

30. Shlifshteyn, S. (1977). *To the poetry of real life. About Glinka's romance lyrics. Selected articles [K poezii realnoy zhizni. O romansnoy lirike Glinki. Izbrannyye statii]*. Moscow: Soviet composer, p. 233–260.
31. Chopin, F. (1976). *Letters: in 2 volumes [Pisma: V 2 t.]*. Moscow: Muzyika. V. 1. 527 p.
32. *The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary [Entsiklopedicheskiy slovar F.A. Brokgauza i I.A. Efrona]*. St. Petersburg: Brockhaus-Efron 1890–1907. Available at: <http://www.medicine-encyclopedia.info/brokgause/Jeolova-arfa-45542.html> [Accessed: 12.03.2018].
33. *Encyclopedia of symbols [Entsiklopediya simvolov]*. Moscow: ООО «Izdatelstvo AST», Harkov «Torsing», 2003. 591, [1] p.: illustrations.
34. *Aesthetics of Early French Romanticism [Estetika rannego frantsuzskogo romantizma]* Moscow: Iskusstvo, 1982. 480 p. (History of aesthetics in the memory and documents).
35. Yakovkina, N.I. *Russian literature in the first half of the XIX century. History of Russian culture XIX century [Russkaya literatura v pervoy polovine XIX veka. Istoriya russkoy kultury XIX vek]*. Available at: [http://www.plam.ru/hist/istorija\\_russkoi\\_kultury\\_xix\\_vek/p2.php](http://www.plam.ru/hist/istorija_russkoi_kultury_xix_vek/p2.php) [Accessed: 12.03.2018].

УДК 793:82-1

ORCID: 0000-0002-7527-4116

**Анна Герасимова,**

*преподаватель кафедры истории музыки  
Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра,  
ул. Льва Толстого, 31, Киев, 01032, Украина*

**Hanna Herasymova,**

*Lecturer at the Department of Music History,  
R. Glier Kyiv Institute of music,  
31 Lva Tolstogo St., Kyiv 01032, Ukraine*

**«ВСЕ В МИРЕ – КРУЖАЩИЙСЯ ТАНЕЦ...»  
(СТИХИЯ ТАНЦА КАК МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ  
ТОПОС СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА)**

В статье рассмотрены некоторые проявления танца как важнейшей составляющей культурного ландшафта эпохи Серебряного века, обозначены характерные мотивы, осмыслены обстоятельства и специфику процессов, сопутствующих его бытованию в культурной традиции данного времени.

**Ключевые слова:** танец, топос, Серебряный век, дионисийство.

**«Everything in the world – a whirling dance...» (The elements of dance as a mythopoetical topos of the Silver Age).** The article considers some manifestations of dance as an important component of the cultural landscape of the Silver Age. It marked characteristic motives, comprehended the circumstances and specificity of the processes, which accompanied dance existence in the cultural tradition of a given time.

**Key words:** dance, topos, the Silver Age, dionysia.

«Все в світі – кружляючий танець...» (Стихія танцю як міфопоетичний топос Срібного віку). В статті розглянуто деякі прояви танця як важливої складової культурного ландшафту епохи Срібного віку, окреслено характерні мотиви, осмислено обставини та специфіку процесів, що супроводжують його побутування в культурній традиції даного періоду.

**Ключові слова:** танець, топос, Срібний вік, діонісійство.

*«Как хорошо, что эта Дункан своими бедрами послала всех к черту,  
всех этих Чернышевских и Добролюбовых.  
Раньше, впрочем, послали их туда же Брюсов и Белый».*  
В. Розанов

**Актуальность темы.** Появление на заре нового века представления о танце как о культурном универсуме, с лишь ему присущей совокупностью целей и задач, эстетических предпочтений и практик, стало началом принципиально иного уровня его бытования. Закономерно, что эпоха, столь полно воплотившая едва ли не все проявления танца (вполне очевидные и осуществимые, равно как и казавшиеся утопическими) провоцирует неизменный исследовательский интерес. Поскольку, как утверждает Владимир Абашев, «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», поливалентный характер явления, как и безусловный полиморфизм, ему свойственный, порождают и множественность уровней его изучения, исследовательских подходов [1, с. 7].

Так, в фокусе зрения В. Абашева оказывается танец как некая *summa summaum*, (или «универсалия культуры», по определению исследователя), которая, проникая в каждую сферу социокультурного контекста эпохи, определяет ее эмблематику, тогда как смысловые вибрации танца «наполняют многие аспекты и уровни культуры от художественного творчества и изощренной эстетико-философской рефлексии над текстами до поведенческих стереотипов и артистического быта» [1, с. 7]. Среди других работ, посвященных интерпретациям танца на рубеже веков, назовем также и работу Ирины Сироткиной, более ориентированную, однако, на философское обоснование изменившейся танцевальной парадигмы [21]. Поэтому **целью** данной статьи становится выявление характерных повторяющихся мотивов (топосов<sup>1</sup>), связанных с танцем, а также их интерпретаций в текстах эпохи и биографиях создателей.

---

<sup>1</sup> Понятие топоса было введено в научный обиход исследователем Э. Р. Курциусом и относится к числу активно развивающихся [17; 22; 23].

Інтерпретація танца как интенции к реализации эстетической утопии Р. Вагнера и Ф. Ницше, грезивших о лучшем, – обновленном – человечестве, актуализировала виденье его как свободной хореографической импровизации – стихийного пляса, «вольной пляски», единственно способной выразить посредством движений неутолимую упоенность жизнью, стихийную радость бытия, свойственную этому времени. Эталонной выразительницей новой идеологии танца стала Айседора Дункан, в танцевальных поэмах которой современники усматривали и столь почитаемое ими дионисийство, и мистический экстаз, и даже возможность возвращения к золотому времени безгрешного человечества – поре плясок и любви. Вдохновляясь примером плясуньи, не только музыканты, чье искусство изначально родственно танцевальному, но также и литераторы начала XX века становятся творцами-визионерами, воплощающими в жизнь постулаты новой философско-художественной парадигмы. В то же время образы танца оказываются совершенно естественно вписанными в тексты (и контексты) их собственных произведений, создавая обширную панораму индивидуально трактованных версий, становятся стилистической приметой их творческих обликов.

Особенно предрасположенным к интерпретации танца как особой категории миропостижения оказался поэт **Максимилиан Волошин** (1877–1932)<sup>1</sup>. Его критические опусы, стали едва ли не первыми из написанного об Айседоре Дункан, в попытке не только проникнуть в тайну ее искусства, но также и осмыслить феномен танца как таковой. Согласно наблюдениям Волошина, «мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [12, с. 395].

Искания в сфере сверхчувственного познания, которыми инспирируются едва ли не все представители культурной элиты этого времени, приводят поэта к увлечению антропософией, вследствие чего летом 1914 г. он едет в Дорнах, к властителю дум и умонастроений эпохи Рудольфу Штайнеру<sup>2</sup>, чтобы принять участие в строительстве первого

---

<sup>1</sup> Как известно, творческая деятельность последнего отнюдь не исчерпывалась только лишь поэтическими штудиями; Волошин подвизался также на поприще художественного и литературного критика, плодотворно занимался переводческой деятельностью, а также состоялся как художник-пейзажист.

<sup>2</sup> Рудольф Штайнер (1861–1925) – основоположник антропософии, трансцендентальной христианской философии, к идее которой он пришел через мировоззрение И. Гете. Андрей Белый, в той или иной мере находившийся под его влиянием едва ли не всю

Гетеанума. Согласно дневниковым записям этого периода, наряду с утомительной работой резчика по дереву, поэт занимается также и эвритмией [11, с. 227]. Последняя – детище Штайнера – представляет собой новаторскую для того времени систему, в основе которой, по определению М. Сабашниковой<sup>1</sup>, «движение, центр которого – вне человека» [20, с. 169].

Закономерно, что стихия танца становится одним из актуальных образов индивидуальной поэтической системы Волошина. Так, образ бального гомона (где танец выступает как средоточие искусственно-искусного), служит отправной точкой при построении стихотворения «Шумный бал окончен» (1897) и противопоставляется морской (естественной природной) среде, с ее «тайной, скрытой в темном море», рождающей в душе поэта «рой неясных мыслей, образов и дум» [13, с. 350].

С поистине дионисийским ликованием взывает поэт к мифическому богу в «Призывах» (1909), облакая свое обращение непосредственно в форму поэтического «танца».

Вейте, вайи! Флейты, пойте!

Стройте, лиры! Бубен, бей!

Быстрый танец, вдоль по лугу белый вихрь одежд развей!

Зарный бог несется к югу в стаях белых лебедей<sup>2</sup>.

И совершенно иным предстает танец в двенадцатом сонете из венка сонетов «Corona australis», написанном в том же 1909 г. в Коктебеле.

/.../

Кто не пошел искать земной улады  
Ни в плясках жриц, ни в оргиях менад,  
Кто в чашу нег не выжал виноград,  
Кто, как Орфей, нарушив все преграды,  
Все ж не извел родную тень со дна, –  
Тому в любви не радость встреч дана<sup>3</sup>.

Здесь оргиастичные пляски жриц приобретают однозначно негативно окрашенные коннотации, причем следует отметить своего рода тройной антитезис – *массовости* плясок противостоит *единственность* объекта любви, нагнетаемой перечислениями *динамике* – статуарность и статичность «родной

---

жизнь, в своих воспоминаниях об этой экстраординарной личности пишет: «Мало чем могу я гордиться: ряды окаяств моих вижу я с трезвостью; но в любви к родине и к доктору Штейнеру может быть и все оправданье мое» [5, с. 4].

<sup>1</sup> Маргарита Сабашникова (Волошина; 1882–1973) – художница и писательница, жена Максимилиана Волошина, последовательница учения Рудольфа Штайнера.

<sup>2</sup> Полный текст стихотворения см.: [14, с. 112].

<sup>3</sup> Полный текст стихотворения см.: [14, с. 175–176].

тени», земным усядам *плоти* – присущая тени *бестелесность*. Отметим, что речь идет об важнейшей структурной и драматургической зоне данного сонета – об кульминационном переходе от катренов к терцетам, что придает противопоставлению еще более выразительный характер.

Сгущенный до экстракта, смыслообраз танца возникает в посвящении Константину Бальмонту, где «танцуют слова, чтобы вспыхнуть попарно / В влюбленном созвучии», персонифицированный танец становится ключевой метафорой целого, и, как итог, «стих расцветает цветком гиацинта / Холодный, душистый и белый» [13, с. 37–38].

В поэзии «мэтра русского стиха» (Н. Гумилев) **Валерия Брюсова** (1873–1924) танец фигурирует чаще всего в качестве пляски – спонтанной, стихийной, безудержной. Интересным в этом смысле представляется «Возвращение» (1900)<sup>1</sup>:

Я убежал от пышных брашен,  
От плясок сладострастных дев,  
Туда, где мир уныл и страшен;  
Там жил, прельщенья перезрев.

/.../

Среди цариц веселой пляски  
Я вольно предызбрал одну:  
Да обрету в желаньи ласки  
Свою безвольную весну!

Как видим, автор противопоставляет мир чувственных наслаждений, миру одиночества и поэтических прозрений, миру Пустыни. Характерно, что в архитектурном плане, образам, коррелирующим с пляской, посвящены крайние строфы, что и образует эффект возвращения-обрамления. Нельзя не заметить здесь аллюзий к названиям скрябиновских *Двух пьес* ор. 57 («Желание», «Ласка в танце») и едва ли это совпадение случайно, учитывая общеизвестный факт творческого общения композитора и поэта.

Интересной представляется прогрессия представлений о танце у Брюсова в их динамике, причем симптоматично, что особенно выразительным оказывается стихотворение «**Шарманка**» (1923)<sup>2</sup>. Как известно, поэзию Брюсова отличает устойчивое тяготение к решению сложнейших «технических» задач – отсюда его приверженность к экспериментальным формам, архисложным редкоупотребляемым размерам и экзотическим образам. В свете этого тем более неожиданно звучит в его поэзии простой и остро ностальгический мотив, навеянный звуками шарманки:

<sup>1</sup> См. полный текст: [6, с. 141].

<sup>2</sup> См. полный текст: [7, с. 426].

Не запела, застонала,  
Заскрипела, то, что знала,  
Не запела, застонала,  
Заскрипела то, что знала,  
И забыла, былъ иль сон?  
Песня – вздохи, пляска – стон.  
Скорбный вопль за блеском бальным,  
Вальс в напеве погребальном...  
Вздрагнет, охнув, ржавый вал,  
Кашель старческий обронит, -  
И мазуркой вновь хоронит,  
Плачем правит карнавал.

Печальным обобщением звучит финал стиха, в котором танец превращается в символ плача.

Только б стоном удлинненным  
Жить в былом, в похороненном:  
Плакать можно ведь и так.

Иной случай построения художественного образа, заимствующий танец находим у **Константина Бальмонта** (1867–1942), в третьем стихотворении из цикла «Часы»<sup>1</sup>.

/.../ Узнать, что в юном сердце есть хотенье,  
Истома, быстрой крови бьется жгут.  
Она. Она. С ней праздник, полный рденья.  
Безумный танец бешеных минут.

Будучи непревзойденным мастером инструментовки стиха, Бальмонт остается и здесь верен себе, нагнетая напряжение биением выразительных «б» («быстрый», «бьется», «безумный», «бешеных»), а сам образ танца синонимичен учащенному сердечному ритму, своего рода «нетерпению сердца», отсчитывающему минуты в предвкушении долгожданной встречи.

«То с перил, то с кафедры, то с зеленой ладони вместе с ним улетевшей лужайки, всегда обступленный, всегда свободный, расступаться не нужно, *ich überflieg euch!* [Я перелетаю через вас! (нем.)] в вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? все равно – сюртучных!), старинный, изящный, изысканный, птичий – смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, – о, не ног! – всего тела, всей второй души, еще-души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящих лестницы оркестр

<sup>1</sup> Полный текст стихотворения см.: [2, с. 405].

бесплотных духов...» – таким предстает **Андрей Белый** (1880–1934), один из самых рьяных «танцопклонников», у Марины Цветаевой [25]. Для него танец был не только философской категорией, но и частью повседневности, даже жизненной необходимостью. Так, Владислав Ходасевич вспоминает, как в Берлине Белый отплясывал публично «неистовые танцы [24, с. 105], причем «танцевал он страшно», так как «танец в его исполнении превращался в чудовищную мимодраму» [24, с. 103], затем, возвращаясь домой «опять плясал, выплясывая свое несчастье» [24, с. 105]. Ирина Одоевцева, также неоднократно наблюдавшая танцующего поэта, добавляет к портрету еще несколько штрихов – «пляшет как фавн, окруженный нимфами», «извиваясь вакхически и гримасничая» [19, с. 8]. Соответственно, едва ли у кого-то из современников поэта можно обнаружить такое разнообразие трактовок образов танца, как у Белого. Остановимся на двух из них, наиболее типичных. Первая – образ неукротимого безудержного пляса, в его народной «низовой» трактовке.

(«Бегство», 1906)<sup>1</sup>

/.../ Девкам в платьницах узорных,  
Песнь сыграю я.  
Вот на соснах-соснах черных-  
Пляшет тень моя.

Или:

(«В городке», 1908)

Руки в боки: ей, лебедки,  
Вам плясать пора!  
Наливай в стакан мне водки –  
Приголубь, сестра!

Кульминацией такой интерпретации танца становится «Веселье на Руси» (1906), в духе «Песен и плясок смерти» Мусоргского.

/.../ Дьякон, писарь, поп, дьячок  
Повалили на лужок.  
Эх – Людям грех!  
Эх – курам смех!

Трепаком-паком размашисто пошли:  
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:  
Трепака да на лугах,  
Да на межах, да во лесах –  
Да обрабатывай!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Полный текст см.: [3, с. 619–622].

Стихия inferнального танца становится определяющей в стихотворении Андрея Белого «Маскарад» (1908) [3, с. 649–653]. Поэт населяет произведение жуткими карнавальными масками. «Стройный черт» здесь танцует «грациозный па д'эспань», юный паж «обжигается в мазурке» танцуя со страстной полькой, хозяин бала открывает котильон, но «правит бал» Смерть. Отметим, что перечень танцевальных жанров вовсе не случаен – па д'эспань (падеспанец, падеспанский) был новым модным танцем, мазурка – устоявшейся бальной «классикой»,<sup>2</sup> тогда как многофигурный котильон всегда завершал бальный вечер. Как видим, автор не только обнаруживает (сознательно или непроизвольно) свою посвященность в тонкости танцевального бального этикета, но в сущности рисует картину эсхатологического «пира во время чумы. Образ танца буквально смыкается здесь с темными макабрическими карнавальными мотивами, коннотирующими с апокалиптическими настроениями, столь характерными, как отмечает М. Гаспаров, как для карнавала в целом, так и для балаганно-цирковой эксцентриады в частности [15, с. 21]. В этом контексте становится более понятным отождествление Белым себя с «канатным плясуном, балансирующим над бездной» [4, с. 79].

Образы трагической арлекинады, весьма актуальные для эпохи, предстают перед нами в **блоковском** «Балаганчике» (1906)<sup>3</sup>. Напомним, что действие развивается здесь во время бала; маски кружатся под тихие звуки танца. Как итог:

Она лежала ничком и бела.  
Ах наша пляска была весела!  
А встать она уж никак не могла  
Она картонной невестой была!

Среди мрачных игр и танцев в духе апокалиптических настроений эпохи, Коломбина оборачивается Смертью, а вся тема получает продолжение в цикле «**Снежная маска**» (1907)<sup>4</sup>.

Он рассказывает сказки,  
Опершись на меч.  
И она внимает в маске.  
И за ними – тихий танец  
Отдалённых встреч...

---

<sup>1</sup> Полный текст см.: [3, с. 584–586].

<sup>2</sup> Указание на присутствие некой абстрактной «страстной польки» так или иначе порождает ассоциации с весьма конкретной танцовщицей – балериной Матильдой Кшесинской (1872–1971), известной также и своим блестящим исполнением мазурки.

<sup>3</sup> См. полный текст: [9, с. 6–22].

<sup>4</sup> См. полный текст: [8, с. 141–170].



Как горит её румянец!  
Странен профиль тёмных плеч!  
А за ними – тихий танец  
Отдалённых встреч.

Любопытна емкая характеристика Анны Ахматовой, высказанная о цикле – «тут уж одни костяшки стучат...» [26, с. 150]; однако очевидно, что злая круговерть роковых предчувствий и страшных предсказаний воспринята ею как сопряженная не только с поэтической стихией, но также и с хореографической. Ахматова писала балетное либретто по мотивам цикла (совместно с композитором Артуром Лурье). Так и не осуществленный, балет планировался к постановке у С. Дягилева в Париже [26, с. 265].

Как видим, в той или иной мере исповедовать новую – танцевальную – религию – нечто совершенно естественное и очевидное в интеллектуальных кругах этого времени. Так, как известно, юной Анне Ахматовой, начинающей поэтессе, Николай Гумилев советовал вместо написания стихов посвятить себя балету; тогда как и творчество самого Гумилева – не только поэта, но и авторитетнейшего критика, – демонстрирует весьма своеобразную, *буквально* метафорическую приверженность танцу. Так, в процессе оценки поэтических опытов молодого Михаила Струве<sup>1</sup> Гумилев произносит: «поэт еще не услышал хореических скрипок, дактилического гонга, анапестического колокола, и ритма священных плясок, присущего амфибрахию» [16, с. 203].

Очевидно, столь велик был для эпохи «искус» танцем, что динамика интенций, им внушаемая, распространилась далеко за пределы данного временного ареала. В свете этого, не приходится удивляться лёту танца у А. Скрябина, танцевальности – явной и скрытой – рахманиновских творений, не говоря уже о балетах А. Глазунова и А. Аренского, Н. Черепнина, С. Прокофьева и И. Стравинского, а тот факт, что Людмила Блок-Менделеева<sup>2</sup> обращается к изучению истории развития балета, становится авторитетным балетным критиком, а затем обобщает свое виденье путей развития искусства танца в фундаментальном исследовании, выглядит едва ли не закономерным [10].

Размышляя о танце как одной из метатем Серебряного века, становится очевидной провиденциальность эпиграфа, предпосланного Анной Ахматовой своей «Поэме без героя» – «Deus conservat omnia». Быть может, поэтому и сама поэма, сплошь инкрустированная символами и

<sup>1</sup> Михаил Струве (1890–1949) – поэт, писатель, критик.

<sup>2</sup> Людмила Блок-Менделеева (1881–1939) – актриса, балетный критик, историк балета, автор мемуаров. Дочь химика Дмитрия Менделеева и жена поэта Александра Блока.

знаками танца, изначально приснившаяся автору облеченной в форму трагического балета, прочитывается культурологическим комментарием к целой эпохе; возможно именно поэтому неизменно оживают лица «властительных теней», ее населяющих...

1. Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века//*Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1/Перм. ун-т; Сост. В.В. Абашев. Пермь, 1993. С. 7–19.*
2. Бальмонт К.Д. *Собрание сочинений. Том 4. Москва: Книговек, 2010. 462 с.*
3. Белый А. *Петербург. Стихотворения. Москва: Эксмо, 2008. 800 с.*
4. Белый А. *Дорнахский дневник (Интимный) URL: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/205.pdf> (дата обращения: 05.03.2018).*
5. Белый А. *Воспоминания о Штейнере. Paris: La Presse Libre, 1982. 388 с.*
6. Брюсов В.Я. *Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Москва: Художественная литература, 1973. 672 с.*
7. Брюсов В.Я. *Собрание сочинений в семи томах. Том 3. Москва: Художественная литература, 1974. 696 с.*
8. Блок А.А. *Полное собрание сочинений в 20-ти тт. Том 2. Москва: Наука, 1997. 895 с.*
9. Блок А.А. *Полное собрание сочинений в 20-ти тт. Том 6. Книга 1. Москва: Наука, 2014. 595 с.*
10. Блок-Менделеева Л.Д. *Классический танец: История и современность/Вст. ст. В.М.Гаевского. Москва: Искусство, 1987. 556 с.*
11. Волошин М.А. *История моей души. Москва: Аграф, 2000. 480 с.*
12. Волошин М.А. *Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. 848 с.*
13. Волошин М.А. *Собрание сочинений. Том 1. Москва: Эллис Лак 2000, 2003. 608 с.*
14. Волошин М.А. *Собрание сочинений. Том 2. Москва: Эллис Лак 2000, 2004. 768 с.*
15. Гаспаров Б.М. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва: Наука, 1993. 304 с.*
16. Гумилев Н.С. *Письма о русской поэзии/Вступительная статья Г.М. Фридендера. Подготовка текста и комментарии Р.Д. Тименчика. Москва: Современник, 1990. 383 с.*
17. Комкова А.В., Реиетова А.А. *Понятие «топос» в современном литературоведении//Научное сообщество студентов XXI столетия. ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: сб. ст. по материалам XX международной студенческой научно-практической конференции №5 (20). URL: <https://sibac.info/studconf/hum/xx/38069> (дата обращения: 05.03.2018).*
18. Левая Т.Н. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 166 с.*
19. Одоевцева И.В. *На берегах Сены. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008, 480 с.*
20. Сабашикова М. *Зеленая змея. История одной жизни. Москва: Энигма, 1993. 411 с.*
21. Сироткина И. *Свободное движение и пластический танец в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.*
22. *Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов: в 2 томах/под редакцией Н. Д. Тамарченко. Том 1. Москва: Академия, 2007. 512 с.*
23. Хализев Е.В. *Теория литературы: Учебник. Москва: Высшая школа, 2002. 438 с.*
24. Ходасевич В.Ф. *Некрополь. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 320 с.*

25. Цветаева М.И. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/plennyj-duh-1.htm> (дата обращения: 10.03.2018).
26. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Книга 1. Москва: Книга, 1989. 272 с.
27. Швеиц Н. Пушкиниана как художественная традиция в восприятии «Серебряного века» и в воззрениях Н. Метнера//Київське музикознавство: збірка статей. Мистецтвознавство і культурологія. Київ, 2003. Випуск 9. с. 143–151.

### References

1. Abashev, V.V. (1993). *Dance as a cultural universal of the silver age. Time of Diaghilev [Tanets kak universalnaya kulturny serebryanogo veka. Vremya Dyagileva]*, Perm University; Perm, pp. 7–19.
2. Balmont, K.D. (2010). *Collected works, Vol. 4 [Sobranie sochineniy, Tom 4]*. Knigovek, Moscow. 462 p.
3. Bely, A. (2008). *Petersburg. Poetry. [Peterburg. Stikhotvoreniya]*. Eksmo, Moscow. 800 p.
4. Bely, A. *Dornach diary (Intimate) [Dornakhskiy dnevnik (Intimnyy)]*. Available at: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/205.pdf> [Accessed 05.03.2018].
5. Bely, A. (1982). *Memories of Steiner [Vospominaniya o Shteinere]*. La Presse Libre, 338 p.
6. Bryusov, V.Ya. (1973). *Collected works in seven volumes. Vol 1. [Sobranie sochineniy v semi tomakh, Tom 1]*. Khudozhestvennaya literatura, Moscow. 672 p.
7. Bryusov, V.Ya. (1974). *Collected works in seven volumes. Vol 3. [Sobranie sochineniy v semi tomakh, Tom 3]*, Khudozhestvennaya literatura, Moscow. 696 p.
8. Blok, A.A. (1997). *Complete works in 20 volumes. Vol. 2. [Polnoe sobranie sochineniy v semi tomakh, Tom 2]*. Nauka, Moscow. 895 p.
9. Blok, A.A. (2014). *Complete works in 20 volumes. Vol. 6. [Polnoe sobranie sochineniy v semi tomakh, Tom 6]*. Nauka, Moscow. 595 p.
10. Blok-Mendeleeva, L.D. (1987). *Classical dance: History and modernity. [Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost]*. Iskusstvo, Moscow. 556 p.
11. Voloshin, M.A. (2000). *The history of my soul [Istoriya moyey dushi]*. Urf, Moscow. 480 p.
12. Voloshin, M.A. (1988). *The faces of creativity [Liki tvorchestva]*. Nauka, Leningrad. 848 p.
13. Voloshin, M.A. (2003). *Collected works. Vol.1 [Sobranie sochineniy, Tom 1]*. Ellis Luck 2003, Moscow. 608 p.
14. Voloshin, M.A. (2004). *Collected works. Vol.2 [Sobranie sochineniy, Tom 2]*, Ellis Luck 2003, Moscow, 768 p.
15. Gasparov, B.M. (1993). *Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the XX century [Literaturnyye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka]*. Nauka, Moscow. 304 p.
16. Gumilev, N.S. (1990). *Letters about Russian Poetry [Pisma o russkoi poezii]*. Sovremennik, Moscow. 383 p.
17. Komkova, A.V., Reshetova, A.A. *The concept of «topos» in modern literary criticism [Ponyatie «topos» v sovremennom literaturovedenii]*. Available at: URL:<https://sibac.info/studconf/hum/xx/38069> [Accessed 05.03.2018].
18. Levaya, T.N. (1991). *Russian music of the early XX century in the artistic context of the era [Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi]*. Muzyka, Moscow. 166 p.
19. Odoyevtseva, I.V. (2008). *On the banks of the Seine [Na beregakh Sery]*. Azbuka-klassika, St. Petersburg. 480 p.
20. Sabashnikova, M. (1993). *Green snake. The history of one life [Zelenaya zmeya. Istoriya odnoy zhizni]*. Enigma, Moscow. 411 p.
21. Sirotkina, I. (2011). *Free movement and plastic dance in Russia [Cvobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii]*. Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow. 320 p.

22. *Theory of Literature: a textbook for students of philological faculties of universities: in 2 volumes [Teoriya literaturyi: uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskikh fakultetov vuzov: v 2 tomah]. Edited by N.D. Tamarchenko. Volume 1. Moscow: Academy, 2007. 512 p.*
23. Khalizev, Ye.V. (2002). *Theory of Literature: A Textbook [Teoriya literatury: Uchebnik]. Vysshaya shkola, Moscow. 438 p.*
24. Khodasevich, V.F. (2008). *Necropolis [Nekropolis]. Azbuka-klassika, St. Petersburg. 320 p.*
25. Tsvetaeva, M.I. (1989). *Art in the light of conscience [Iskusstvo pri svete sovesti]. Azbuka, St. Petersburg. 347 p.*
26. Chukovskaya, L.K. (1989). *Notes on Anna Akhmatova. Book 1 [Zapiski ob Anne Akhmatovoy. Kniga 1]. Kniga, Moscow. 272 p.*
27. Shvets, N. (2003). *Pushkinian as an artistic tradition in the perception of the "Silver Age" and in the views of N. Medtner, Musicology: a collection of articles. Art studies and cultural studies [Kyyivs'ke muzykoznavstvo, Mystetstvoznavstvo i kul'turolohiya]. Kiev, R. Glier Kyiv Institute of music. p. 143–151.*