

Елена Соболевская

ФЕНОМЕН СУДЬБЫ ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ НАСЛЕДИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

.Досліджується феномен долі художника, як він представлений в літературно-філософській спадщині Срібного століття. мен долі художникаряного века. Автор прояснює феномен долі художника у конкретних текстах, виявляє схожі елементи й узагальнює окремі спостереження.

Ключові слова: *доля, смерть як символ, соборність.*

Изучается феномен судьбы художника, как он представлен в литературно-философском наследии Серебряного века. Автор проясняет феномен судьбы художника в конкретных текстах, выявляет точки пересечений и обобщает частные наблюдения.

Ключевые слова: *судьба, смерть как символ, соборность.*

In the article the phenomenon of artist's destiny as it is presented in the literary-philosophical heritage of the Silver Age is investigated in detail. The author clears up the phenomenon of artist's destiny in the concrete texts, exposes the points of intersection and generalizes particular findings.

Keywords: *destiny, death as a symbol, sobornost.*

В литературно-философском наследии Серебряного века *судьба художника* является одной из стержневых тем. Её *актуальность и в наши дни не подлежит сомнению. Во-первых*, каждая попытка восстановления образов наших великих предшественников оживляет связь поколений и обогащает не только прошлое, но и нашу настоящую *действительную жизнь. Во-вторых*, прояснение одной из стержневых тем той или иной эпохи дает наиболее целостное представление о специфике самой этой эпохи как особого культурного пространства мысли, и в данном случае – Серебряного века, одного из величайших периодов в отечественной и мировой истории. *В-третьих*, в процессе изучения судьбы художника как судьбы наиболее ярко выраженной личности очевиднее проступают основополагающие черты всякой человеческой судьбы, в том числе и судьбы каждого из нас.

Прежде и теперь поводом для размышлений о судьбе того или иного художника служит, как правило, его уход в мир иной. Именно этот факт становится отправной точкой для воспоминаний о жизни умершего в целом, об отдельных этапах его творческого пути, об обстоятельствах, связанных с его кончиной или гибелью. Среди довольно большого количества такого рода текстов в литературно-философском наследии Серебряного века можно распознать и тот небольшой круг трудов, где

судьба художника предстает именно в качестве феномена, который не сводится ни к правдивому повествованию о жизнедеятельности умершего, ни к относительно точному восстановлению обстоятельств его кончины. Однако исследователи и критики Серебряного века в большинстве случаев сосредоточивают внимание на конкретной судьбе гениальной личности, зачастую подменяя при этом понятие судьбы повествованием о фактически подтвержденных обстоятельствах жизни и смерти. В результате сам феномен *судьбы художника*, как он задан в литературно-философском наследии эпохи, упускается из виду. Конечно же, в контексте судеб отечественной культуры судьба каждого художника является особым, единичным, своего рода неповторимым событием, но для того чтобы глубже понять и по достоинству оценить отдельный случай, мы должны хотя бы в общих чертах уяснить целостную картину. *Цель настоящего исследования* – на примере конкретных текстов прояснить феномен *судьбы художника*; *задачи*: обозначить основополагающие характеристики тех текстов, в которых представлена судьба художника именно в качестве феномена; выявить точки их пересечений и обобщить частные наблюдения.

Вл. Соловьёв был, по сути дела, первым русским философом-мыслителем, обратившимся к прояснению феномена *судьбы художника*, точнее, *судьбы поэта*, на примере конкретных судеб – Пушкина и Лермонтова. В его статьях «Судьба Пушкина» (1897) и «Лермонтов» (1899), созданных на исходе земного пути (факт немаловажный), феномен *судьбы поэта* представлен в наиболее явственном виде, с учетом тех его граней, которые созерцаются уже не с точки зрения времени. Именно Соловьёв и задал текстам поминального порядка особую направленность. Позднее в заданном им ключе повествования о своих предшественниках и современниках мыслили и писали Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, М. Волошин, О. Мандельштам, М. Цветаева и др.

Первоочередным признаком такого рода текстов является *актуализация события смерти художника* и сопутствующих ей обстоятельств. В данном случае смерть принимается не в качестве случайной, извне налетающей силы и не в качестве простого факта биологической реальности. В смерти усматривается символ в глубинном его понимании. Смерть оправдывается и наполняется смыслом, а вместе с ней наполняется особым смыслом и весь предшествующий путь художника. Смерть становится той действенной, многоговорящей призмой, через которую автор заново всматривается в жизнь дорогого ему человека. Жизнь через смерть как бы выворачивается, показывая себя в своем истинном виде: исчезают несущественные моменты, яснее и

жестче проступают существенные, дают о себе знать новые, невидимые доселе черты. Смерть действует на прожитую жизнь в качестве реактива. Именно смерть окончательно высвечивает и прочнее закрепляет в памяти поколений целостный образ умершего и как человека, и как художника. При этом смерть выступает не в качестве простого следствия жизни, а в качестве её телоса и – одновременно – причины, в качестве житнетворческого акта, в качестве повитухи жизни. В смерти осуществляется какое-то таинственное, невольное самооткровение жизни человека-художника, которое глубоко укоренено в нем и которое на протяжении определенного времени в нем вызревало: смерть – плод жизни, тогда как жизнь – плод смерти. Его творчество, его земной путь в целом становится *иньм*. Жизнь измеряется мерою смерти. Таким образом вывернутая через призму смерти-символа жизнь преобразуется в судьбу.

Одной из самых ярких кончин Серебряного века была кончина Александра Скрябина. Последние творческие замыслы композитора, скоропостижная, казавшаяся нелепой случайностью смерть¹ и тот широчайший общественный резонанс, который она вызвала, – всё это послужило толчком для переоценки творческого пути художника в целом и, далее, для формирования посмертного лика его судьбы. Так, в размышлениях Мандельштама по поводу смерти Скрябина мы находим такие знаменательные строки: «Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» [5, с. 157]. В данном случае смерть как эмпирическое событие редуцируется и замещается тем особым событием, которое Мандельштам именует *соборной русской кончиной*. В соответствии с явно усмотренным событием Мандельштам переоценивает и миссию Скрябина в формировании судеб отечественной духовной культуры: «Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа» [5, с. 158].

К сожалению, мы располагаем неполным текстом речи Мандельштама, но и имеющегося в нашем распоряжении достаточно, чтобы другими глазами взглянуть на творческий путь художника,

переосмыслить отдельные этапы этого пути и уяснить связь между эмпирически разрозненными звеньями. Известно, что в последние годы жизни Скрябин работал над воплощением такой «сверхжанровой» формы, как Мистерия, по сути, выходящей за рамки собственно искусства. Являясь действием религиозного порядка и событием мирового масштаба, Мистерия знаменует соборное единение человечества и его обновление в Духе. Последние творческие усилия художника и его внезапная кончина оказываются тесно связанными: из губящей, всё сметающей и всё обесмысливающей силы смерть преобразовалась в необходимую ступень, часть Мистерии, за которой и на самом деле последовало единение народа и его духовное обновление, обновление через посредство жертвенной смерти творческой личности. Смерть Скрябина стала телом задуманной им Мистерии. Целостный образ *судьбы художника* укоренялся в бытии духом соучаствующих в этой соборной кончине, духом творивших эту кончину в глубинном, символическом смысле, как таковую, не имевшую места в эмпирической действительности. В то время в сознании русской интеллигенции весь эмпирический фактаж, включая даты рождения и смерти композитора, переводился в регистр символический. Скрябин родился 25/26 декабря 1871 года и умер 14 апреля 1915 года, что без малого приходится на Рождество Христово и на Пасху. Это, казалось бы, простое совпадение не было упущено из виду и сыграло в формировании феномена судьбы художника свою роль. В Пасхальном свете воспринималась кончина и земной путь Скрябина лучшими представителями русской культуры.

Здесь, помимо Осипа Манделштама, достаточно вспомнить имена Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Павла Флоренского, Николая Бердяева, Юргиса Балтрушайтиса, Николая Рериха и, конечно же, Вячеслава Иванова, который, как известно, принимал самое деятельное участие в мистериальных замыслах композитора и беседовал с ним накануне его ухода из земной жизни. Нигде в своих текстах, посвященных Скрябину (статьи, речи, стихотворения), Иванов не высказывается о его кончине как о факте эмпирической действительности, но везде – как о явлении символического порядка. Он не выносит эту смерть за пределы творческой жизни художника. Она для него – сердцевина жизни. Её живительные токи питают и впервые со всей очевидностью высвечивают творческий путь умершего – путь подвижнический, путь художника-теурга, наделенного даром «священного безумия». Иванов принимает смерть Скрябина не только как имеющую непосредственное отношение к творческой жизни самого художника, но и как ярко выраженную плоть таинства, которому причастны все через эту смерть соборующиеся. Она

для него – сердцевина всенародной жизни, древний символ, произрастающий из самых глубин бытия и возводящий (причащающий) созерцающих его к этим глубинам. Скрябин, по словам Иванова, «поставил Судьбе дерзновенное требование: «или свершится теперь же очистительное обновление мира, или нет мне места в мире»,– и Судьба ответила: «умри и обновись сам». С необычным, сверхчеловеческим логизмом он был внезапно и как бы налетною силою необъяснимой роковой случайности восхищен от нас <...>. Я благоговею перед этой смертью,– заключал Иванов,– помня, что семя не оживет, если не умрет» [3, с. 180].

Можно принимать представленную таким образом кончину художника и явленную в ее свете судьбу, можно, упираясь в факты эмпирического порядка, говорить о лжемессионизме Скрябина, об отклонениях композитора от «современных норм поведения и мышления». Можно, наконец, со всей уверенностью утверждать, что кончина Скрябина прилась не на 12 апреля, в день Христовой Пасхи 1915 года, а на два позже и, таким образом, числовая символика его смерти – всего лишь миф фанатически настроенных поклонников (см.: [4]). Однако не будем при этом забывать, что если, к примеру, Вяч. Иванов говорил о смерти Скрябина как о «ясном знамении духовной реальности», то он и на самом деле ее в качестве феномена (или символа) духовными очами созерцал. Одно дело – факты эмпирической действительности, и совсем другое – *феномен судьбы художника*, запечатленный в литературно-философском наследии Серебряного века.– Перед нами иной Скрябин, заново родившийся через смерть в жизнь.

Со сходным положением вещей мы сталкиваемся и в статьях М. Волошина – «Судьба Льва Толстого» и «Сапунов» (или «Памяти Н. Н. Сапунова»). Как в первой, так и во второй статье, Волошин распознает смерть (и сопутствующие ей обстоятельства) не в качестве случайной, извне налетающей силы, но в качестве события, которое скрытым от посторонних глаз образом вынашивается художником на протяжении всего земного пути и которое оказывается решающим фактором в формировании его судьбы. «Когда гаснет лик живого человека,– утверждает Волошин,– лик его судьбы вдруг озаряется. Когда отмирает земное, мятущееся и волящее тело, тогда начинает жить не человек, а судьба человека» [2, с. 328]. «Крещение смертью» – именно таким сжатым, наполненным глубинным символическим смыслом словосочетанием именуется Волошин, казалось бы, обычный эмпирический факт кончины Льва Толстого. В результате этого своего рода крещения смыслось всё несущественное, и судьба Льва Толстого предстала

внутреннему взору Волошина как непримиримая, трагическая борьба человеческой воли к жертве, к растворению в народной стихии и того благосостояния, благополучия, той всемирной славы, которые были предназначены этому величайшему художнику по воле рока. Этот вынашиваемый на протяжении всей жизни антиномический спор в финале творческого пути достиг апогея. В последний раз Толстой, по мысли Волошина, хотел уйти, раствориться в «океане народном», умереть в неизвестности, но и здесь ангелы-хранители, принявшие человеческий облик, подхватили его, дабы не преткнулся он о камень ногою своею (см.: [2, с. 330–331]). Основные противоречия жизни так и не разрешились, не примирились, а были лишь покрыты спасительницей-смертью. Смерть положила мудрый предел этой дерзновенной, непримиримой борьбе.

В обстоятельствах смерти молодого легендарного художника Николая Сапунова Волошин также провидит не случайный, а вполне закономерный исход. «Выбор воды, – замечает Волошин, – всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать самых молодых, наиболее кипящих жизнью и творческими возможностями»; и далее: «В её выборе нет ничего насильственного, а скорее вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представление об ундилах и русалках, похищающих юношей в тихие омуты»² [1, с. 105, 106]. В контексте данных обстоятельств используемое Волошиным ранее словосочетание – «крещение смертью» – обретает ещё большую силу. Его символический смысл становится прямо-таки *очевидным*: праматерь жизни – Вода – открывает свои недра, увлекает в свои глубины и обновляет души путников, уставших от земной юдоли и внутренне стремящихся к ней, как к живительному источнику. Вода-смерть накрыла творческий путь художника: всё незначимое растворилось в её бездонных просторах, и на поверхности оказались доселе неясные, но самые выстрадавшие, самые заветные, сущностные устремления этой творческой личности. После смерти Сапунова «что-то выявилось в его картинах, – утверждает Волошин. – Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; это синие текущие огливы, в глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дня, говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа...» [1, с. 108].

Символистом до мозга костей проявила себя в этом плане Марина Цветаева. Её опыт осмысления смерти и посмертного лика судьбы человека-художника в контексте литературно-философского наследия Серебряного века, на мой взгляд, самый значительный и по широте охвата, и по глубине проникновения. По возможности Цветаева учитывала

буквально все, что касалось обстоятельств кончины умершего: час, день, год, место, последнюю фотографию, последнюю прочитанную или написанную книгу, наконец, – саму форму смерти, от чего и как именно умер (или умерла), но все эти чисто эмпирические подробности она принимала в качестве символов *иного*. И уже в свете этих ниспосланных свыше указателей она заново всматривалась в состоявшуюся жизнь, восстанавливая и запечатлевая в слове целостный облик человека-художника. Причем тот посмертный образ, который восстанавливался Цветаевой, не был для неё лишь воспоминанием. Это была сама *ожившая в слове реальность*. И если речь шла о поэте, то обустраиваемое ею поэтическое пространство обретало значимость пространства *подлинной, сейчас совершающейся встречи*.

Полагаю, что эта жизнетворческая позиция Цветаевой восходит к одному из основополагающих принципов Вл. Соловьѳва, который был провозглашен философом ещё в «Оправдании добра» и который, в частности, в его статье о судьбе Лермонтова получил вполне конкретную, явственную реализацию. «Мы должны, – утверждал Соловьѳв, – признать за отшедшими пребывающую действительность, признать за предками безусловную будущность. Скончавшихся мы не должны считать поконченными – они носители безусловного начала, которое и для них должно иметь полноту осуществления. Отшедшие, предки, вместе со своим бытием в памяти прошлого имеют тайное существование и в настоящем и получают явное в будущем: *они обладают и действительностью и будущностью*» [8, с. 496–497]. Следуя данному мировоззренческому принципу в своих размышлениях о Лермонтове, Соловьѳв намеренно выставляет напоказ все греховные устремления этой гениальной личности и утверждает гордыню и гнев в качестве истинных виновников гибели поэта. Будучи уверенным в том, что Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга, Соловьѳв, как истинно любящий сын, считает себя нравственно обязанным принести покаяние за своего и нашего «отца в человечестве» и тем самым хотя бы в какой-то степени облегчить бремя тяжелого греха, лежащего на душе отошедшего (см.: [7, с. 456–457]). Только традиционный, механический взгляд позволяет нам говорить, что Соловьѳв недостаточно хорошо разобрался в судьбе поэта и попросту нарушил широко известное в народе правило христианской этики («о мертвых либо хорошо, либо ничего»). На самом деле Лермонтов для Соловьѳва не мертв, и участь его не решена окончательно. Он признает за Лермонтовым, как и за всеми отошедшими, «пребывающую действительность» и «безусловную будущность».

В данной связи показательно эссе Цветаевой «Живое о живом», посвященное М. Волошину, где оговоренная жизнетворческая позиция зафиксирована не только на содержательном уровне, но и жестко обозначена самим наименованием. Здесь уже с первых строк актуализируется и дата смерти поэта, и место, и час: «Одиннадцатого августа – в Коктебеле – в двенадцать часов пополудни». Но делается это лишь с той целью, чтобы тут же изъять перечисленные данные из мертвого, однообразного эмпирического хронотопа и перевести их в плоскость живой, качественно неоднородной символической действительности. С точки зрения Цветаевой, Волошин умер именно в *свой*, особый *Волошинский час* – в полдень суток, в полдень года, в самый *свой час* Коктебеля, «когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира» (см.: [9, с. 159]). В этом часе Цветаева усматривает самый «*маго-мифо-мистический*» час (такой же, как полночь), внутри которого Волошин в своем сущностном облике вызрел и как поэт, и как человек. Срок Волошинской кончины обнажает самые характерные черты его творчества: плотность, весомость, материальность, связь с силами, исходящими из самой земли. Он же укореняет в нашей памяти образ Волошина в качестве истинного, прирожденного мифотворца. «Отношение его к людям, – заверяет Цветаева, – было сплошное *мифотворчество*, то есть *извлечение из человека основы и выведение её на свет*. Усиление основы за счет «условий», сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни» [9, с. 205] (курсив мой – Е. С.). В дополнение к этому в цикле стихотворений «Ici – Haut» Цветаева погружает в символический контекст и само место упокоения праха поэта – гору Янычар. Волошин опять-таки оказывается «именно на своем/ Месте: ему присущем»: *под небом и над землею, в ряду гор, в ряду зорь, в ряду гнезд орлих*. В то же время и сама гора в результате его местоположения здесь «*маго-мифо-мистически*» переименовывается (перерождается) в гору *Волошинскую*. Но главное, что не упускает из виду символически ориентированное сознание Цветаевой, так это – *подъем*, который Волошин и в смерти своей «даровал несущим» и дарует по сей день поднимающимся к его праху потомкам. Следуя логике Цветаевой, можно сказать: был Волошин мифотворцем в жизни и по кончине своей мифотворцем на земле остался. И при жизни он *извлекал из человека первооснову, выводил на свет* своих ближних (в том числе и саму Цветаеву) и теперь, уже по прошествии многих лет, он по-прежнему изымает из повседневности, отрывает от земли, выводит на свет – *в ряд гор, в ряд зорь, в ряд гнезд орлих* – всех к нему, на *Волошинскую гору*, восходящих.

Подобная установка по отношению к смерти поэта сохраняется и в эссе Цветаевой «Пленный дух», посвященном Андрею Белому. Его смерть можно видеть двояко. С точки зрения медицины, поэт умер от последствий солнечного удара, случившегося с ним в Коктебеле. Однако этот солнечный удар опять-таки в контексте символически ориентированного сознания Цветаевой оказывается именно *той* смертью, которую поэт вынашивал многие годы и которую невольно через призму поэтического слова провидел. Андрей Белый как поэт умер не от обычного солнечного удара, а «от солнечных стрел», согласно своему пророчеству 1907 года: «Золотому блеску верил, /А умер от солнечных стрел...» [10, с. 268]. «Солнце» кончины поэта, которое актуализируется Цветаевой, не только вызывает в памяти этот конкретный пророческий образ, но становится надежным проводником в темных лабиринтах его житнетворчества и неизбежно высвечивает особый лик судьбы поэта. Андрей Белый все же, вопреки своей неизбывной печали и скорби, явленной в «Разувереньях», «Философической грусти», «Тристиях» и других произведениях, остается поэтом «золотого блеска», «солнечных стрел», поэтом Прекрасной Дамы, воспевающим «золото в лазури», поэтом «серебряного голубя», к этому золоту и в жизни, и в смерти летящим.

Не ускользают от внимания Цветаевой и последние фотографии Андрея Белого. Она усматривает в его снимках свидетельство особой формы смерти – *смерти-перехода*. Андрей Белый не умер, а *перешел* из одной действительности в другую, сам того не заметив (см.: [10, с. 268–269]). Был *Пленным духом* в жизни, тяготился жизнью, рвался из оков повседневности, ища спасения в наиреальнейшей реальности музыкальных ритмов, узнал смерть не как безысходность, а как *переход*, как *освобождение* из плена нереальной, повседневной действительности³

Во всех проанализированных и упомянутых выше текстах, несмотря на существующие между ними отличия, безусловно, угадывается тот специфический ракурс *умного видения* всякой человеческой судьбы, который был в своё время задан Вл. Соловьёвым. Сильнее всего это проявляется в особом отношении авторов к смерти как событию непрерываемо символическому, имеющему истинный, мудрый смысл даже при всей своей внешней несообразности. В свете *умного видения* смерти формируется собственно и посмертный облик судьбы творческой личности. Жизнь, состоявшая из множества событий, подчас простых и незначимых, подчас сложных и великих, жизнь, растекавшаяся по незримым, извилистым тропам, преобразуется в судьбу, содержащую

считанные, но веховые события, неукоснительно сочетающиеся в единый, в общем, четко обозначенный путь, где смерть выступает в качестве телеологической причины. По сути дела, смерть, созерцаемая в качестве символа, понуждает остающихся на земле заново творить жизнь, *иножизнь* находящихся за чертой земного бытия. Скончавшиеся отнюдь не считаются *поконченными*. За ними и на самом деле признается не только существование *в памяти прошлого*, но и своего рода мирское *таинственное существование в настоящем и будущем*. Наша *действительная жизнь*, ещё протекающая во времени, измеряется мерою их жизни, уже во времени состоявшейся. Границы, разделяющие *тот свет* и *этот*, лишь с точки зрения эмпирического мировосприятия кажутся непроходимыми, тогда как с точки зрения мировосприятия символического они оказываются прозрачными. И в таком случае дает о себе знать *соборность вины и ответственности, сорадование в свершениях и сострадание в мучениях*. И если смерть можно считать своего рода формальным признаком, обуславливающим саму форму видения судьбы художника в качестве феномена, то наполнением этой формы неизбежно становится *жизнь, глубинное таинственное со-бытие* с нашими «отцами в человечестве» и, далее, с теми, кто придет нам на смену.

Примечания

¹ Как известно, Скрябин умер от осложнения фурункула губы, за которым последовало заражение крови.

² Сапунов утонул 32-х лет от роду, катаясь на лодке в Финском заливе. В тот момент, когда лодка опрокинулась, он оказался в воде не один, и, по воспоминаниям современников, спаслись все, даже не умеющие плавать.

³ В срезе обозначенной проблемы не меньший интерес представляют и другие поминальные тексты Цветаевой. Особого же внимания здесь заслуживают стихотворное послание «Новогоднее» и эссе «Твоя смерть», созданные вследствие полученного ею известия о кончине Р.-М. Рильке. Однако это тема отдельной работы (см.: [6]).

1. Волошин М. А. Сапунов // Волошин М. А. Собр. соч.– Т. 5.– М.: Эллис Лак, 2007.– С. 105–108.
2. Волошин М. А. Судьба Льва Толстого // Волошин М. А. Собр. соч.– Т. 6, кн. 1.– М.: Эллис Лак, 2007.– С. 328–334.
3. Иванов В. И. Взгляд Скрябина на искусство // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т.– Т. 3.– Брюссель, 1979.– С. 171–189.– Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_081.htm
4. Кац Б. Супермессианизм Скрябина как свидетельство лжемессианизма романтической эстетики.– Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/>

katz12.shtml

5. Мандельштам О. Э. <Скрябин и христианство> // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т.– Т. 2.– М.: Худож. лит., 1990.– С. 157–161.
6. Соболевская Е. К. «Ты еси», или «Es, ergo sum» (Смерть Р.-М. Рильке в свете творческой установки М. Цветаевой) // Утопическое и фантастическое в русской литературе XX–XXI века: Сб. статей.– Вып. 14. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.– С. 18–29.
7. Соловьёв В. С. Лермонтов // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика.– М.: Книга, 1990.– С. 441–457.
8. Соловьёв В. С. Оправдание добра // Соловьёв В. С. Сочинения: В 2 т. – 2 изд. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990.– С. 47–548.
9. Цветаева М. И. Живое о живом // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т.– Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза.– М.: Эллис Лак, 1994.– С. 159–220.
10. Цветаева М. И. Пленный дух // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т.– Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза.– С. 221– 270.