / З.Г. Минц // Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 2004. – С. 97–102.

11. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.

12. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

13. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 1 : Литературная автобиография, стихотворения 1904–1916. – 544 с.

14. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 4 : Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904–1922. – 431 с.

15. Шишкин, А. Велимир Хлебников на «башне» Вячеслава Иванова / А. Шишкин. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – № 17. – с. 141–167.

1. Соединение Воды и Солнца было одним из инвариантных сюжетов общесимволистского мифа. А. Ханзен-Леве указывает, например, на то, что «вода как aqua doctrinae, fans scientiae – та стихия, сквозь которую должен пройти солнечный царь, чтобы быть воссозданным и родиться заново (после катарсиса)» [11, c. 698]. [↑](#footnote-ref-1)
2. «Во всех космогониях вода образует некую сферу архаического первоначала, из которого происходит жизнь и в которое она вновь возвращается. Поэтому символика воды включает в себя как смерть, так и возрождение» [11, с. 695]. [↑](#footnote-ref-2)
3. А. Шишкин отмечает, что будучи в Казани В. Хлебников внимательно прочел статью «О веселом ремесле и умном веселии» (напечатана в 1907 г. в пятом номере журнала «Золотое руно»), из которой взята эта цитата. [15] [↑](#footnote-ref-3)
4. Этот универсальный общесимволисткий “миф о мире” складывается, по утверждению З.Г. Минц, на основе структурного и тематического сходства “мифов о мире”, создаваемых в каждом отдельном символистком произведени [9]. [↑](#footnote-ref-4)