

деле собой представляет *непостижимость*, которая «глядит из неизвестного науке измерения на человеческий мозг и возвещает в нем „я существую”», и может ли она «точно так же *войти в рукотворный мозг из силикона* и произнести в нем те же слова в двоичном коде?» (с. 195). В рассказе «Созерцатель тени» пытающийся постичь смысл всего в окружающей его абсурдной действительности гид-фрилэнсер Олег, узнав о том Методе, который используют заклинатели теней для выхода к трансцендентному, во время проводимых им медитаций как бы *внедряясь/проваливаясь в потустороннее* и уже будучи «вне себя» в прямом смысле, оказывается способным прозреть свое божественное начало и струящийся из него и через него *воплощенный в нем же самом, в его отелесненной душе Божий Свет*. В рассказе «Тхаги» в артефактах и символах таких империй зла, как США и СССР, можно прозреть *воплощения культа богини Кали*, которой приносятся жертвы и ныне, а в «трансцендентальном» пласте повествования завершающего книгу святочного рассказа «Отель хороших воплощений», актуализирующем культ лингамы – того животворного мужского начала, которое в индуизме идет от Шивы, – мы видим как бы *предвоплощение духа в потенциально готового к зарождению и рождению в мир уже нового человека*, и в акте его единения с Абсолютом абсурд действительности и абсурдистское тождество «А = не А» как бы «снимаются» сами собой. И, конечно же, все эти произведения требуют углубленного и детального рассмотрения.

УДК 821.161.1: 82-17 / Кузнецов

Н.И. ИЛЬИНСКАЯ
(Херсон)

**«АДСКАЯ ВОЛОСТЬ»
В ПОЭМЕ ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА «СОШЕСТВИЕ В АД»:
ТРАДИЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ**

В русской поэзии XX века поэма Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» (2002) является наиболее масштабным художественным воплощением «эсхатологической идеи» (Н. Бердяев). В ней поведано о судьбах мира и

конце истории в эсхатологическом измерении – в категориях таинственного и «непостижимого метафизического акта, который положит конец совместному существованию добра и зла в их смешении и противопоставит благо, как бытие, злу, как небытию» [3; 21].

Ю.Кузнецов реконструирует укорененный в европейской традиции жанр видения, творчески используя его жанрово-тематический и стилистический потенциал. Поэт-визионер описывает сходжение в inferнальную бездну, картины потустороннего мира и адских мук, в которых мифологический план смыкается с современностью (традиция Данте). В поэме «насельниками» Ада являются исторические лица, представители различных культур и национальностей. Они отражают взгляды автора на мировую и русскую историю, его религиозно-аксиологические ориентиры. Почвенническим мировосприятием Ю.Кузнецова объясняется его стремление через родное поверять вселенское. Критерий, по которому автор отбирает «жителей» адской волости – это прегрешения перед христианской верой, поскольку она есть зеркалом, отражающим жизнь, идеи, поступки.

В создании русского Inferno поэт обращается к литературной традиции, русским апокрифам, духовному фольклору, литературным текстам, знаковым образам мировой и русской культуры, истории, политики. Автором сохраняются инвариантные признаки жанра видения. К ним относятся «способ раскрытия темы, характер образов, образ тайнозрителя, которому является «откровение» в таинственной обстановке и от лица которого излагается сюжет, традиционность мотивов, составляющих сюжет» [11; 38]. Кроме жанрово-тематической аналогии, вхождение в сферу народной религиозности проявляется в мистическом интересе к потусторонней «реальности». Как заявляет автор поэмы, в Священной истории его «привлекло одно удивительное место – промежуток в три дня от смерти Христа до Его Воскресения. Согласно Священному Преданию, Христос в этот промежуток сошел в ад и вывел оттуда праведников и святых в рай. Вот находка для поэта!» [8]. Авторская маска тайнозрителя позволяет автору художественно реализовать единственную «возможность сойти на тот свет вместе с Христом» [8].

«Память жанра» «представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития» [6; 29]. Как пишет А.Жолковский, «новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей литературной традиции, из которой они возникают и которую они имеют целью обновить» [6; 29-30]. Наследуя традиции европейских литератур, Ю. Кузнецова создает оригинальное произведение, воплощая свой «план» русского Inferno. Рассмотрим инвариантные и специфические характеристики образа Ада в поэме современного автора.

Как известно, для определения «иерархии грехов» Данте использует аристотелевскую и Цицероновскую схему пороков, а в «Чистилище» опирается на церковное учение о семи смертных грехах. Они же определяют «круги» мучений и соответственно сюжетно-композиционный строй поэмы. В отличие от автора «Божественной комедии» Ю. Кузнецов придерживается традиции древнерусских видений. В них, по наблюдению А. Веселовского, отсутствует логический распорядок и градации в последовательности и группировке грехов [4; 126]. Близкая русскому средневековью система координат религиозно-поэтического сознания Ю. Кузнецова особенно ярко проявляется в определении воздаяния за грехи. По слову автора, он был предельно осторожен и старался быть объективным в отборе того или иного «кандидата» в ад: «Для меня важно было знать, как они относились к Сыну Божьему, насколько они соблюдали 10 заповедей» [8]. Иными словами, в аксиологии поэта главным условием спасения является вера в Иисуса и христианская нравственность: *«Мало желанья, нужна благочестная вера. / Чистая вера – вот самая тонкая мера»*. Отметим, что, как и великий Данте, автор «Сошествия в Ад» не «церемонится» с современниками, отправляя их в преисподнюю еще при жизни.

Религиозно-поэтическому сознанию Ю. Кузнецова присуща особенность, неоднократно отмеченная Н. Бердяевым, Н. Лосским, с. Аскольдовым, М. Бродой как сугубо национальная. Суть ее в том, что «русская картина мира базируется на системе координат бинарной православной ментальности», что естественным образом предопределяет особый «этический максимализм» [2; 23]. Так, по воле автора поэмы «Сошествие в

ад» «за прегрешения перед Богом» в преисподнюю попадают Н. Гоголь и Ф. Тютчев: первый «за чертовщину», второй – за «пантеизм и прелюбодеяние» [8]. Позиция Ю. Кузнецова не бесспорная. Несмотря на то, что религиозное странничество обоих авторов не обошлось без блужданий и падений, можно привести целый ряд доказательств в пользу их осознанного служения православной Истине. Но такова художественная правда поэта.

Так, «последняя любовь» Ф. Тютчева, став фактом искусства, не подлежит моральным оценкам по определению, а пара влюбленных в читательском восприятии ассоциативно сближается с не менее известными дантовскими персонажами – Паоло и Франческой. Не случайно тонкий лирик побеждает «моралиста» Ю. Кузнецова. Строки о любви Ф. Тютчева и Е. Денисьевой можно отнести к тем высоким образцам русской лирики, которая «вырастает» из сложного переплетения праведного и греховного: *«Шепот подруги был чист и почти невесом: / То, что во мне, то не все, да и я не во всем. / Я умерла и на грешную землю глядела, / Словно душа на свое инородное тело. / Видела я тень от дыма при полной луне, / Слышала я в твоём голосе плач обо мне. / Там, в поднебесье, гонимая новой судьбою / Я дожидалась тебя и дышала тобою, / Хоть ты и был в это время другою любим. / мы и встретились...»*

Ю. Кузнецов моделирует поэтическую ситуацию по принципу поэтического эха – это как бы ответ лирическому герою одного из лучших стихотворений Ф. Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864г.», посвященного памяти Елены Денисьевой. В стихотворении-молитве Ф. Тютчева рефреном звучат строки: «Ангел мой, ты видишь ли меня?», вокруг которых разворачивает лирический сюжет Ю. Кузнецов. Оказывается, возлюбленная из небесной бездны не только видит, но и слышит, а самое главное «дышит» любимым, «дожидается» его, так как ее душа, где бы она «не витала», никогда не покидала землю и находилась рядом с ним, поскольку жила в его памяти: *«Слышала я в твоём голосе плач обо мне»* (срв. у Тютчева: *«Завтра день молитвы и печали / Завтра память рокового дня... / Ангел мой, где б души не витали, / Ангел мой, ты видишь ли меня?»*).

Интертекстуальные переключки с тютчевскими стихотворениями возрождают мотивы и образы «тютчевского мифа». Так, строки из монолога

Денисьевой: *«Я умерла и на грешную землю глядела, / Словно душа на свое инородное тело»* аллюзивно восходят к стихотворению Ф. Тютчева *«Она сидела на полу»*. Почти дословно воспроизводится последний дистих из второго катрена: *«Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело»*, за которым открывается драматическое напоминание «горестных минут, любви и радости убитой». Ю. Кузнецов актуализирует образы-эмблемы, знаковые как для тютчевского поэтического сознания, так и для него самого: «дым», «тень»: *«Видела я тень от дыма при полной луне»* (срв. у Тютчева: *«Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, – / Не светлый дым, блестящий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма»*). В художественной реальности текста они напоминают о встрече с любимой, забыть о которой невозможно даже в аду. Жизнеутверждающей силой любви, христианского прощения и жертвенности шелестит шепот любимой, которая опускается из «поднебесья» в преисподнюю, чтобы быть рядом с избранником. Так парадоксально – через испытание адом – автором утверждается мысль о великом таинстве любви, которая, даже пусть в своей внешней греховности, является отражением Той, что «движет солнце и светила». В царстве теней «Бог сохраняет все; особенно – слова / прощенья и любви, как собственный свой голос» [1, 617].

«Этический максимализм» Ю. Кузнецова, коррелирующий «высокому средневековью», проявляется и в отношении других «собратьев по перу». В Аду современного поэта их оказывается свыше десятка, причем это авторы безусловно первого ряда. Так, в царство теней за лицедейство попадает В. Шекспир, поскольку игра рассматривается автором поэмы как сатанинское начало: «Бог не играет, играет и вертится бес». Там же «сумрачный Свифт спекся в уголь по самые плечи» [10; 32-33] за «глумиторство и пересмешничество». Как известно, средневековым сознанием смех допускается лишь в виде сатирического обличения в церковных проповедях.

Не избежал печальной участи и Гете: за симпатии к язычеству и рискованную игру с дьявольщиной он оказывается в кромешной тьме ада, которая чернее полученной им в воздаянии кипящей смолы. В преисподнюю попадает Боккаччо, так как в его творчестве, по утверждению богослова, отражено «презрение к церковным и моральным путам, к тому,

что сдерживает свободу человека» [5, I, 53]. То есть весьма сомнительные «достижения» с точки зрения Ю. Кузнецова.

Поэма «Сошествие в ад» Ю. Кузнецова бессюжетна, что отнюдь не приводит к фрагментарности и раздробленности ее композиционно-образной структуры. По свидетельству поэта, «при всей ее стихийности, она строго организована и в ней четко прослежены образные и смысловые линии» [9, 107]. Наиболее глубоко и емко позиционирована «смысловая линия», названная автором «свобода воли» (возможно, это аллюзия на трактат с таким же названием Эразма Роттердамского): «Эта боготступническая линия человеческой гордыни, выродившаяся со временем в политическую фикцию – права человека, представляет собой ряд ловушек, куда попадают по очереди: Пелагий (его ухаб), Кампанелла (его темный утопический город), Эразм Роттердамский (клетка свободы с крысами), герои французской революции (горящая тюрьма), Дарвин (клетка с обезьянами), Ницше (он то и дело попадает в собственный отпечаток), Сахаров (клетка свободы с крысой), – все эти ловушки заключены в единую западно ада» [9; 108]. Авторское сознание негативно оценивает иллюзорное стремление личности стать творцом истории и самого себя, подменив Промысел Божий собственными представлениями и волей.

Ю. Кузнецов противник именно такого понимаемой свободы, поскольку оно гипертрофирует человеческое своеволие и исключает Бога. Отсюда достаточно прозрачные символика и аллюзийные отсылки линии «свободы воли»: клетка свободы с крысами устойчиво ассоциируется с демоническими силами. Известно, что в христианской символике крыса считается порождением дьявола, по святоотеческому определению, «обезьяны Бога», Отпечаток, в который вновь и вновь падает «с черного неба» Ницше – «свободы безумный остаток» – метафора мифа о вечном возвращении. В этот ряд попадает и Кампанелла – представитель эвдемонического типа культуры, вознамерившийся устроить рай на земле. Его сознание настолько искажено, что пылающий ад ему кажется «городом солнца» и т. д.

Визионерским мышлением автора создаются впечатляющие картины inferнальных мучений грешников: *«В лоне болота, на ряби багровой воды. / Плавала клетка под знаком падучей звезды. / Клетка свободы. А в*

ней голова человека. / То был властитель умов обмирщенного века. / Гордый Эразм Роттердамский – его голова, / Видимо, Богу свои предъявляла права. / Крыса ему обгрызала надменные губы. / Космополит улыбался во все свои зубы. / Макиавелли! В потерянном царстве теней / Эта улыбка страшнее усмешки твоей» [9; 29]. Как видим, аксиология автора поэмы «Сошествие в ад» характеризуется традиционной для православного сознания негативной оценкой культуры и литературы европейского Ренессанса. Об этом пишет современный ортодоксальный литературовед: «Ренессанс обычно характеризуется как «духовный взлет», «торжество духа» и т. п. Вернее было бы отметить в такой литературе разнузданность плоти. Воспеваемая же свобода оборачивалась чаще всего, сознавали то или нет сами авторы, ничем не сдерживаемым проявлением самых низких инстинктов и вожелений» [5, I, 30].

Богоотступническая «образно-смысловая линия» наиболее разветвлено представлена автором во второй части поэмы, составляя, воспользуемся словами А. Пушкина по поводу другого *Inferno*, «единый план Ада». Это ересиологическая линия вероотступников, усомнившихся в Божественной природе Спасителя – Арий, Мани; Симон Маг, претендующий в гордыне самоутверждения на место Создателя: *«Ни мало, ни много / Он выдавал свою темную зримость за Бога»* [10; 24]; «русские призраки», впавшие в «ересь жидовства» – волошанка Елена, склонный к «вольнодумию» русский боярин литовского происхождения Курицын («осевок литовства»). Среди них и «темный» Схария, который занес в Святую Русь последней трети XV века грех «чужебесья» – лжеучение, синтезирующее элементы иудаизма с восточным оккультизмом. Сюда же примыкают такие прегрешения перед Верой, как чернокнижие, волхование и оккультизм, представленные образами Фауста, Нострадамуса, Сведенборга и др. Все они, по мысли автора, заслуживают бескомпромиссного осуждения в царстве теней, кары «в спекшемся пекле, дымясь и горя».

Если воспользоваться «ключом» из автокомментария Ю. Кузнецова, то можно выделить и другие «образные и смысловые линии», которые составляют сюжетно-композиционную основу поэмы «Сошествие в ад».

1. Линия ветхозаветных праведников, которых Господь по обетованию выводит из тьмы. Композиционно она маркирует пространственно-

временной континуум первой части поэмы, тем самым отграничивая библейские времена от первых веков христианства и средневековья, в недрах которого начинают вызревать секуляризованное сознание и культура Ренессанса. К спасенным ветхозаветным персонажам (это Адам и Ева, Иоанн Предтеча, Авраам и Исаак, волхвы и т. д.) авторская воля присоединяет тех, кто содержит «следы мудрости и доброты Божьей» (М. Мюллер) независимо от вероисповедания и национальной принадлежности. Например, китайского мудреца Лао Цзы, который, по крайней мере в поэтическом пространстве поэмы, «прозревает о вере святой и простой» [10; 20];

2. Национально идентифицированная образно-смысловая линия, так называемые «русские предатели». В расположении данной категории грехов усматривается иерархия, по которой преступлению соответствует мера воздаяния. Самый страшный вид предательства – измена Богу и православной вере (Исидор – митрополит Московский, который «подписал / гнусную унию»; Игнатий, «проруха крещеной Руси», величавший Лжедмитрия). Вечность их мучений автор подчеркивает библеизмом («не прейдут») и полисиндетоном в предпоследнем стихе.

Второе по степени греховности – предательство родины (Олег, «князь рязанский, «и вечные муки»; Курбский, «поляки и вечные муки»; Мазепа, «и шведы, и вечные муки»; Власов, «и немцы, и вечные муки»). В отличие от вероотступников Православия, которые получают разные виды наказания, предателям родины определяется одинаковое воздаяние, включающее, помимо «вечных мук», «казнь не от мира сего»: «Русский предатель. Он душит себя самого» [10; 27, 33, 39]

Глядя на мучения грешников, тайнозритель чувствует «глубокую печаль». Является ли это неким диссонансом? По-видимому, нет. «Милость к падшим» как черта национальной ментальности отмечена западной русистикой при сравнении описаний адских мучений в «Божественной комедии» Данте и древнерусской апокрифической литературе, в частности в «Хождении Богородицы по мукам». Как пишет исследователь, «...бросается в глаза совершенно различное отношение к заведомым преступникам (мучимым в аду грешникам) со стороны западного поэта и автора восточного сказания. Оба необыкновенно ярко описывают муки грешников, но в то время как западный поэт считает эти муки вполне за-

служенными, автор восточного сказания чувствует сильную жалость даже к самым грешным грешникам и высказывает ее через желание матери Христа разделить их участь» [5, 34]. В поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» сострадание к падшим как проявление Русского Христа находит отражение в словах Иисуса: «Многие будут в Раю, кто меня поминает / И поддается прощенью по выслуге мук» [10; 20-21].

Такое высказывание вряд ли догматически правомерно, поскольку нарушает принцип христианской доктрины о вечности адских мук: «Идите от меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его». И пойдут они в муку вечную» (Мф. 25:41, 46). Как видим, Ю. Кузнецову ближе другое решение ключевого вопроса христианской эсхатологии о конечной судьбе inferнального мира, которое содержится в учении двух богословов христианского Востока Оригена и Гр. Нисского об апокатастасисе, под которым понимается «возвращение, приведение всего сущего в первоначальное состояние» [7; 142]. То есть по учению об апокатастасисе «на всеобщем Суде вся тварь почувствует все безумство греха и пожелает врачевания» [там же]. Учитывая это желание, любовь Божия посылает спасительные страдания в очистительном огне. По истечении весьма долгого времени (срв. у Ю. Кузнецова: «И поддается прощенью по выслуге мук») этими страданиями будут очищены все грешники [7; 143]. Отметим, что, допуская возможность перехода из ада в рай по Божьему прощению и по молитве за осужденных на земле (в святоотеческой традиции), Ю. Кузнецов оставляет в силе вечные муки для закоренелых грешников, богоборцев, по своеволию избравших гибельный путь. Также в отличие от духовных стихов и «визионерского» апокрифа «Хождение Богородицы по мукам», в которых на первый план выдвигается заступничество Богородицы, современный автор утверждает не только справедливость, но и милосердие Божественного Судии.

Завершает образно-смысловую линию «русский предатель» культовый герой советской идеологии – Павлик Морозов – «кровная жертва». Его автор помещает в соответствующее политическое окружение с «убийцами» – коммунистическими вождями, которые «все угодили в пожар мировой на том свете». Прозрачная аллюзия на блоковский текст показывает, куда в конечном счете пришли «апостолы» нового мира.

3. Образно-смысловая линия, демонстрирующая авторское (характерное для почвенничества в целом) неприятие европейской цивилизации Нового времени, сменившей теоцентрический тип мировидения на антропоцентрический, «пропитанной» ядом индивидуализма и идеей прогресса. В поэтическом мышлении Ю. Кузнецова эти процессы ассоциируются с антихристианством эпохи Возрождения (в ад попадают Колумб, Кортес) и идеологией Просвещения, которые автором оцениваются как глобальное нарушение мирового порядка: «С запада солнце вставало, презрев свой обычай». По убеждению автора, превознесение «мудрости мира сего», что «есть безумие перед Богом», приведет в конце времен в преисподнюю. Так, в царстве теней тайнозритель встречает «идеологов» гуманизма и Просвещения: «пошлого Вольтера», разговаривающего с «бледной тенью» основателя прекраснодушной веры в естественного человека, страдающего «недержаньем ума даже в аду». Там же французские богоборцы – Лафайет, Дантон, «опустошенный до мозга костей Робеспьер» и Марат – «друг народа», которых крысиный король «обглодал до испода». Адские муки – «сердце чесалось повсюду жестоко и страстно», претерпевает зловещий маркиз де Сад, извлекая из просветительской философии антигуманистические выводы. В преисподней «в крепкой печали» находится Декарт, которому принадлежит попытка рационалистического доказательства бытия Божия. Пародией на подвиг Прометей (в художественном мышлении Ю. Кузнецова Прометей – «сводный брат» Люцифера) выглядит стремление Декарта отстоять приоритет рационализма над иными способами познания. Дегероизация осуществляется посредством иронического снижения образа. «Вольный думец» постоянно «вопит»: ворон «вдалбливает» в его темя известный афоризм ученого. Саркастическая оценка века Просвещения подается автором поэмы «Сошествие в Ад» в раблезианском духе «низкого комизма»: «Бедный Руссо, диверсант просвещенного века, / Комкал в руке Декларацию прав человека. / Не подтереть ли ей то, что трясется в седле?»

Ю. Кузнецовым демифологизирован еще один «идол» европейского антропоцентризма. Речь идет о «наполеоновском мифе», знаменующем в культурном сознании Европы апофеоз индивидуализма. Образ Наполеона, «наполеоновский код» надолго становится идеологемой, синонимом личного преуспеяния, крайним проявлением честолюбивых устремле-

ний и аморализма. В русской литературе отношение к наполеону амбивалентное. Продолжая традиции русской классики (поздний А. Пушкин, Л. Толстой, Ф. Достоевский), современный поэт создает образ антигероя, отказывая в величии тому, кто, по определению Л. Толстого, «до конца жизни не мог понять ...ни добра, ни красоты, ни истины». В аду Наполеон страдает от холода. Несмотря на присущее ему позерство «на фоне истории», французский император («бывалый герой»), «жутко воет», как собака, потому что «иначе согреться нельзя». Довольно прозрачная аллюзия на «русский холод», когда Наполеон, бросив гибнущих из-за него людей, уезжает в теплой шубе, чувствуя себя при этом *que cest grand*, то есть величественно. Так автор сатирически снижает и деромантизирует образ Наполеона, демоническую «прелесть» бонапартизма, с позиций которого «двуногих тварей миллионы» лишь средство для достижения успеха.

В одном семантическом ряду с просветительскими идеями, индивидуализмом и рационализмом Ю. Кузнецов синтезирует представления о прогрессе, у истоков которого – печатный станок. Его изобретение автором маркировано однозначно как дьявольское посредством реализации метафоры: «Это печатал чертей Иоганн Гутенберг», библейской аллюзии, приема антропоморфизма, негативно-оценочных коннотаций: «И литеры так отвечали: / Мы Гутенберги, и нас охраняет закон, / ложь и свобода, и наше число легион» [10; 28].

Вслед за А. Пушкиным современный поэт доказывает несовместность гения и злодейства, поэтому в аду пребывают Ламетри, сотворивший кумира из машины и разума: «Человек – это машина» (аллюзия на его трактат с аналогичным названием): «Перед миром отвечает разум: / Бог из машины когда-нибудь явится разом»; А. Эйнштейн («попался на атомной бомбе»); «меченый Сахаров, лунь водородного века»; Норберт Винер – «пузырь электронного века». Даже в аду он не отказывается от мизантропского взгляда на Божье творение: «Машина умней человека, / То бишь скота с человеческим пошлым лицом...». Как представляется, неприятие достижений цивилизации отнюдь не свидетельство обскурантизма Ю. Кузнецова, скорее, это вызвано переживаниями ситуации, когда идея человекобожия вытесняет идею Богочеловечества и «свято ме-

сто» занимают подоби́я («симулякры»), присутствие которых автор с горькой иронией отмечает даже в аду.

Таким образом, в создании русского *Inferno* поэт конца XX века Ю.Кузнецов актуализирует Ю.Кузнецов традиционные для национальной религиозности представления о загробной участи, создавая близкие по образности и аксиологии картины адских воздаяний. Если исходить из прагматики жанра видения, имея в виду его религиозно-дидактическое назначение, то можно предположить, что интенция Ю. Кузнецова заключаются в напоминании постсоветскому социуму о необходимости возвращения «перед всемирным концом» к истокам веры, соборному сознанию православной духовности, как это видело религиозно-поэтическое сознание начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродский И.* Сочинения: Стихотворения. Эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2002. – 832с.
2. *Брода М.* Проблемы с Леонтьевым. – М.: МАКС Пресс, 2001. –134с.
3. *Булгаков С.* О чудесах Евангельских – Париж: YMCA-PRESS, 1936. – 116с.
4. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник отделения русского языка и словесности императорской академии наук. Том XLVI. – № 6. – Вып. 5. – СПб, 1889. – С. 1-376.
5. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: В 6 ч. – М.: Христианская литература, 2001-2003.
6. *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 428с.
7. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994. – 387 с.
8. *Кузнецов Ю.* Во тьме Ада. С известным русским поэтом беседует Вл. Бондаренко // Завтра. – 2003. – 13 августа (№ 33).
9. *Кузнецов Ю.* Воззрение // Наш современник. – 2004. – № 1. – С. 101-108.
10. *Кузнецов Ю.* Сошествие в ад // Наш современник. – 2002. – № 12. – С. 15-46.
11. *Прокофьев Н. И.* Видение как жанр в древнерусской литературе // Вопросы стиля художественной литературы: Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, – № 231. – М., 1964. – С. 35-57.