



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

БАРОЧНЫЙ ДИСКУРС «РЕНЕССАНСА» СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: К ВОПРОСУ О СИНТЕТИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

О. К. Страшкова

THE BAROQUE DISCOURSE OF THE SILVER AGE "RENAISSANCE": ON THE ISSUE OF THE AESTHETIC EPOCH SYNTHETIC ESSENCE

Strashkova O. K.

The Renaissance intentions noted by contemporary and later researchers of the Silver Age are characterized in the article; it is shown, that the study of theatre-dramatic conceptions and dramatic experience of the symbolists allows the revelation of baroque codes in the aesthetics of the denoted period that extends the aesthetic boundaries of the epoch.

Key words: symbolism, realism, romanticism, Renaissance, baroque, stage adaptation, dramaturgy, synthesis, syncretism.

В статье характеризуются ренессансные интенции, отмечаемые современниками и позднейшими исследователями в эпохе Серебряного века, показано, что изучение театрально-драматургических концепций и драматургических опытов символистов позволяет выявить и барочные коды в эстетике обозначенного периода, что расширяет эстетические границы эпохи.

Ключевые слова: символизм, реализм, романтизм, Ренессанс, барокко, театрализация, драматургия, синтез, синкретизм.

УДК 82.0:801.6;82-11-9

Серебряный век, с его ярко выраженным синкретизмом, вбирал и индивидуализм Ренессанса, и многоцветность барокко, и рефлексию романтизма и жизненную детализацию реализма, создав при этом собственную феноменальную философско-эстетическую систему. Трагическое осознание кризиса искусств парадоксально сочеталось с бурным их расцветом – Ренессансом, вписывающим русскую художественную систему в общеевропейскую.

Процесс переоценки ценностей, «космический великий перелом» (Н. Бердяев) захватил умы интеллигенции, расценивающей развитие культуры в России как часть всемирного процесса: «индивидуалистический символизм Запада, проникнув в Россию, соприкоснулся с религиозной символистикой», – отмечал А. Белый (1, с. 60). В новом религиозном, мистическом сознании поэты Нового времени искали выход из кризиса, который все более обретал черты Возрождения, воплощая новые идеалы на развалинах старых. Не случайно философия экзистенциализма соотносилась с мировоззрением Ренессанса, философия материализма – с философией идеализма. В статье 1907 г. «*О весёлом ремесле и умном веселии*» символист Вячеслав Иванов выразил идею Возрождения на основе инвариантной для истории культуры оппозиции: эллинизм / варварство. Эллинизм, составляющее суть Ренессанса, должно было обновить художественную эпоху Серебряного века, возродить на новом уровне (модернизма) классическую культуру. Представители *Союза Третьего Возрождения* (17, с. 55) развивали идею нового Возрождения (соотносимую с идеей *Москва – Третий Рим*), высказанную известным на рубеже веков исследователем античной культуры и трагедии Фаддеем Зелинским. В лекциях «*Древний мир и мы*» он утверждал, что культура рубежа веков – это русский Ренессанс.



Идея Возрождения на фоне идеи Апокалипсиса вполне в духе диалогической, диссонансной культуры Серебряного века. Внутренний дуализм эпохи, как и дуализм художественно-эстетической системы барокко и романтизма, выявляется даже на самом очевидном исследовательском уровне – мотивном, актуализирующем смысловые пары: начало / конец, Афродита / Мойра, зримое / незримое, временное / вневременное, сон / явь, хаос / порядок, утрата / обретение, падение / восхождение, жизнь / смерть, рай / ад и др. Конструируя новую эстетическую модель, символизм абсолютизировал свою внутреннюю дисгармоничность, при этом ища гармонии в форме – слове, звуке, – как некогда романтизм. Ее амбивалентный, двойственный феномен позже анализировался Н. Бердяевым в работах *«Новое средневековье»* и *«Смысл творчества»*. В статьях *«Конец ренессанса и кризис гуманизма»*, *«Русский духовный ренессанс и журнал “Путь”»* Бердяев, изучая эстетические идеалы эпохи, подчёркивал ренессансный «свободный избыток творчества в человеке» исследуемой здесь эпохи. «Сейчас можно определенно сказать, – писал он в 1935 г., – что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим обострением религиозной и мистической чувствительности» (2, т. I, с. 393; т. II с. 301–302). Он не раз отмечал характерный для эпохи рубежа XIX–XX веков синтез *варварства и упадничества* (в одноименной работе *«Варварство и упадничество»*).

Мы вслед за Бердяевым (См. *«Русская религиозная мысль и революция»*; *«Истоки и смыслы русского коммунизма»*; *«Русская идея»*; *«Самопознание»*) и П. Струве, понимаем **ренессанс Серебряного века** как метафору; не как категорию определённой эстетической эпохи в Западной Европе, а как культурное, духовное возрождение в России, как «культурный ренессанс» (Н. Бердяев), формировавшийся на идее отрицания исчерпавшего себя реализма. Разделяя взгляд А. Эткинда на Серебряный век как на период бинарных смыслов, диалогических двойственных отношений в искусстве (см. 18, 17), мы видим диалогичность в самом толковании понятия «ренессанс»: 1 – как подъём внутрилитературного и эстетического развития; 2 – как возвращение к образцам предшествующих художественных систем Запада и Востока. Но при этом мы исходим из убеждения, что специфика эстетики Серебряного века состояла не столько во взаимоотталкивании, сколько в диффузии, *синтезе* всех художественных явлений, конструи-

руемых на «слиянности» «архаики» и «модерна». «Классицизм как тип школы и как норма эстетическая не прививается у нас, – признавал Вяч. Иванов, – но никогда, быть может, мы не прислушивались с такой жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия» (11, с. 236). В этой «эллинской» серебряной амфоре, наполненной соками разных эстетических эпох, мы попытаемся выявить барочные истоки.

Эстетические искания Серебряного века происходили в границах сосуществования и взаимоотрицания реализма и модернизма, отличающихся мировоззренческими и эстетическими концепциями, но при этом направленных к возрождению вечных идеалов. Художественный «код» реализма начал разрушаться, и поэтому в недрах самого реализма появилась потребность в самообновлении. А отсюда – введение условных форм; обострение психологизма; интеграция художественных моделей других эстетических систем; расширение смысловых границ; активное введение фантастического элемента, отражающего общую «мистическую» атмосферу эпохи, рецепирующей романтическую эстетику. Элементы романтической поэтики выявляются и в реалистическом, и в нереалистическом художественном дискурсе Серебряного века в соотношении с ренессансными и барочными кодами. «Модернизм приемлем и понятен лишь как одно из многих наименований Sturm und Drang’a, подобно декадентству, сецессионизму и т. д., – одним словом, как вечно возвращающийся романтизм; лучшие модернисты литературы, переболев в первом периоде своего развития «бурею и натиском», являются живыми отрицателями принципа моды; они – внемодны, *unzeitgemäß* в лучшем ницшеанском смысле слова», – утверждал Вольфлинг, трактуя «модернизм» как «моду», а романтизм как постоянную монаду (6, с. 38).

В художественной системе Серебряного века, в силу его синтетичности, безусловно, можно увидеть некоторые ренессансные черты. Устремление к *синтезу искусств* инспирировано было так же, как в период Ренессанса, универсализмом творческой индивидуальности, жаждущей вырваться за пределы одного жанра, одной формы, одной модели мировидения. Немецкий постро-мантик Рихард Вагнер, один из вдохновителей эстетических исканий Серебряного века, в теоретических работах *«Искусство и революция»*, *«История драмы»*, *«Художественное произведение будущего»*, *«Опера и драма»* отвергая театральные штампы, ложную патетику современной оперы, предлагал новую – синтетическую форму совершенно с ренессансной устремлённо-



стью к синтезу. Музыкальная драма, по его версии, «должна вбирать в себя все виды художеств: музыка, исполнительское искусство, оформительское, режиссёрское, объединенные «драматургическим содержанием» (3, с. 162). Как точно подмечал в 1910 г. Вильгельм Виндельбанд, «в сознании творческого синтеза культура познала самоё себя, ибо в глубочайшем существе своём она и есть не что иное, как этот творческий синтез» (5, с. 64). Изучая роль художников, писателей, композиторов, режиссёров, драматургов в формировании нового театра и драмы (с. 16), можно с полным правом утверждать, что художественной элите Серебряного века был свойственен ренессансный универсализм.

Вяч. Иванов, настойчиво обращавшийся к проблеме синтеза как эстетической парадигмы эпохи, разрабатывал идею «большого синтетического искусства», основанного на союзе всех муз. «Живопись хочет фрески, зодчество – народного соборного хора, музыка – хора и драмы, драма – музыки; театр – слить в едином «действии» всю стёкшуюся на празднество веселия соборную толпу» (12, с. 71). В эссе «Новая органическая эпоха и театр будущего» он поставил проблему синтеза, слияния сцены и зрительного зала с помощью «разнуздания скрытой и скованной дионисийской стихии драматического действия – в оркестровой симфонии и в самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора» (13, с. 97). Проблема синтеза актёрского искусства с «немой Волей» хора так же занимала теоретика, как и «попытки религиозного синкретизма». Синтез искусств, по Иванову, достигает высшего проявления в *драматургии*, поскольку она «влечётся к музыке», долженствующей ввести её в «грандиозный стиль», и музыка же должна принять в себя драму словесную, потому что не в силах разрешить задачу синтетического театра.

Творческая элита эпохи рубежа веков не только культивировала, осознала своё ренессансное тяготение к синтезу, универсализму, но и теоретически обосновывала его. Как для периода Ренессанса, так и для рубежа двух ушедших веков было присуще слияние науки и искусства, аналитизма и творческого созидания, «Сольери» и «Моцарта». Синтезом научного и художественного знания отличались вербальные, визуальные, музыкальные высказывания. Так, интеграционное мышление, воплощаемое в религиозно-философских, философско-эстетических и художественных текстах, было ярко представлено творчеством русского вдохновителя символизма Владимира Соловьёва. Сентенции философских работ «Чтение о Богочеловеке»,

«Общий смысл искусства», «Оправдание добра», «Смысл любви» он репрезентировал в лирических произведениях и драматургических, не просто иллюстрируя свои идеи в художественном тексте, а развивая их в метафорической форме. Те же тенденции синтеза научного, историко-литературного, философского и художественного мировидения наблюдаются в лирике, прозе и драматургии Л. Андреева, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, Вяч. Иванова, Дм. Мережковского, Ф. Сологуба и других художников слова Серебряного века.

Ренессансные тенденции усматриваются в активном обращении к художественным системам предшествующих эпох, к античности в том числе, о чём свидетельствует доселе невиданный расцвет жанра трагедии в русской театральной и книжной культуре Серебряного века (15, с. 53–66); переводы античных трагедий Еврипида, Софокла, Эсхила актуализировали внимание к мифу. Символисты воспринимали миф как «ядро символического понимания жизни» (Вяч. Иванов). Наиболее глубоко исследовал природу мифа Вяч. Иванов в известных работах «*Вagner и Дионисово действо*», «*Дионис и прадионисийство*» и в своих трагедиях. Символ Вяч. Иванов-теоретик рассматривал не как знак, эмблему, аллереорию, а как первоначальную, всецело неразложимую сущность мироздания (явленную во всяком элементе жизни), составляющую «реальность» искусства, сублимированную в мифе. Отсюда и теория о природе дионисийства, обращение к архаической мифологии античности, параллель с Ренессансом и в то же время связь с концепциями немецких философов (от К. О. Мюллера до Ф. Ницше), что ещё раз указывает на синтез эстетических монад в период Серебряного века русской литературы.

При этом, по нашим наблюдениям, эстетические искания Серебряного века интенсивно коррелируют с эстетикой и поэтикой барокко.

Каждая эстетическая эпоха создавала и создает свой миф о действительности, свою мифологизированную реальность. Миф средневекового христианства исходил из временного – «по-сторонности» – и невременного (вечности) – «потусторонности». Ренессансный миф, идеализируя античное прошлое, утверждал превращение его в настоящее, которое, в свою очередь, становится будущим, творимым «сейчас и здесь». Это созвучно в изучаемой нами эпохе мифопоэтике символистов и манифестации футуристов. Барочный миф о действительности соединял в себе и радость бытия, и трагизм приближающейся неизбежной смерти. Человек эпохи барокко,



ощущая себя под неусыпным взором Бога, творил свою легенду на сцене жизни. Барочный художник, творец, демиург создавал иную реальность, отличную от видимой, точно так же, как символист. «Были времена, – размышляет Жиль Делёз, – когда мир считали, в основе своей, театром, сном или иллюзией, – или, как говорил Лейбниц, одеянием Арлекина; но отличительная черта барокко заключается и не во впадении в иллюзию, и не в выходе из нее, а в реализации некоторого явления внутри самой иллюзии или же в сообщении ей некоего духовного здесь-бытия, возвращающего её частям и кусочкам какое-то совокупное единство» (7, с. 218). Отличие символистской эстетики от ренессансной и барочной состояло в том, что её теоретики (Вяч. Иванов, А. Белый) полагали задачей искусства пересоздание человечества: «...художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведёт к преобразению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и её законодатели; этика у них переходит в эстетику и обратно. Кантовский императив в груди и звёздное небо над головою тут неразделимы» (1, с. 23), – убеждал Андрей Белый. Драма как эстетический факт, по мысли символиста, является для человека схемой сотворения жизни, самосознания её. (Собственно, эту же идею озвучивал много раньше и персонаж комедии драматурга высокого Возрождения Шекспира «Как вам это понравится», воскликнувшего: «Весь мир – театр!»; этой же мыслью проникнуто утверждение голландского поэта Вендела, высеченное над входом в новый городской театр Амстердама (1638): «Наш мир сцена, у каждого здесь роль своя и каждому воздастся по заслугам»). Это концептуальное содружество с постромантиком Вагнером и модернистом Евреиновым кажется в эстетике Белого закономерным, поскольку для них всех «жизнь есть одна из категорий творчества».

Художники-модернисты, как и их барочные собратья – предшественники, и как романтики, осознавали себя в некоем игровом топосе, где происходил процесс взаимозаменяемости субъективного и объективного. Причём художник, создавая свой мир, сам становился частью (сценаристом и актёром) игры, предполагая, что общается с неким высшим Я, «объективированным и универсальным воплощением субъективности» (Новалис). Романтик Гофман утверждал, что творчество представляет собой соприкосновение с иной реальностью, встречу идеального абсолютного и обыденного, создание новой реальности. Отношение к реальности сближает Серебряный век с барокко: за внешней оболочкой текста

жизни скрывается некая абсолютная истина, которую должно воссоздать искусство в процессе систематизации, установления форм её отражения. Барокко показало, Серебряный век осознал, что художественное познание бесконечно, как бесконечны приёмы выразительности. Но заметим, что приёмы контраста, основанные на концепции антиномичности, бесконечного повторения возобновляющейся совокупности форм и смыслов не соотносятся с полиморфизмом символа, и в этом бесконечное отличие в воссоздании бесконечности поэтикой барокко и поэтикой Серебряного века.

Идеи модернистов расширяли границы новой реальности, которая свершалась не только в искусстве, но и в жизни, часто совмещая процесс создания текста эстетического как факта искусства и текста жизни – внеэстетического. Их художественная концепция формировалась в поисках «оправдания добра», творимого искусством в жизни, и жизни, преобразенной искусством. Находясь в маргинальном пространстве / времени, эта идея двуединого «Я» (творящего и творимого) восходила к размышлениям Ницше о вечной борьбе и взаимодействии Диониса и Аполлона, божественного и человеческого, Христа и Антихриста. Модернисты черпали в работах Ницше основополагающую для их концепции жизнотворческой функции искусства мысль о том, что бытие и мир оправдывают своё существование только тем, что являются эстетическим феноменом. Эстетизируя действительность, творя её по законам искусства, создавая не только вербальные, музыкальные или визуальные тексты, но и свою жизнь, творческая элита Серебряного века своим искусственно творимым театрализованным миром масок-личин иллюстрировала теорию жизнотворчества и ту извечную тягу к свершению мыслимого мира, о которой говорил Н. Евреинов: «Задача искусства – творчество новых ценностей. Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены» (8, с. 22). При этом он отмечал извечность «влечения к маске как прикрытию своего действительного «я» и ego ipso, к маске как носительнице нового «я», произвольно созданного, маске, легко и послушно выдерживающей тяжесть самого тяжелого бремени, какое только взвалит на нее фантазия» (9, с. 37). В данном контексте необходимо подчеркнуть, что карнавализованная действительность, мир образов-схем, масок – неременное атрибутирование эстетики барокко.

Моделирование сущего «по лекалам» экзистенциализма, идея циклической повторяемости



эпох, характеров, типов приводили модернистов Серебряного века к разработке теории условности, теории *марионеточности*, некогда актуальной и для барочной эстетики. Андрей Белый видел в тяготении к марионеточности драмы и сцены техническую стилизацию, при которой «символизм образа» определялся «символизмом действия». Фёдор Сологуб, развивая мысль о Единой воле, убеждал, что человек (а следовательно, персонаж и актёр) – марионетка, водимая рукой Рока. Идея жизнетворческой роли искусства, мифотворения собственной жизни во многом восходила к индивидуальной эстетической цели, субъективизму Рихарда Вагнера. Но в тяге к «маске» прослеживаются семы барокко, располагающего человека в сценическом пространстве жизни марионеткой в руках высших сил, творящих миф его судьбы. Мифотворцем в системе немецкого постромантика выступал субъект, а не коллектив, а мифотворчество являло собой театрализацию мифа. В музыкальных и теоретических произведениях эстетического предтечи символизма идея возрождения романтизма во многом строилась на утверждении театроцентрического типа культуры, философия которого откровенно соотносится с мировидением барокко. В трактате Вагнера *«Искусство и революция»* создавался образ поэта – творца жизни, перерождающегося в актёра в момент, когда его «поэтическая воля сливается с возможностью изображения» (4, с. 242) для воплощения своей поэтической фантазии.

Барокко было реакцией на кризис в Европе, потрясенной Реформацией Лютера; модернизм пытался найти выход из эстетического и политического банкротства конца XIX – начала XX в., породившего апокалиптические идеи. С самого начала на искусстве и человеке барокко лежала тень разочарования, вызванного ощущением иллюзорности реального мира. Пьеса жизни, созданная взирающим Всевышним, длится в хронотопе вечности всего лишь мгновение; но при этом «Каждое мгновение жизни – шаг к смерти» (Корнель). Человек эпохи барокко никогда не забывал, что жизнь случайна и коротка, а смерть страшна своей неизвестностью: «Смерть сама по себе ничто, мы боимся стать неизвестно чем, оказаться неизвестно где» (Дж. Драйден). Страх перед смертью соединялся со стремлением к наслаждению жизнью, отсюда – хаотический эклектизм барокко, отличный от рационалистически организованного полифонизма символистов, воспринимающих смерть без страха – как онтологическую сущность. При этом сама многоплановость космоса ощущается человеком барокко

не «разведенной» в пространстве (как в Античности), во времени (как в Средневековье) или в социуме (как в Ренессансе), но одновременно существующей – как некий «мир в одеждах». Таким образом, мировоззренческие корни идеи жизнетворческой миссии искусства в эстетике модернистов имели достаточно прочные основания как в западноевропейской, так и в русской теоретической мысли, восходящей к барокко, затем трансформированной Романтизмом.

Формирующейся эстетике символизма близка была барочная «открытость», вбирающая в себя бинарные оппозиции: материальное / духовное, временное / невременное, низкое / высокое, видимое / невидимое, реальное / мыслимое, чужое / своё, бытие / небытие, жизнь / смерть, жизнь / сон и т. д. Английский ученый Питер Скрайн в своей известной монографии о философии и поэтике барокко (*«The Baroque»*) отмечал характерные для него резкие контрасты, соотносимые с дихотомией в поэтике и мировоззрении символизма, а также мастерское владение формой (к которому стремились и символисты). Увлечение орнаментикой и стремление передать ощущение движения в барокко, на наш взгляд, соотносится с художественной системой *«L'art peuvon»* и модернизма в целом. Барочные художники наслаждаются чувственной красотой предметов, сочным, подчас цветистым языком описывают мельчайшие детали и в то же время размышляют о вечности и тайнах бытия. А если драматурги воспевают доблесть и героизм, то лишь потому, что их занимает противоборство добродетели и страстей, которое они изображают с большим мастерством и поэтичностью (14, с. 4). Эти наблюдения корреспондируют с некоторыми эстетическими параметрами символистов.

Однако, при всём кажущемся родстве поэтики барокко и символизма, необходимо отметить доминантное их «несхождение»: аллегория, отвлеченная персонификация первого не соответствует символическому полифонизму второго; «символ сочетает вечное с мгновенным как бы в центре мира, аллегория же открывает природу и историю сообразно порядку времени, она превращает природу в историю и преобразует историю в природу в мире, где центра больше нет» (7, с. 219). В античности человек породнился с богами и сам стал, как бог; в Средневековье он боялся бороться с роком; ренессансный человек в своей самодостаточности обрёл себя как Человекобог; барокко опять вернуло людей к страху перед грозными знаками неба, но позволило ему найти компромисс с «верхним» и «нижним» миром. Новая мировоззренческая и художе-



ственная модель в основе своей восходит к классическому конфликту: борьба Человека с Роком.

Необходимо отметить, что эстетическая парадигма рубежа двух ушедших веков была так же полифонична, как и барочная. Серебряный век включает и романтизированный реализм Горького, и рефлексирующий реализм Чехова, и декадентствующий натурализм Арцыбашева, и экзистенциальный реализм Андреева, и различные формы модернизма, а не только примагничивающего к себе символизма. Множественность признаков – амбивалентных, диссонирующих, но составляющих синкретическую целостность эстетической модели, – на наш взгляд, сближают Серебряный век с барочной маргинальностью в большей степени, нежели с ренессансной «устойчивостью», с его откровенной идеализацией личности, осознаваемой как самодостаточный фактор мифологизированной действительности.

Переходность культуры периода подготовки и свершения трёх революций определялась переживанием противоречия между видимостью и сущностью времени. Барокко явилось реакцией на очевидный, принятый порядок вещей так же, как модернизм – реакцией на «очевидный реа-

лизм». Если символизм сформировался как противопоставление «традиционному реализму», то барокко – как стремление мистифицировать самоуверенного человека Ренессанса. Повсеместной мистификацией (художественной, бытовой) отличалась и эпоха «серебряного века русской поэзии». Но если барокко только соприкасалось с «иными мирами», то символизм пытался проникнуть внутрь этих миров, объяснить их в тайнописи своих творений. Стремясь проникнуть в моделируемую ими экзистенциально предошущающую бесконечность, объединяющую жизнь и сон, символисты «мистическое чувство» пытались передать символами, «намекавшими о последней глубине человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и рационально» (10, с. 107). Семантика этой символики иногда была довольно прозрачной, восходящей к традиционной аллегоричности, так характерной для барочной образной системы, но чаще многослойной, многозначной, устремлённой к вечности, что, разрушая связь и с барокко, и с Ренессансом, формировало самостоятельную художественную систему, эстетический феномен, называемый Серебряный век русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. *Луг зеленый*. – М., 1910.
2. Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т.* – М., 1994.
3. Вагнер Р. *Опера и драма*. – М., 1906.
4. Вагнер Р. *Избранные работы*. – М.: Искусство, 1978.
5. Виндельбанд В. *Философия культуры и трансцендентальный идеализм // Культурология. XX век. Антология*. – М.: Юрист, 1995.
6. Вольфинг И. *Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1910)*. – М.: Мусагет, 1912.
7. Делёз Ж. *Складка. Лейбниц и барокко*. – М., 1997.
8. Евреинов Н. Н. *Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)*. – СПб., 1912.
9. Евреинов Н. Н. *Театр для себя. Ч. I. Теоретическая*. – СПб, 1916. – С. 37.
10. Жирмунский В. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. – Л., 1971.
11. Иванов Вяч. *Эллинизм и мы // По звездам. Опыт философии и критические*. – СПб., 1909.
12. Иванов Вяч. *По звездам. Опыт философии и критические*. – СПб, 1909.
13. Иванов Вяч. *Новая органическая эпоха и театр будущего // Собр. соч. Т. III / под ред. Д. В. Иванова и О. Демарт*. – Брюссель, 1979.
14. Скряин П. *Эпоха роскоши и смятения // Курьер ЮНЕСКО*. – 1987. – Октябрь – М., 1987. – С. 4–8.
15. Страшкова О. *Валерий Брюсов – драматург-экспериментатор*. – Ставрополь: «Арт», 2002.
16. Страшкова О. *Новая драма как артефакт Серебряного века*. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006.
17. Хоружий С. С. *Трансформация славянофильских идей в XX веке // Вопросы философии*. – 1994. – № 11.
18. Эткинд А. *Эрос невозможного*. – СПб., 1993.
19. Эткинд А. *Содом и Психея*. – М., 1996.

Об авторе

Страшкова Ольга Константиновна, ФГБОУ ВПО «Ставропольский государственный университет», доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории русской и зарубежной литературы. Сфера научных интересов – история и теория русской и европейской драматургии.
Olga.strashkova8@gmail.com