



Миф русских символистов о «музыке» стиха

© С.А. МАКАРОВА,
кандидат филологических наук

В статье рассматривается концепция «музыкальной» лирики XIX века в ее проекции на эстетику русских символистов, транспонировавших теорию лирической поэзии из области «чистого искусства» в жизнетворчество, жизнестроительство. Между тем исследование поэтических сборников «старших» и «младших» символистов доказывает противоречия между теорией и практикой, которые выражаются в звуковой организации, интонационной системе, метро-ритмическом строе, жанрово-композиционных формах. Символистские поиски «музыки» стиха на рубеже XIX-XX веков приводят не к «музыкальности», а к началу грандиозной реформы отечественного стихосложения.

Ключевые слова: теория «музыкальной» поэзии XIX в., эстетика символистов, лиризм, «музыкальная» семантика, напевная лирика, говорной стиль, интонационная система, звукопись, метро-ритмические инновации, формирование силлабо-тонического стиха.

The article discusses the concept of «musical» poetry in XIX century in projection on the aesthetics of Russian Symbolists that have transposed the theory of lyric poetry from the area of «pure art» to the creative work, creative life. Meanwhile, the study of poetry of «senior» and «junior» symbolists shows that there are contradiction between theory and practice, that are expressed through sound organization, intonation system, metro-rhythmic structure, genre and compositional forms. Symbolists search for «music» in poetry at the turn of XIX–XX centuries don't lead to «musicality», but they lead to grand versification reform.

Key words: theory of «musical» poetry of the XIX century, Symbolists aesthetics, lyricism, «musical» semantics, melodious lyrics, speaking style, intonation system, metro-rhythmic innovations, reforming of syllabic-tonic verse.

В русской культуре первой половины XIX века впервые на теоретико-литературном уровне было осмыслено понятие «музыка» слова, в рамках романтической эстетики сформулировано содержание этой категории, связанное с «музыкой» человеческих чувств, богатством жизни сердца и словесной невыразимостью душевных нюансов. В. А. Жуковский обобщил весь тот идейный смысл, который вкладывался в «музыкальную» поэзию в период ее самого начального теоретического осмысления: «В произведениях художника мы наслаждаемся красотой создания, прелестью частей, гармониею целого и тому подобное, но все это есть одна низшая, так сказать, материальная сторона нашего наслаждения: мы можем дать себе отчет в том, что нас увлекает, можем указать на возвышенность или приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов; но то, что безотчетно и неуловимо и что, однако, всему этому дает жизнь, это есть дух поэта, в создании его тайно соприсутственный!» [1].

Философия панмузыкальности не ограничила романтиков сугубо содержательным наполнением категории «музыкальность» поэзии – усиление психологизма, лиризма, творческой индивидуальности в стихотворных сочинениях привело к утверждению напевного интонационного стиля в русской лирике. Но романтические поиски «музыки» стиха неизбежно носили исторически ограниченный характер. Уровень развития литературного языка и русского стихосложения пока еще не позволял воплотить искомую «музыкальность» слова на лингвистическом, стихотворном, структурном уровне. Философские запросы на синтез искусств, «музыкальное» содержание поэтических произведений первой половины XIX века вступали в явный конфликт с художественной формой.

Во второй половине XIX века теоретическое осмысление «музыки» слова было продолжено поэтами «чистого искусства». Ясность содержания «музыкальной» поэзии, эстетическая изолированность от противоречивой эпохи не только привели «чистых лириков» к идеям синтеза

искусств, синкретизма культуры и истории, но также дали возможность обрести и осознать «музыку» стиха на уровне художественной формы. В своем эпистолярном творчестве, литературно-критических статьях А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. К. Толстой углубляют разработку понятия «музыка» поэтического слова. «Чистые лирики» размышляют о фонике стиха, «музыке» рифм, «музыкальности» метро-ритма, «музыкальной» специфичности композиционных и жанровых форм. Теоретические замечания «чистых лириков» взаимодействуют с их художественной практикой.

Безусловно, в данном контексте необходимо говорить о совершенно исключительной роли А. А. Фета. В рамках «чистого искусства» он представил первую и единственную в русской культуре XIX века целостную концепцию «музыкальной» лирики в неразрывности ее философского истолкования, содержательных особенностей, художественной формы и психологии творчества. Для Фета «музыкальность» поэзии — это прежде всего эмоциональность, лиризм, воплощающиеся в мелодичности стиха, напевности интонаций: «Для передачи своих мыслей разум человеческий довольствуется разговорною и быстрою речью, причем всякое пение является уже излишним украшением, овладевающим под конец делом взаимного общения до того, что, упраздняя первобытный центр тяжести, состоявший в передаче мысли, создает новый центр для передачи чувства. (...) Реальность песни заключается не в истине высказанных мыслей, а в истине выраженного чувства» [2.С. 175–176]. «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны», — заключает Фет [Там же. С. 168]. «Нераздельность» двух видов искусства, напряженная эмоциональность, раскрывающаяся в свободном строфическом голосоведении, гармоничное использование ритмико-мелодических фигур (анафоры, эпифоры, эпаналепсиса, спирали, синтаксического параллелизма) и — как следствие — напевный интонационный стиль, романсная композиция фетовских стихотворений стали вершинными явлениями в истории русской поэзии XIX века.

Вслед за романтиками, «чистыми лириками», А. А. Фетом русские символисты на рубеже XIX–XX веков транспонировали на новый теоретический уровень трактовку «музыкальной» лирики. О «музыкальности» поэзии писали практически все «старшие» (Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб) и «младшие» (А. А. Блок, В. И. Иванов, А. Белый, Эллис) символисты и единодушно понимали данное явление прежде всего как звуковую гармонию, мастерское владение формой, чаще приближаясь в своих замечаниях не к теории лирического искусства, а к стиховедению. В. Я. Брюсов так оценивал блоковскую поэзию: «Почти всегда стих Блока музыкален», так как он «большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам... Его стихи как бы просят музыки...» [3].

Вместе с тем «музыка» стиха для символистов была связана с напевной стихией лирических интонаций. Брюсов сравнивал «напевные» произведения И. А. Бунина с прозой: «В общем его стихи, лишенные настоящей напевности, живут исключительно образами и при их отсутствии обращаются в скучную прозу» [4]. Напротив, по убеждению символистов, стих гармоничен и музыкален там, где присутствует певучая сила поэзии. И вновь из поэтов-современников по напевной интонационности стиха символисты выделяют творчество А. Блока. Вяч. Иванов писал в 1907 году Брюсову: «Литературное событие дня — “Снежная маска” А. Блока... По-видимому, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. (...) Звук, ритмика, ассонансы пленительны. Упоительное, хмельное движение... Дивная тоска, и дивная певучая сила!» [5].

Действительно, к 1890-м годам русский стих был абсолютно готов к воплощению напевной мелодичности в ее символистской интерпретации — теоретическая ориентация символистов на поэтические традиции XIX века в данной связи совершенно очевидна. Все силлабо-тонические метры были продуктивно освоены, «музыкальные» трехсложные размеры оставались популярными как никогда, романсная лирика в ее кульминационном развитии прозвучала в фетовских «Вечерних огнях», напевный интонационный стиль в творчестве «чистых лириков» достиг своего апогея.

Но не будем забывать, что во второй половине XIX века благодаря творчеству поэтов-реалистов некрасовской школы в русской поэзии не менее властно утвердился «говорной» стих с его разговорными интонациями и просторечными оборотами. Кроме того, поэзия должна была отстаивать свои законные права на фоне небывалого расцвета прозаических жанров. К концу столетия напевный стих, говорной стиль в поэзии, с одной стороны, и художественная проза — с другой, подошли в своем развитии к определенному «рубежу», свидетельствовавшему о том количественном накоплении содержательной энергии, которая неизбежно должна была принять новые качественные взаимоотношения и формы. Этот историко-литературный конфликт получил объективное выражение в противоречиях теории и практики, традиций и новаторства русских символистов.

Так, Брюсов — один из первых теоретиков символизма, автор многочисленных рецензий, учебника «Основы стиховедения» — как никто другой экспериментировал с приемами «музыкаливания» поэтического высказывания. Внимание к эвфонии, обращение к инновационным ритмическим модуляциям, тематическая ориентация сочинений на связь с музыкой (Циклы «Все напевы», «Вечерние песни», «Сонаты») сочетаются у Брюсова с поисками того обобщенного и многозначного содержания, которое бы приблизило словесный текст к музыкальной безграничности символа, как в стихотворении «Осеннее прощание

эльфа: «В небе благодать, в небе радость, Солнце льет живую / сладость, Солнцу – верность, Солнцу – вздох! / Но листок родного клена, прежде сочный и зеленый, / наклонился и засох. / В небе снова ясность мая, облака уходят, тая, / в завлекательную даль...» [6].

Брюсов олицетворяет природу, использует максимально абстрактные образы неба, солнца, весны, дали. Но символическая емкость брюсовских образов не приводит к искомому эффекту «музыкального» содержания, неопределенного и импрессионистичного в своей полисемичности. Более того, фигуры переноса (enjambement), сочетание длинных и коротких поэтических строк, лексические повторы способствуют появлению того импровизационного интонационного голосоведения, которое удаляет силлабо-тонический стих от традиционной мелодической монотонии, метро-ритмической инерции, лирической напевности. Брюсовский стих начинает звучать не просто индивидуально «незнакомо», но и заметно экспериментально, рационалистично.

В свою очередь, для З. Н. Гиппиус метро-ритмическое и интонационно-мелодическое новаторство ассоциировалось с совершенно другими содержательными задачами. Убежденная в том, что поэтическое творчество – это своеобразная молитва, талантливая мэтресса символизма пытается воздействовать стихом как внушающим заговором, таинственной магией, завораживая слушателя экспрессивными созвучиями. Стихотворения Гиппиус насыщены аллитерациями и ассонансами, ритмическими стяжениями стоп и метрическими переборами: «Тебя приветствую, мое поражение, / тебя и победу я люблю равно; / на дне моей гордости лежит смирение, / и радость, и боль – всегда одно...» [7]. Достигается ли желанная «музыка» стиха, молитвословие?.. Индивидуальное и непредсказуемое варьирование междуударных интервалов в единстве с индивидуалистичными нотками духовных исканий, нравственных колебаний перерастают в разговорные интонации, на поверхности которых оказывается не мелодическая монотония стопы, а тоническая выделенность отдельных лексем. В результате стих Гиппиус приближается к говорному интонационному стилю, «прозаизируется» и звучит не столько напевно, сколько тонично.

С идеей поэзии как молитвы связано творчество еще одного «старшего» символиста – А. М. Добролюбова. Эксперименты смелого новатора в области сближения поэзии и музыки, стиха и прозы на первый взгляд кажутся беспрецедентными. Своим стихотворениям, а также фрагментам текстов Добролюбов сообщает динамическое звучание в музыкальных темпах – *adagio maestoso* (медленно и величественно), *andante quasi adagio* (умеренно, ближе к медленному), *andante con moto* (умеренно с движением), *adagio lamentoso* (медленно и жалобно). Стихотворению «Молебное» тоже предпослано темповое исполнение – *andante con fuoco* (умеренно и страстно): «В одинокой горнице / Я склоняюсь в молении / Пред

Великим Господом; / Поклоняюсь сладостный, / Словно цвет предутренний...» [8]. Между тем создается впечатление, что темповые обозначения в стихотворениях Добролюбова имеют чисто внешний характер – поэтическое содержание нередко расходится с обозначенным характером звучания. К тому же молитвословный стих получает явный семантический и интонационный «ореол», лишаящий произведения свободного голосоведения. Экспериментальные формы остаются вне единства с содержанием и музыкально-поэтическими декларациями.

Символистская концепция «музыкальности» стиха была чрезвычайно многогранной и стилистически полифоничной. Как известно, К. Д. Бальмонт, сопрягавший теорию стиха с идеалистически-философскими построениями о «всегласной музыке мира», «мире как изваянном стихе», «соединении двух строк через рифму, вместе уходящих в напевную неопределенность», полагал, что поэт строит свою «таинственную часовню» из напевности «Русского словесного начала», базирующейся на гласных и согласных звуках. Все звуки, считал Бальмонт, имеют свою семантику и связаны с музыкальными «ритмами Миротворчества». Так, гласный «о» для Бальмонта был звуком восторга, торжествующего пространства; гласный «у» – музыкой шумов, вскриком ужаса; в звуке «л» поэту слышался лепет волны; в согласном «р» – скорость, узорность, спорность. Нет необходимости говорить о субъективности данных поэтических рассуждений, связанных с главным тезисом Бальмонта: «современный стих, принявши в себя колдовское начало Музыки, стал многогранным и угадчивым» [9]. Музыка, поэзия, отдельные элементы стиха трактовались исключительно эмоционально – отдельные звуки стиха символически семантизировались Бальмонтом.

Действительно, Бальмонт – пожалуй, самый «эвфоничный» поэт из всех символистов. Через усиленные аллитерации, ассонансы, звукопись, сверхдлинные поэтические размеры, цезурные наращения и усечения он реализовывал «колдовство» музыкально-поэтического начала: «Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит, / Звон стеблей, ковыль поет, поет, поет, / Серп времен горит сквозь сон, горит, горит, / Слезный стон растет, растет, растет, растет...» [10]. Но стих Бальмонта звучал художественно нарочито, фонетически неестественно. В стиховедческих исследованиях Б. Эйхенбаума («Мелодика русского лирического стиха»), К. Тарановского («Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков») современных лингвистов убедительно доказывается характерность звукописи для говорного стиха. В напевном стиле аллитерации, напротив, затрудняют мелодический вокализм, усиливают шумовые эффекты. Искома «музыка» стиха превращалась у Бальмонта в «антимузыку».

Бальмонт не был единственным в субъективном понимании фоники стиха. А. Белый, придававший огромное значение поэтическому ритму, на второе место по художественной функциональности ставил словесную

инструментовку и интерпретировал ее достаточно своеобразно. Наиболее ярко теоретическое понимание вопросов поэтической фоники у А. Белого нашло отражение в стиховедческих работах 1909 года. Так, в статье «Шарль Бодлер», отмечая, что «во французской поэзии нет равного Бодлеру инструменталиста», он делает очень важное замечание, указывая, что «есть неизменное соответствие между звуком и смыслом» произведения и что «насыщая стих ассонансом и аллитерацией, Бодлер является отдаленным предтечей свободного стиха» [11].

В этот период А. Белый не выстраивает концепцию семантического ореола звуков (позднее такие попытки осуществлялись — см. полемическую статью Б. Эйхенбаума «О звуках в стихе»), но размышляет о возможности других, не менее противоречивых путей исследования инструментовки: «...Можно бы связать различные модуляционные ходы с музыкальными ходами (на секунду, терцию, кварту и т.д.), что дало бы возможность отождествить гамму из двугласных и гласных с хроматической и диатонической музыкальной гаммой; в последнем случае можно было бы сравнивать мелодию гласных у различных поэтов» [12]. Приблизительность и субъективность предложенного А. Белым метода анализа поэтической фоники очевидны, ибо теоретик стиха не учитывает специфику двух видов искусства: в музыке интонационно-звуковая линии мелодии строго зафиксирована в интервалике, в поэзии подобная фиксация невозможна. Тем не менее не отметить музыковедческий подход в трактовке стихотворных проблем невозможно — музыка и стих едва ли не отождествляются поэтом.

Применивший в стиховедческих исследованиях музыкальную нотацию, назвавший себя «композитором» языка, А. Белый и в поэтической практике пробует максимально «омузикалить» стихотворную фактуру, обращаясь при этом не столько к фонике, сколько к ритмике. «Поэт-композитор» экспериментировал с вариациями междуударных интервалов, силлабической структурой строк, акцентной экспрессией слова, ориентируясь как на бесконечное многообразие ритмических комбинаций в музыке, так и на разрушение метрических канонов силлабо-тонической версификации, «надоевшей» своей классичностью, как, например, в стихотворении «Образ вечности» (с посвящением Бетховену): «...В жизни загубленной / образ возлюбленной, / образ возлюбленной — Вечности, / с ясной улыбкой на милых устах. / Там стоит, / там манит рукой... / И летит / мир предо мной ...» [13.С. 95—96].

В процитированном стихотворении явно просматривается не правильное чередование стоп, а актуализация лексической акцентности, ритмики слова, говорного стиля. Думается, напевность в стихе А. Белого отсутствует однозначно. Но совершенно неопровержимо также другое — поиски «музыкальности» поэзии привели его, как и других символистов, к метро-ритмическим инновациям, которые переросли

в реформу силлабо-тонической системы стихосложения. В творчестве символистов параллельно классическим метрам начинают сосуществовать долиники, тактовики, акцентные стихи, верлибры. Благодаря символистам русская версификация как никогда становится интонационно многоголосной, ритмически разнообразной, что вместе с тем свидетельствует о богатейшем стихотворном потенциале русского языка и глубоко национальных путях развития отечественного стихосложения, как и символистского течения, прозвучавшего в мировом культурном контексте максимально индивидуально и неожиданно.

Как можно было заметить, практически все приведенные в качестве примеров стихотворные фрагменты имеют неклассическую метро-ритмику: «старшие» и «младшие» символисты не только «раскачивают» каноны монополюсно господствовавшей системы стихосложения, но и теоретически интерпретируют инновационные формы через сопоставление с силлаботоникой. Вместе с тем «младшие» символисты в начале нового, двадцатого, столетия расширяют границы теоретической поэтики, стиховедческих рассуждений о «музыкальности» стиха, звуковой экспрессии ритма. Свою концепцию «младосимволисты» развивают до философии «музыкальной» лирики, способной нравственно преобразить как индивидуалистичную личность современной эпохи, так и духовно «обветшавшее» общество. Синтез искусств, магия слова, власть заговора, творчество поэта-теурга, драматическая мистерия, духовное всеединство, религиозная соборность становятся ключевыми словосочетаниями в эстетике «младосимволистов». Огромные надежды при этом возлагаются на словесно-музыкальные ритмы, отличающиеся свойствами глубокого эмоционального проникновения и воздействия на слушателей.

«Младосимволисты» впервые в отечественной теории «музыкальной» лирики, как, впрочем, и истории символизма, преодолевают романтический раскол между мечтой и реальным миром, эстетическую изоляцию «чистого искусства» от окружающей действительности и декларируют идеи жизнотворчества, жизнотроительства. Без новой личности, без нового общества не будет нового будущего! Утопическое мифотворчество «младосимволистов» отличалось воистину эпохальной грандиозностью и, пожалуй, не имело аналогов в истории культуры. Символистские претензии на духовное переустройство общества были созвучны грядущим социальным потрясениям, революционным событиям в России. Потому и оказались востребованы новое слово, новая поэтическая ритмика, новые стихотметрические формы.

С религиозно-мистических высот звучат призывы А. Белого и Вяч. Иванова о «творящей форме», в которой осуществляется не индивидуалистический «музыкальный монолог», а объединяющий «музыкальный унисон» [14. С. 149]; где «важна не сила звука, а мощь отзвука» [Там

же. С. 196]; где художник перестает писать для себя, а творит в связи с «божественным всеединством» и воспитывает себя ради «творческой реализации этой связи» [Там же. С. 160]. Только в этом случае символизм превращается из литературного приема в жизнестроительство и «соединение». Вслед за Белым Вяч. Иванов воплощает жизнестроительную теорию «музыкой» стиха, над которой много размышлял и которую неуклонно пытался обрести в новых интонациях и ритмах: «Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков, / Стремится Музыка, обвита бурной тучей... / Ей вслед — погони вихрь, гул бездн и звон подков, / И светоч пламенный, как метеор летучий...» [15]. Но «музыка» не звучала, о чем ему писали Брюсов, Блок, хотя поэт-теург и продолжал отстаивать «музыкальные» замыслы своих стихотворных сочинений. Исследователи отмечают специфичную «тяжеловесность» стиха Вяч. Иванова, которая рождается в результате активного использования коротких слов или однозначно ударных лексем — стихотворные строки становятся повышеннотоничными, интонационно приближаясь к говорному стиху; лексемы эмансипируются, своеобразно «выпадая» из строфического голосоведения.

Общие стихометрические тенденции на рубеже XIX–XX веков определяются с максимальной объективностью. Символисты, взявшие курс на теоретическое обоснование «музыкальной» лирики, жизнестроительства стиха, в своей поэтической практике пошли по пути новаторских экспериментов с поэтической семантикой, фоникой, звукописью, акцентуацией, силлабической структурой строк, междуударными интервалами, силлабо-тонической метрикой, строфикой. В результате в напевный стих стали властно вторгаться интонации говорного стиля, в стихотворную структуру — прозаические элементы, что в конечном счете привело к стиранию границ жанровых и родовых форм. «Расшатывание» силлаботоники обернулось тонизацией русского стиха и утверждением переходных форм дольника, тактовика, а также декламационно-тонической системы и свободного стиха. Поиски «музыкальности» актуализировали в лирике скрытый потенциал сугубо имманентных выразительных средств и привели к реформированию отечественной версификации. В единстве с другими художественными тенденциями на рубеже двух столетий *музыка* способствовала рождению нового поэтического *слова*.

К сожалению, поэтическая напевность со всей очевидностью уходила в прошлое вместе с тем особым лиризмом, который передавал гармоничное единство человека с красотой мира. Индивидуальные ритмы рубежа XIX–XX веков, созвучные индивидуалистичным героям тревожной эпохи, приносили в русский стих диссонансные интонации. История звучала катастрофами, душа не пела — не пелась и поэзия... Только в раннем творчестве А. А. Блока на недостижимой высоте

воссоздавался тот напевный стих, который последовательно развивал традиции фетовских «Вечерних огней»:

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 [16.С. 360].

Но «вечерние огни» напевного стиха очень скоро погрузились у Блока в «ночную тьму». С вершины музыкального осмысления катастрофических ритмов эпохи и диссонансов революции стали раздаваться страстные призывы поэта к интеллигенции о необходимости услышать новую музыку, слиться с жизненной дисгармонией, проникнуться ритмами народной революции, понять музыкальный порыв во имя обретения гуманизма, рождения человека-артиста, гармонического звучания мирового оркестра. Блок на определенное время уверовал в культуру будущего, накопившуюся в «синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах» [17. С. 128]. С другой стороны, поэт сожалел о том, что «музыка эта — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного стиха, ...она противоположна привычным для нас мелодиям...» [Там же. С. 129]. И все же Блок видел единственный путь перевоспитания «цивилизованного слуха»: «...Карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни; <...> в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века» [Там же. С. 125]. Яркая попытка эстетического постижения музыкальных ритмов дыхания жизни, революции закончилась для Блока молчанием, что, впрочем, органически сочеталось с его идеей о неравномерной пульсации музыкальных ритмов бытия. Рушился символистский миф о «музыке» стиха, несмотря на глубокие теоретические истолкования. Превзнесенных высот «искусства музыки священной» поэзии символистов повторить было не суждено.

Литература

1. Жуковский В. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1983. С. 399.
2. Фет А. А. Сочинения. В 2 т. М., 1982. Т. 2.
3. Брюсов В. Я. Ремесло поэта. М., 1981. С. 327–328.

4. *Брюсов В. Я.* Среди стихов: 1894–1924. М., 1990. С. 311.
5. Литературное наследство. Т. 85 (Валерий Брюсов). М., 1976. С. 496–497.
6. *Брюсов В. Я.* Собр. соч. В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 463.
7. *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 111.
8. *Минский Н. М., Добролюбов А. М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 488.
9. *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. М., 1915. С. 376.
10. *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 376.
11. *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 254.
12. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 255.
13. *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966. С. 95–96.
14. *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994.
15. *Иванов В. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1978. С. 94.
16. *Блок А. А.* Собр. соч. В 6 т. М., 1971. Т. 1. С. 360.
17. *Блок А. А.* Собр. соч. В 12 т. Л., 1932–1936. Т. 8.

ИМЛИ им. А. М. Горького