

*Макарова С.А.**

**МУЗЫКА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ
И ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКИХ
СИМВОЛИСТОВ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО®**

Аннотация. В статье анализируется теоретическое и поэтическое наследие русских символистов, которые, философски переосмыслив традиции мировой культуры, на рубеже XIX–XX вв. создали новаторскую концепцию «музыкального» стиха и жизнестроительный проект, основанный на панмузыкальном мифотворчестве. Осознавая музыку и ритм как символы, поэты осуществляют версификационные эксперименты, стремясь к музыкальности слова и представляя русского композитора А.Н. Скрябина символом практического воплощения идеи синтеза искусств.

Ключевые слова: русский символизм; поэзия и синтез искусств; символы музыки и ритма; музыкальная теория версификации; панмузыкальная философия; жизнестроительный миф; музыкальность лирики; творчество А.Н. Скрябина.

Поступила: 06.02.2023

Принята к печати: 04.03.2023

**Макарова Светлана Анатольевна – доктор филологических наук, редактор издательства ЛЕКРУС, Москва, Россия, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com*

Makarova Svetlana Anatoljevna – DSc in Philology, editor of Publishing House LEKSRUS, Moscow, Russia, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com

© Макарова С.А., 2023

Makarova S.A.

**Music in the Aesthetic Theory and Poetic Practice
of Russian Symbolists: Traditions and Innovations**

Abstract. The article analyzes the theoretical and poetic heritage of Russian Symbolists, who, having philosophically rethought the traditions of world culture, at the turn of the 19 th–20 th centuries created an innovative concept of “musical” verse and a life-building project based on pan-musical myth-making. Realizing music and rhythm as symbols, the poets carry out versification experiments, striving for the musicality of the word and representing the Russian composer A.N. Scriabin as a symbol of the practical implementation of the idea of the art synthesis.

Keywords: Russian symbolism; poetry and synthesis of the arts; symbols of music and rhythm; musical theory of versification; pan-musical philosophy, life-building myth; musicality of the lyrics; creativity of A.N. Scriabin.

Received: 06.02.2023

Accepted: 04.03.2023

Для цитирования: Макарова С.А. Музыка в эстетической теории и поэтической практике русских символистов : традиции и новаторство // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 132–155. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.08

Стремительный расцвет модернистской поэзии в русской культуре рубежа XIX–XX вв. был обусловлен не менее мощным развитием национальных традиций классической словесности, на исходе XIX столетия переживавшей угасание прежнего величия реалистической прозы. Русские символисты, стоявшие у истоков авангардистских тенденций, в теоретических декларациях 1890–1910-х годов выдвигают идею создания «нового» искусства, определяя поэзию в качестве действенного средства преодоления не только литературного «конца», но и исторического кризиса. Обосновывая сверхэстетические задачи поэзии нового столетия, русские символисты синтезируют опыт разных исторических эпох и национальных культур, знания философии, религии и этики, видя во взаимодействии искусств возможность практической реализации грандиозного замысла. Неотделимая от декадентских настроений, символистская теория жизнотворчества напол-

няется всеохватными размышлениями о синтезе словесности и музыки, хорошо известном еще по работам античных философов. Казалось бы, многочисленные интерпретации музыкального вида искусства, а также словесной «музыки», разнообразно воплощавшейся на протяжении многих столетий, к концу XIX в. были концептуально исчерпаны. Между тем первым русским модернистам, воодушевленным обнадеживающей поступью веков, удастся создать глубоко оригинальную трактовку музыки. В мировой культуре панмузыкальная концепция символистов, спроецированная как на теорию и практику стихосложения, так и на философское мифотворчество, жизнестроительную утопию, до настоящего времени остается беспрецедентной – по своему содержательному размаху она созвучна революционным ожиданиям рубежной эпохи, общественно-социальным катаклизмам российской истории.

В эстетической разработке главных критериев «новой» поэзии русские символисты опираются прежде всего на имманентный потенциал вербального искусства. Для утверждения «действенного» слова необходимо видоизменить соотношение реальной действительности и поэтической образности: «...основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество как на претворение всех реальностей в значки, т.е. символы воплощенных в них идей...» – считает Эллис [цит. по: Поэтические течения ..., 1988, с. 81]. Трансформация прямых лексических смыслов и конкретных художественных образов может привести к содержательной неопределенности и многозначности, богатству символических идей и нюансов, воздействующих на читателя внелогическими контекстуальными связями. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами», – отмечает Д.С. Мережковский [там же, с. 50]. В лирической объемности, поэтической полисемии символов модернистам видятся не только условность, отвлеченность, субъективность, эмоциональность, но и волшебство, магия, гипноз, таинство. В.И. Иванов искренне убежден: «Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначачий, многосмысленный». В.Я. Брюсов не меньше уверен в том, что «цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» [там же, с. 64, 61]. Отражая характер ру-

бежной эпохи, охваченной тревожными, мистическими переживаниями, символисты предлагают пересмотр содержательного диапазона и способов создания смысловой нагрузки «новой» поэзии.

Вместе с тем символистская поэтика «действенной» словесности оказывается чрезвычайно близка эстетике музыкального искусства. А. Белый справедливо подчеркивал: «Музыка идеально выражает символ. Символ потому всегда музыкален. <...> Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. <...> Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» [Поэтические течения ..., 1988, с. 69–70]. Поэзия и музыка родственны уже потому, что это два звуковых, выразительных, временных, процессуальных искусства, нацеленных на воссоздание эмоциональной жизни человека. Но символистская поэзия гораздо музыкальнее в сравнении с другими литературными произведениями: символика актуализирует многозначность, абстрактность словесных смыслов – в то же время музыка является тем межнациональным, универсальным языком, который оперирует полисемичными звуковыми образами и предполагает индивидуальное распознавание отвлеченного содержания. В данной связи замечание Эллиса представляется очень убедительным: «Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием» [там же, с. 80]. Постигая содержательность формы, поэты-модернисты погружаются в масштабные версификационные штудии, пытаясь обнаружить в стихотворной речи структурные элементы и художественные приемы, которые можно согласовать с экспрессией музыкального языка.

К теоретическому обоснованию «музыки» стиха причастны как «старшие» символисты – Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, А.М. Добролюбов, И.И. Коневской, так и «младосимволисты» – А. Белый, В.И. Иванов, А.А. Блок, Эллис. Согласно символистской концепции, поэзия музыкальна изначально, так как стих – явление звучащее. Но чтобы добиться повышенной музыкальности слова, необходимо выйти за пре-

дела вербального творчества и приблизиться к характерным особенностям чисто звукового искусства. В музыкальной выразительности версификационной формы проявляются особый дар и большое мастерство поэта. Среди символистов ими безусловно обладал А.А. Блок, о котором В.Я. Брюсов писал: «Почти всегда стих Блока музыкален», он «большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам... Его стихи как бы просят музыки...» [Брюсов, 1981, с. 327, 328]. У первых русских модернистов музыкальность стихотворной речи ассоциируется с высокой миссией «новой» поэзии, которая сродни духовному служению, религиозному переживанию. З.Н. Гиппиус не сомневалась: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка – это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. <...> Я утверждаю, что стремление к ритму, к музыке речи, к воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов – всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным...» [Гиппиус, 1999, с. 72–73]. При этом «музыка» стиха, связанная с фонетическим строем поэтического высказывания, представляется символистам не столько гармоничной, сколько напевной. В лирической мелодичности, звуковой пластичности – неоспоримая сила «действенной» поэзии будущего.

В эстетическом истолковании истоков словесной напевности символисты не отличались единодушием. К.Д. Бальмонт связывал ее с мелодичной природой русского языка и «певучим» характером сотворения мира, А.А. Блок – с музыкальностью духовной первоосновы бытия. Но в лингвистическом плане поэтическая напевность осознавалась прежде всего как стиховая эвфония, мастерское владение звукописной техникой – об этом свидетельствуют теоретические рефлексии многих поэтов-символистов, в том числе и стиховедческие наблюдения В.Я. Брюсова: «Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слова» [Брюсов, 1990, с. 463]. Наделяя звукопись значительными музыкальными полномочиями, символисты декларируют ее органичное соотношение с другими структурными уровнями поэтической фактуры. Форсированное использование аллитераций и ассонансов нередко воспринимается как явная дисгармония с метро-ритмической, интонационно-синтаксической, композиционной организацией произведений. В связи с этим Брюсов откровенно сожалеет: «Проявляя величайшую заботливость о

звуковой форме стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии...» [Брюсов, 1990, с. 300]. Серьезный интерес к фонике объясняется активными теоретическими поисками модернистов: в разные годы Бальмонт и Белый обращаются к раскрытию проблемы звуковой семантизации и символизации, кроме того, Андрей Белый, вдохновленный исследовательскими перспективами, предлагает сопоставить звуковые модуляции стихотворной речи с музыкальными интервалами (секундой, терцией, квартой и др.), а вслед за этим – сравнить «мелодии гласных у различных поэтов» [Белый, 1910, с. 255].

Разрабатывая концепцию «музыкального» стиха, русские символисты ничуть не меньше размышляют о ритмической организации «новой» поэзии, признавая ограниченные возможности классической версификации. Чтобы овладеть инновационными формами «действенного» слова, стихотворная речь должна освободиться от скованности силлабо-тонической метрики: «...в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно откристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения», – настаивает А. Белый [Белый, 1910, с. 254]. Выдвигая идею создания раскрепощенной ритмики и новаторских размеров стиха, символисты теоретически ориентируются на безграничное разнообразие ритмических сочетаний в музыке – неудивительно, что Андрей Белый, фиксируя особенности поэтического ритма, начинает применять музыкальную нотацию. Стиховедческий анализ неклассических форм приводит к пониманию неудачности некоторых практических экспериментов – это доказывает, в частности, брюсовский отзыв о поэтической ритмике Бальмонта: «Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева... Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах...» [Брюсов, 1990, с. 85]. Хотя общий размах в раскрытии и пропагандировании актуального обновления стиховой ритмики не может не поражать: на разных этапах поэты-символисты совместно обсуждают ритмический строй художественных сочинений, занимаются научными исследованиями и написанием учебников по метрике и ритмике, создают ритмические кружки и читают лекции о ритме и метре. Вне всякого сомнения, такое пристальное внимание к проблемам поэтического ритма не могло быть случайным.

Уже в 1890-е годы «старшие» символисты стремятся к преодолению пессимистических и апокалиптических настроений, кризиса морали и культуры, характерных для конца XIX столетия. Возросшая роль иррационалистических, религиозно-мистических, утопических учений обуславливает дальнейшее осмысление внеэстетической роли «действенной» словесности. В 1900-е годы, когда на историческую арену выходят «младосимволисты», идея стихотворной «музыки» подчиняется концептуально новому направлению, связанному с философским мифотворчеством, духовным жизнестроительством начала XX в. В теоретических работах поэтов младшего поколения символ музыки обретает практически безграничную семантику, растворяясь в широких идейно-содержательных контекстах. При этом ритмика как значимый элемент музыкального языка мифологизируется едва ли не больше, чем его звуковая природа. Волнующие ритмы эпохи находят отклик как в субъективно-лирических прозрениях, так и в религиозно-философских построениях «младосимволистов».

Для младшего поколения русских символистов музыка, пульсирующая в непрерывных ритмах, обладает свойствами духовной основы бытия. В онтологических ритмах музыки – причины и следствия динамичной сущности мироздания, жизни человечества. «Ритм – первое проявление музыки <...> облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии – от сложности музыкальных ритмов души», – убежден А. Белый [Белый, 1994, с. 177]. Бытийная «музыка» всеохватна и звучит своими отголосками в исторических, социальных, культурных, религиозных, этических, психологических, повседневных ритмах. А.А. Блок утверждает: «Быть холодным, равнодушным, пассивным зрителем трагедий Ибсена – значит быть *вне ритма* современной жизни, не понимать, что все мы ответственны за каждый шаг ее...» [Блок, 1971, т. 5, с. 257]. Ритмические импульсы искусства, безусловно, наиболее приоритетны для «младосимволистов». Именно поэтому концепция поэтического творчества получает детальную разработку, всецело погружаясь в панмузыкальный миф.

Для «младших» символистов поэт – это не просто демиург или пророк, это теург. Чтобы соответствовать высокому статусу, необходимо слышать «музыку» бытия – в этом случае поэт становится носителем ритма. «Только наличностью пути определяется внутренний “такт” писателя, его *ритм*. Неустанное напряжение внутреннего слу-

ха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть непереносное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного “оркестра” (который и есть “мировой оркестр” души народной), можно позволить себе легкую “игру”», – размышляет А.А. Блок [Блок, 1971, т. 5, с. 287]. Поэт подобен музыкальному инструменту, который, прочувствовав бытийные мелодии и ритмы, начинает звучать сам. В.И. Иванов признавался: «Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием – прислушиванием к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, – к мелодии новых, еще никем не сказанных <...> слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем <...> не родившегося слова» [Иванов, 1916, с. 167–168]. Душа поэта-символиста особенно музыкальна, поскольку чрезвычайно восприимчива и нацелена на полную самоотдачу, раскрываясь в обобщенных смыслах и стихотворных приемах: «...и ритм, и средства изобразительности суть расчленение самого содержания... Художественный символ есть прежде всего волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении», – отмечает Андрей Белый [Белый, 1994, с. 77].

«Музыкальный» стих поэта-символиста только тогда станет «действенным», когда найдет отклик в душах читателей и слушателей. Эстетизм «чистого искусства» необходимо превзойти энергией жизнетворчества. В.И. Иванов бескомпромиссно заявляет: «“Парнассизм” имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал – слишком часто – природных свойств поэзии, в особенности лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, – вовсе не изобразительное искусство, как пластика и живопись, но – подобно музыке – искусство двигательное, – не созерцательное, а действенное, – и, в конечном счете, не иконотворчество, а житнетворчество» [Иванов, 1994, с. 188]. «Младосимволисты» верят в то, что музыкально-теургическая сила стиха поможет устранить противоречия современной жизни, душевную дисгармонию и социальные конфликты. Рассуждая о творческом процессе, поэты-философы страстно призывают к преодолению индивидуализма, возрождению народной общности и соборного множества, всеединству «мирового оркестра». «Дух музыки» вторгается и в революционные катаклизмы, мистериальные ожидания будущего. Возможно, панмузыкальное мифотвор-

чество «младосимволистов» так и осталось бы очередной социальной утопией. Но символистский миф имеет серьезную теоретико-литературную, стиховедческую платформу, на которой базировалась поэтическая практика, и в этом заключается важный реалистический посыл первых русских модернистов.

Как видим, «музыка» в эстетической теории «старших» и «младших» символистов – это одновременно и художественный прием, и онтологическое понятие: «музыка» охватывает как поэтику стихосложения, так и философию жизнестроительства. В таком глобальном истолковании «музыка» обретает функции категории-символа, значения которого максимально раздвигают общеизвестный диапазон. В символе музыки поэты-новаторы угадывают высший вид искусства, эстетический идеал формы и содержания, таинственный язык человеческой души, дыхание космоса, звучание окружающей действительности, а также духовную первооснову бытия, необходимость творческого процесса, версификационную экспрессию, энергию исторического прогресса, динамику революционных преобразований, силу нравственно-религиозного преображения личности и возможность возрождения соборного всеединства. Музыка – это не только животворный источник ритма, но и самый совершенный символ.

Может сложиться вполне объяснимое впечатление, что без идеи музыки русский символизм не состоялся бы как литературно-философское течение. Это не совсем так. Конечно, в символистском творчестве сконцентрировались самые разные идейно-художественные тенденции. Но объективно концепция музыки в эстетической теории русского символизма многогранна и величественна. Неудивительно, что поэтическая практика символистов, направленная на реализацию амбициозных деклараций, была не менее значительна. Поразительно другое: художественные результаты смелых экспериментов с «музыкой» слова оказались далеко не однозначными и не всегда музыкальными, хотя их эпохальный характер не будет оспаривать никто. Осмысление противоречий теории и практики закономерно приводит к анализу символистских инноваций в области синтеза искусств – обратимся к нему, отметив главное.

Аналогично эстетической теории, в поэтической практике русские символисты продолжают развитие литературных традиций. В своем творчестве они активно обращаются к жанрам песни и романса, ассо-

цирующим с вокальным исполнением и инструментальным аккомпанементом; стремятся воссоздать синтетичный характер народно-песенного творчества и молитвословия; используют музыкальные эпитеты, метафоры и аллюзии; встраивают в образную структуру стихотворений музыкальные инструменты – рояль, скрипку, колокол, арфу, тромбон, фагот, балалайку, мандолину; сопровождают лирические ситуации и сюжеты звучанием музыки – как в четвертом сочинении из «Музыкальных картин» А.М. Добролюбова; дают поэтическим произведениям специфичные названия – «Аккорды» К.Д. Бальмонта, «Сонаты» В.Я. Брюсова, «Фуга» В.И. Иванова; указывают музыкальные темпы исполнения вербальных текстов – например, *Adagio maestoso* (медленно и торжественно), *Andante quasiadagio* (умеренно, как медленное «адажио»), *Solo Andante conmoto* (умеренно, с движением), *Adagio lamentoso* (медленно и жалобно) в «Похоронном марше» А.М. Добролюбова; переосмысливают духовные искания выдающихся композиторов – идейный диалог можно наблюдать в стихотворениях «Валкирия (На мотив из Вагнера)» А.А. Блока, «Образ вечности (Бетховену)» А. Белого, «*Beethoveniana*» и «*Missa Solennis*, Бетховена» В.И. Иванова. Музыкальное «присутствие» в поэтическом творчестве символистов более чем разнообразно. Но каким бы обширным ни был опыт следования классическим приемам, он не мог радикально повлиять на усиление музыкального звучания стихотворной речи и создание «новой» поэзии, – для этого требовались системные инновации, которые затронули бы как содержательный строй, так и художественную форму.

В творчестве первых русских модернистов сама тематическая интерпретация музыки наполняет поэтическое содержание символикой. Далекий от рационального постижения, язык звуков священнодействует, заставляя трепетать душу человека и все его естество: «Я никогда не понимал / Искусства музыки священной, / А ныне слух мой различал / В ней чей-то голос сокровенный. / Я полюбил в ней ту мечту / И те души моей волненья, / Что всю былую красоту / Волной приносят из забвенья. / Под звуки прошлое встает / И близким кажется и ясным: / То для меня мечта поет, / То веет таинством прекрасным» [Блок, 1971, т. 1, с. 360]. В музыке оказываются сопряжены не только пережитые впечатления – мечта и красота, идеальное прошлое и прекрасное настоящее, но также неведомые эмоциональные отзвуки, по-

таенные духовные смыслы. Сокровенность музыки непреодолима, поскольку слух человека различает в ней «голос» гармоничного созвучия. Но, пробуждая индивидуальные чувства, музыка вовлекает в волнующую стихию вечной любви, динамичные ритмы всеединого бытия. И в этом – неизбывное таинство языка звуков.

Символическая многозначность музыки, глубоко осознанная теоретиками-новаторами и распространенная на образно-тематический строй поэтических произведений, не могла не повлиять на другие элементы содержания. В символистском творчестве лирические герои становятся более обобщенными и бесплотными, сюжетные ситуации лишаются детализации и конкретики, границы художественного пространства и времени несоизмеримо расширяются, образы-символы начинают взаимодействовать между собой, погружая в ассоциативную тональность, а идейные смыслы, многоголосно вибрирующие своей неопределенностью, нередко и вовсе переадресовывают в область непостижимого: «Мне грустно... Подожди... Рояль, / Как будто торопясь и споря, / Приоткрывает окна в даль / Грозой волнуемого моря. / И мне, мелькая мимо, дни / Напоминают пенной сменой, / Что мы – мгновенные огни – / Летим развеянную пеной. / Воздушно брызжут дишканти / В далекий берег прежней песней... / И над роялем смотришь ты / Неотразимей и чудесней. / Твои огромные глаза! / Твои холодные объятья! / Но – незабытая гроза – / Твое чернеющее платье» [Белый, 1990, с. 201–202]. Как бы ни называли символисты свою поэзию – «новой» или «действенной», «религией» или «теургией», но, усложненная переносными значениями, ирреальными нюансами, мистической семантикой, она как никогда востребовала не просто сопереживание, сотворчество, а активное сомыслие. Наряду с напряженной эмоциональностью и повышенным лиризмом, в которых выражались личностные переживания и общественные настроения драматичной эпохи, в творчестве символистов стал явно усиливаться интеллектуальный коэффициент.

Под влиянием музыкального искусства стихотворная форма символистской поэзии претерпевает более принципиальные изменения. Подчеркнутое внимание русских модернистов к проблемам акустического воздействия заставляет сосредоточиться на выявлении экспрессивных возможностей повторяющихся согласных и ударных гласных звуков. Конечно, аллитерации и ассонансы являются прежде всего

своеобразным «аккомпанементом» лексико-семантического строя и развивающихся художественных смыслов. Но при интенсификации повторов поэтическая фоника начинает «эмансипироваться», привнося в художественное единство конфликтность и дисгармоничность. Так, например, В.Я. Брюсов, изображая осенние дачи, настойчиво аллитерирует глухой звук «с» – призванный заворожить, околдовать читателей, он не только усиливает главную тональность поэтического фрагмента, но и неестественно обособляется, наполняясь отзвуками природы, человеческой души: «Люблю в осенний день несмелый / Листвы сквозящей слушать плач, / Вступая в мир осиротелый / Пустынных и закрытых дач. / Забиты досками террасы, / И взор оконных стекол слеп, / В садах разломаны прикрасы, / Лишь погреб приоткрыт, как склеп...» [Брюсов, 1982, с. 89]. Стремление к музыкальности стихотворной речи, звуковой семантизации и символизации нередко приводило даже к вульгаризации звукописи, что совершенно очевидно противоречило версификационной теории поэтов-новаторов. При этом никакой особой «музыки» стиха не возникало – напротив, обильная звукопись затрудняла вокализацию голосоведения и, разрушая напевные интонации, сообщала символистской поэзии особенности говорного стиля.

Аналогичные трансформации можно наблюдать в области стиховой ритмики. Ориентируясь на многообразие ритмических комбинаций в музыке, символисты приступают к «расшатыванию» метрической урегулированности классического стихосложения, используя свободное, композиционно не упорядоченное чередование ударных и безударных слогов. Системное нарушение силлабических и тонических принципов версификации обеспечивает превалирование раскрепощенной ритмики над другими структурными компонентами. Это служит очередным импульсом для утверждения «действенной» поэзии, ведь в новой ритмике открывается возможность преодоления интонационной монотонии, как и обретения семантического ореола, смысловой символизации. В стихотворении «Болото» Бальмонт пытается продемонстрировать содержательный потенциал неклассических размеров – в единстве с фонетическим изобилием ритмика тактовика усиливает впечатление топкости и вязкости гиблого места, мистического шелеста болотной растительности, а значит, берет на себя символично-семантическую функцию: «На версты и версты протянулось

болото, / Поросшее зеленой обманною травой. / Каждый миг в нем шепчет, словно плачет, кто-то, / Как будто безнадежно тоскует над собой. / На версты и версты шелестящая осока, / Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши. / Болото раскинулось властно и широко, / Шепчутся стебли в изумрудной тиши...» [Бальмонт, 1990, с. 173].

Как и в случае с фоникой, ритмика новых форм не всегда приводила к музыкальности поэзии: появление дольников, тактовиков, верлибров, акцентного стиха сигнализировало о более значительном событии – грандиозной реформе отечественной версификации, начало которой было положено в творчестве символистов, отказавшихся от монополии силлабо-тонической системы. Необходимо особо подчеркнуть, что в эстетической теории русского символизма категория «ритм» подверглась небывалой мифологизации совершенно не случайно: на рубеже XIX–XX вв. во временных видах искусства, отражавших ускоренную динамику человеческой души, общественной жизни, революционных преобразований, стали формироваться новые ритмические системы. Это произошло не только в стихосложении – убедительные инновации русских композиторов способствовали тому, что в музыкальном искусстве XX в., наряду с тактовой системой, постепенно утверждались ритмические прогрессии, серии, регулярно-акцентная и времяизмерительная ритмика [Холопова, 1983]. Обновление ритмического арсенала в стихосложении и музыке осуществлялось синхронным образом. Между тем идея создания «действенной» поэзии имела как минимум еще один неожиданный результат. Приближаясь к раскованности музыкальной ритмики, символисты освободили стихотворную речь от метрической упорядоченности, но вариативность междуударных интервалов нарушила былую оппозиционность стиха и прозы, провоцируя стирание их границ и возникновение прозаизации поэтического языка.

О прозаизации стиха свидетельствуют также музыкально-композиционные эксперименты русских символистов. Жанровый репертуар поэтов-новаторов достаточно широк: он охватывает как малые формы, так и легенды, повести в стихах, драматические сказки, лирические циклы, книги стихов. Кроме того, в своей литературной практике символисты обращались не только к поэзии, но и к прозе. Потому интерес к формообразующим принципам музыкального искусства, способного процессуально овладеть разными объемами ху-

дожественного содержания, вполне предсказуем. В книге стихов «Кормчие звезды» В.И. Иванов, опираясь на лейтмотивную технику, апробирует приемы полифонизации поэтической фактуры, а В.Я. Брюсов, ознакомившись с сонатной архитектурой, имитирует ее в поэме «Воспоминанье. Симфония первая. Патетическая». Символистские инновации с синтезом стиха, прозы и музыки заставляют задуматься о расширении содержательных границ поэтических жанров и об усилении эпического начала в версификационных формах.

Таким образом, теоретическое обоснование и практическое воплощение «музыки» стиха в творчестве символистов оказались чрезвычайно плодотворными для русской словесности. С одной стороны, «музыкальная» поэзия действительно состоялась – в отличие от напевной лирики XIX в., она зазвучала более дисгармонично и ритмично. С другой стороны, под воздействием музыкальной поэтики в вербальном искусстве стали происходить сугубо имманентные трансформации. Внутрелитературные процессы приобрели эпохальный характер, поскольку переросли в общестилистическую, родо-видовую «революцию», обозначив XX столетие безграничный диапазон для дальнейших поисков и обретений, в том числе – «музыки» слова.

Тот факт, что вербальная музыкальность – это не эффектная метафора, а стилистическая особенность литературных произведений, доказывает творчество выдающегося русского музыканта рубежа XIX–XX вв. А.Н. Скрябина (1871/1872–1915), активно приобщившегося к версификационным экспериментам поэтов-символистов. В истории отечественной культуры Скрябин поставлен на высокий пьедестал композитора-философа-поэта, оказавшего исключительное влияние на развитие русской авангардной музыки. Для поэтов-новаторов модернистское творчество Скрябина становится символом практического воплощения идеи синтеза искусств. Наполняя музыкальные сочинения сверхзвуковой семантикой, философским содержанием, отражающим жизнестроительные задачи искусства, композитор обращается к стихотворному языку – он «договаривает» авторские идеи, которые невозможно выразить средствами музыкальной речи. При этом Скрябин художественно обрабатывает поэтические тексты, основываясь на эстетике и поэтике символизма.

В стихотворных сочинениях композитора-модерниста раскрываются не только его художественные, духовные искания, но и весь

творческий путь от «чистой» музыки к синтезу искусств, высшим воплощением которого стала бы «Мистерия». Поэтическое наследие Скрябина необычно: в разные годы он пишет тексты к вокальному дуэту «Встретясь с тобой, ангел ты мой» (1887), романсу «Хотел бы я мечтой прекрасной» (1892), финалу Первой симфонии (1900), а также либретто оперы «Кейстут и Бирута» (1900–1902), комментарий к симфонической «Поэме экстаза» (1905–1907) и пролог «Мистерии» – «Предварительное действие» («Предварительное действие», 1914–1915). Стихотворные произведения композитора, созданные в единстве с музыкой, различны как с жанровой точки зрения, так и по тематике, стилистике, художественной завершенности. Поэтические партии к камерно-вокальным жанрам в ранний период творчества остаются для Скрябина явлением эпизодическим. Напротив, литературные тексты к инструментальным и музыкально-драматическим произведениям становятся характерной чертой зрелого творчества Скрябина, в 1900–1910-е годы погружившегося в изучение философских трудов, теории версификации, языков Античности и санскрита. Знакомство с книгами стихов символистов, акмеистов и футуристов, личное общение с К.Д. Бальмонтом, Ю.К. Балтрушайтисом, В.И. Ивановым всецело захватывают композитора-новатора, перерастая в оригинальные опыты «музыкальной» поэзии.

В своем синтетичном творчестве Скрябину удалось чрезвычайно ярко выразить духовную квинтэссенцию рубежной эпохи. В поэтической форме композитор-символист поднимает глобальные проблемы: истории мироздания, развития рас, эволюции и инволюции, цикличности эпох, предназначения искусства, пророческой миссии художника, творческого экстаза, жизни человеческого духа, нравственного преображения человечества, соборного множества, божественной сущности, конца света. Художественный мир скрябинской поэзии отличается динамичностью и конфликтностью. В нем противоречиво взаимодействуют апокалиптические и жизнестроительные, идеалистические и реалистические, богоборческие и религиозные настроения, подчиненные идее романтического двоемирия, – прекрасного «небесного» и грешного «земного». Поэтические произведения Скрябина пронизаны фантастическими, мистическими, магическими мотивами, ориентированными не столько на эмоциональное переживание

современной жизни, сколько на предчувствие грядущего, рождение утопии [Макарова, 2021].

В автобиографическом образе философа-музыканта-поэта из оперного либретто «Кейстут и Бирута» легко узнаются приметы сверхчеловека – «русского нищанца» с характерными чертами индивидуалиста, склонного к мессианству. Идейные сомнения Скрябина неизменно побеждаются верой в ценность свободы, силу воли, могущество разума и познания. Стихотворные сочинения композитора-философа окрашены торжеством радости, света и добра. Это происходит потому, что вся поэзия Скрябина звучит как гимн творческому созиданию – только искусству подвластно духовное переустройство мироздания, только оно способно воскресить всеединую душу человечества: «О, дивный образ Божества, / Гармоний чистое искусство! / Тебе приносим дружно мы / Хвалу восторженного чувства <...>/ Царит всевластно на земле / Твой дух свободный и могучий, / Тобой поднятый человек / Сверхшает славно подвиг лучший. / Придите все народы мира, / Искусству славу воспоем! / Слава искусству, / Вовеки слава!» [Скрябин, 1919, с. 122].

Созвучные символистской поэзии, стихотворные сочинения Скрябина отличаются смысловой обобщенностью и образной отвлеченностью. Композитор мыслит масштабами безграничного пространства и вневременными категориями вечности. Образы Юной Царицы, гостей-обывателей, чудовищ, человечества, Вселенной, Предвечного Отца, Странника, Волны, Луча, Смерти и др. раскрываются в полифоничной перекличке символических значений. Образ человеческого духа из стихотворного комментария к симфонической «Поэме экстаза» – пожалуй, один из самых таинственных и многозначных. Что выражено в его экстатической стихии: любовные переживания, реализация замыслов Всевышнего, отражение гармоничности мироздания, воплощение духовного максимума, жизнестроительная сила творчества? Человеческий дух в своей непрерывной борьбе мерцает самыми разными идейными отголосками, так и оставаясь непостижимой субстанцией. Кроме того, поэтическое творчество Скрябина пронизывают повторяющиеся мотивы – в разных контекстах лейтмотивы полета, мечты, игры, танца, пения, сомнений, искушений звучат нетождественно, наполняясь символической семантикой.

Работая над редакциями своих произведений, Скрябин настойчиво шлифует художественную форму, чаще всего продвигаясь от прозаических набросков к стихотворным вариантам. Вслед за поэтами-символистами и футуристами композитор увлекается словотворчеством, стремясь создать «новый» язык. Обладая акустическим мировосприятием, Скрябин особенно тщательно прислушивается к стиховой фонике, в которой усиливает звукописные приемы. Ассонансы и аллитерации встречаются во всех сочинениях 1887–1915 гг. Их сочетания не только вторят прямым лексическим значениям, но и способствуют возникновению символических смыслов. Это явно наблюдается в поздний период творчества, когда Скрябин приступает к написанию пролога «Мистерии». Например, чередующиеся повторы разных согласных и ударных гласных звуков в «Предварительном действе» отражают и ритмы миротворения, душевные, жизненные волнения, и движения природы, колебания водной поверхности: «Мы волны чувства, мир обманов и обличий, / Мы всех пленяем, лучеструнами звеня. / Мы волны жизни / Волны / Первые / Волны / Робкие / Первые / Рокоты / Робкие / Шепоты / Первые / Трепеты / Робкие / Лепеты / Волны / Нежные / Волны / Взбежные / Нежные / Сменности / Взбежные / Вспенности / Нежные / Вскрыльности / Взбежные / Вспыльности» [Скрябин, 1919, с. 239–240].

Осуществляя дерзкие версификационные инновации, Скрябин был убежден: «В языке <...> есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть одна гармония... Есть слова, звучащие как классические гармонии, вот у Пушкина – я теперь его много читаю, так же как и Лермонтова...» [Сабанеев, 2000, с. 290]. Неудивительно, что вербальные эксперименты ассоциировались у композитора-модерниста с музыкальными приемами. В беседах с музыковедом, автором эстетического исследования «Музыка речи» (1923) Л.Л. Сабанеевым Скрябин раскрывал значение музыкально-поэтических аналогий: «А тут у меня паузы в стихе... Этого никогда раньше в поэзии не было. Поэты не знают, что такое точная пауза» [там же, с. 340]. В поэтических окказионализмах композитору слышались доминантсептаккорды, в чередовании гласных и согласных звуков – звучание мелодических, струнных, духовых и ударных инструментов оркестра [там же, с. 291, 309]. Новаторские

поиски Скрябина со всей очевидностью доказывают правильность выбора тех лингвистических элементов и художественных средств, которые были актуализированы «старшими» и «младшими» поэтами-символистами для достижения музыкальности стихотворной речи.

В унисон с русскими поэтами-модернистами Скрябин экспериментирует не только с фоникой, но и со стиховой ритмикой. Композитор уверенно владел всеми классическими размерами силлаботоники. Вместе с тем, решительно обновляя ритмический строй музыкального языка, Скрябин упорно работал также над созданием новых поэтических ритмов, которые осознал в единстве с идейно-смысловой динамикой художественной формы: «...вот тут перемена ритма, игра ритмов “нет меня, лишь ты бываешь” – медленные ритмы, *adagio*... “когда в лучах твоей мечты”... – то же самое... А затем ускорение, играющие ритмы. <...> Правда, это совершенно по-новому?» [Сабанев, 2000, с. 293]. Действительно, абсолютно по-новому зазвучали ритмы поэтической части «Поэмы экстаза», в которой композитор обратился к свободному стиху. Скрябинский верлибр органично соответствовал творческим порывам человеческого духа – то играющего, порхающего, то желающего, ласкающего, а нередко и страдающего, мятежного: «Этим ритмом учащенным / Бейся жизни пульс сильней! / О мой мир, моя жизнь, / Мой расцвет, мой экстаз! / Ваше каждое мгновенье / Создаю я отрицаньем / Раньше пережитых форм. / Я вечное / Отрицание. / Еще, / Всегда еще! / Более сильного, / Более нежного, / Новых терзаний, / Новых блаженств. / Наслаждаясь этим танцем, / Задыхаясь в этом вихре, / Забывая о целях любимых стремлений, / Дух отдается игре опьянений. / На крыльях могучих / Новых исканий / В область Экстаза / Он быстро несется» [Скрябин, 1919, с. 197].

Смелые трансформации музыкально-поэтической ритмики неотделимы от мировоззренческих представлений композитора. В философских записях Скрябина категория «ритм» обретает многогранность символических значений. Композитор, увлеченный стихосложением, распознает в ритмике особенности духовного бытия, творческого созидания, движения времени, пространственных отношений: «Все – есть единая деятельность духа, проявляющаяся в ритме»; «Мир столько раз создавался, сколько раз сознание человека его творило. Каждая жизнь ритмически повторяет его творение. Человек – ритмическая фигура. <...> Я создал себя, как единицу ритма во времени и про-

странстве» [Скрябин, 1919, с. 143, 175]. Скрябину действительно удалось «создать себя» – в качестве неповторимого художника-модерниста, значение которого не удастся опровергнуть ни теорией, ни практикой.

Подобно словесной «музыке», воплощенной символистами в поэтических произведениях, творчество Скрябина свидетельствовало о вершинном проявлении синтеза искусств, на этот раз – вербализации музыкального языка. На рубеже XIX–XX вв. в русской музыке, на протяжении многих десятилетий стремившейся к содержательному богатству литературы, сконцентрировалась такая сверхзвуковая нагрузка, которая оказалась сопричастна к идейно-смысловой объемности символизма. Продолжая традиции А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, создававших поэтические партии к своим вокальным произведениям, А.Н. Скрябин осуществляет стихотворную «надстройку» к инструментальным сочинениям, добиваясь при этом музыкальности словесных текстов [Макарова, 2022]. Реализация жизнетворческих целей, раскрывающихся в поэтических программах, ведет Скрябина по пути радикальных инноваций, которые системно преобразуют музыкальный язык. Композитор-модернист трансформирует традиционные соотношения мажора и минора, консонансов и диссонансов, утверждает новый характер ритмики и мелодики, видоизменяет приемы гармонического и полифонического развития, раскрепощает музыкальную архитектуру и фактуру [Рубцова, 1989, с. 306–406]. Инструментальный стиль Скрябина становится настолько сложным, насколько и интеллектуальным.

Русские поэты-символисты не могли не отреагировать на самобитное творчество Скрябина, вовлекая его в полемичные размышления и посвящая гениальному композитору статьи, стихотворения: «Скрябин и дух революции» (1917) В.И. Иванова, «Звуковой зазыв (А.Н. Скрябин)» (1925) К.Д. Бальмонта; «Осиротела музыка. И с ней...» (1915) и «Он был из тех певцов (таков же был Новалис)...» (1915) В.И. Иванова, «На смерть А.Н. Скрябина» (1915) В.Я. Брюсова, «Эльф» (1917) К.Д. Бальмонта. Поэты-символисты отмечают и магическое очарование музыкальных опусов, и фортепианное мастерство, и несомненный стихотворный талант Скрябина. Преодолевая идейные противоречия, создатели «музыкальной» поэзии, не обладавшие композиторскими навыками, видят в современном модернисте желанное

олицетворение синтеза искусств, признавая при этом соборный пафос скрябинского творчества: «В торжественнейших утверждениях своего порыва – или прорыва – в запредельное Скрябин говорил не языком индивидуальной воли, но хоровым звучанием воздымаемого им из глубы соборного множества» [Иванов, 1994, с. 386]. Для поэтов-символистов Скрябин не просто отечественный композитор-новатор, он тот редкий русский музыкант-мыслитель, который в своем творчестве воспел всеединые ценности и стал органичной частью мирового сообщества, космически сопоставляя национальное и общечеловеческое. «Так творил и мыслил русский национальный композитор, представивший просторолюбивую стихию родной музыки в ее новом виде динамического перестроения и претворения в образы космической беспредельности <...> истый всечеловек <...> и вместе пламенный патриот по живому чувствованию своих духовных корней, по органической любви к складу и преданию русской жизни, по вере в наше национальное предназначение, наконец, по своему глубочайшему самосознанию, – самосознанию одного из творцов русской идеи...», – отмечает В.И. Иванов [там же, с. 387]. Поэзия – неотъемлемый элемент музыкальных достижений, идейных пророчеств и духовного величия Скрябина.

Итак, исследование теоретического и поэтического наследия русских символистов позволяет признать его уникальный характер как в контексте развития отечественной словесности, так и в истории общеевропейского символистского движения, мировой художественной культуры. На рубеже XIX–XX вв. русский символизм предстает как целостная эстетическая система, которая отражает не только индивидуальные представления поэтов нескольких поколений, но прежде всего теоретико-литературные, идейно-философские интенции революционной эпохи, национальной истории. Беспрецедентная масштабность символистского наследия обусловлена творческим переосмыслением духовного опыта прошлого, направленным на решение актуальных проблем современной российской жизни, неотделимых от создания «новой» словесности, «действенной» поэзии.

Опираясь на традиции мировой культуры, первые русские модернисты актуализируют содержательный потенциал символики, который из всех искусств наиболее емко выражен в музыке. Символ музыки сопутствует мировоззренческому, эстетическому, стиховедческому,

творческим исканиям поэтов-теоретиков. В философии музыки русских символистов, переполненной аллюзиями и реминисценциями, синтезируются идеи античной космологии, диалектики и этики, положения средневековых учений, эстетики Возрождения и Просвещения, взгляды немецких идеалистов, но в первую очередь – концепции А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и Ф. Ницше. Вовлекая символ музыки в художественную практику, русские модернисты дорожат прежде всего творческими обретениями словесной «музыки» в поэзии французского символизма. Между тем русские символисты, обобщая культурное наследие мировой истории, «переплавляют» его духовными константами, ценностными универсалиями национального бытия. У первых модернистов символ музыки сопрягается с традициями русской религиозной мысли, философией всеединства В.С. Соловьева, трактовками синтеза искусств в отечественном стиховедении, творчеством поэтов-романтиков и «чистых лириков». Столь грандиозный интеллектуальный «багаж» проецируется на перспективы создания «новой» поэзии XX столетия, которая непременно должна быть охвачена музыкальным переживанием.

В теоретическом осмыслении музыки бесспорное новаторство русских символистов заключается в стиховедческой разработке «музыкальной» поэзии, привлеченной к панмузыкальному мифотворчеству и жизнестроительному проекту, – это востребовало всесторонней интерпретации ритма, вслед за музыкой представленного в качестве символа. В поэтическом творчестве символистов инновационные поиски словесной музыкальности приводят к реформированию отечественного стихосложения и общестилистическому «перевороту», отражающим художественную преемственность классической литературы и модернистского искусства. Уникальность русского символизма тем более очевидна, что единство эстетической теории и поэтической практики находит подтверждение в синтетичном творчестве гениального современника – композитора, философа и поэта А.Н. Скрябина. Всеохватный опыт первых русских модернистов, многим обязанных чрезвычайно широким возможностям художественной символики, концептуально переадресовывается культуре грядущих столетий, до настоящего времени оставляющей символистское приближение к «духу музыки» непревзойденным.

Какими бы утопическими ни представлялись искренние надежды поэтов-символистов на духовно-религиозное, нравственно-эстетическое воскресение российского общества и всего человечества, их огромная роль в радикальном преобразении русской литературы вряд ли заслуживает сомнения. Под воздействием музыкальной поэтики в отечественной словесности рубежа XIX–XX вв., вобравшей художественные достижения других исторических тенденций, произошла эпохальная смена эстетических систем, которая засвидетельствовала не только устойчивый интерес к синтезу искусств, но и неизбывное стремление к индивидуальному житнетворчеству, соборному жизнестроительству, духовному всеединству. Яркими выразителями этого процесса стали первые русские модернисты – в ускоренном движении ритмов новейшей истории все более музыкальной, самоотверженной, благородной видится их символическая миссия.

Список литературы

- Бальмонт К.Д.* Стихотворения. – Москва : Художественная литература, 1990. – 397 с.
- Белый А.* Символизм. – Москва : Мусагет, 1910. – 633 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.
- Белый А.* Сочинения : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1990. – Т. 1. – 703 с.
- Блок А.А.* Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Правда, 1971. – Т. 1. – 480 с. ; т. 5. – 558 с.
- Брюсов В.Я.* Избранное. – Москва : Правда, 1982. – 463 с.
- Брюсов В.Я.* Ремесло поэта : статьи о русской поэзии. – Москва : Современник, 1981. – 399 с.
- Брюсов В.Я.* Среди стихов : 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. – Москва : Советский писатель, 1990. – 714 с.
- Гиппиус З.Н.* Стихотворения. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 592 с.
- Иванов В.И.* Борозды и межи : Опыты эстетические и критические. – Москва : Мусагет, 1916. – 351 с.
- Иванов В.И.* Родное и вселенское. – Москва : Республика, 1994. – 428 с.
- Макарова С.А.* Музыкальная утопия А.Н. Скрябина : путь к «Мистерии» // Феномен утопии в общественном сознании и культуре : сборник научных трудов. – Москва : ИНИОН РАН, 2021. – С. 248–281.
- Макарова С.А.* Стихотворные сочинения А.Н. Скрябина и музыкально-поэтические традиции русских композиторов XIX века // Ученые записки. – Москва : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2022. – Вып. 11, кн. 1. – С. 39–75.

Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : литературные манифесты и художественная практика / сост. А.Г. Соколов. – Москва : Высшая школа, 1988. – 368 с.

Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – Москва : Музыка, 1989. – 447 с.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – Москва : Классика–XXI, 2000. – 398 с.

Скрябин А.Н. Записи // Русские Пропилеи : материалы по истории русской мысли и литературы. – Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – Т. 6. – С. 97–247.

Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – Москва : Советский композитор, 1983. – 281 с.

References

Bal'mont, K.D. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1990. 397 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Simvolizm* [Symbolism]. Moscow, Musaget Publ., 1910. 633 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Sochineniya: v 2 t.* [Compositions: In 2 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1990. T. 1. – 703 p. (In Russ.)

Blok, A.A. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Collected works: In 6 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1971. Vol. 1. – 480 p. Vol. 5. – 558 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Pravda Publ., 1982. 463 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Remeslo poeta: stat'i o russkoj poezii* [Poet's Craft: Articles on Russian Poetry]. Moscow, Sovremennik Publ., 1981. 399 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Sredi stihov: 1894–1924. Manifesty, stat'i, recenzii* [Among poems: 1894–1924. Manifestos, articles, reviews]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1990. 714 p. (In Russ.)

Gippius, Z.N. *Stihotvoreniya* [Poems]. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999. 592 p. (In Russ.)

Ivanov, V.I. *Borozdy i mezhi: Opyty esteticheskie i kriticheskie* [Furrows and borders: aesthetic and critical experiments]. Moscow, Musaget Publ., 1916. 351 p. (In Russ.)

Ivanov, V.I. *Rodnoe i vselenskoe* [Native and universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p. (In Russ.)

Makarova, S.A. Muzykal'naya utopiya A.N. Skryabina: put' k «Misterii» [Scriabin's musical utopia: the path to the Mystery]. In *Fenomen utopii v obshchestvennom soznanii i kul'ture: sbornik nauchnyh trudov* [The phenomenon of utopia in public consciousness and culture: a collection of scientific papers]. Moscow, INION RAN Publ., 2021, pp. 248–281. (In Russ.)

Makarova, S.A. Stihotvornye sochineniya A.N. Skryabina i muzykal'no-poeticheskie tradicii russkikh kompozitorov XIX veka [Verse compositions of Scriabin and musical and poetic traditions of Russian composers of the 19th century]. In *Uchenye zapiski. Vypusk 11*.

Kniga 1 [Scholarly notes]. Moscow, Memorial'nyj muzej A.N. Skryabina Publ., issue 11, book 1, 2022, pp. 39–75. (In Russ.)

Poeticheskie techeniya v russkoj literature konca XIX – nachala XX veka: Literaturnye manifesty i hudozhestvennaya praktika. Sost. A.G. Sokolov [Poetic trends in Russian literature of the late 19th – early 20th centuries: Literary manifestos and artistic practice. Comp. A.G. Sokolov]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1988. 368 p. (In Russ.)

Rubcova, V.V. *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolaevich Skryabin]. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 447 p. (In Russ.)

Sabaneev, L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2000. 398 p. (In Russ.)

Skryabin, A.N. Zapisi [Entries]. In *Russkie Propilei: Materialy po istorii russkoj mysli i literatury. T. 6* [Russian Propylaea: Materials on the history of Russian thought and literature]. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovyh Publ., Vol. 6, 1919, pp. 97–247. (In Russ.)

Holopova, V.N. *Russkaya muzykal'naya ritmika* [Russian musical rhythm]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1983. 281 p. (In Russ.)