



Юлия Михайловна Опарина

## ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ В СТИХОТВОРЕНИЯХ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА. К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА

Присутствие музыкального начала в той или иной степени ощущается в любой подлинно художественной речи. Однако есть поэт, в творчестве которого музыкальность и шире – музыка – становится во всех отношениях определяющим, сущностным качеством. По словам Корнея Ивановича Чуковского, «он всегда не только ушами, но и всей кожей, всем существом ощущал окружающую его “музыку мира”» [11, 47] – это Александр Александрович Блок.

Даже на фоне музыкалистской эстетики символизма, требовавшей от литературы «музыки, прежде всего!» (Поль Верлен) и породившей множество синтетических музыкально-словесных явлений, творчество Блока выделяется музыкальностью как абсолютно органическим свойством, присущим и блоковскому поэтическому миру в целом, и каждой его стихотворной строке. Это музыкальность как метафоричность, несказанность, смысловая многозначность; музыкальность как отражение в звуковых образах «гармонии мира», «мирового оркестра» – отсюда многочисленные аллюзии музыкальных произведений, разнообразные звуки, лейттембры инструментов; наконец, музыкальность как особая смысловая наполненность *звуковой материи стиха*. Филологи признают: «По силе словесной музыки, способной выражать “невыразимое”, высказывать “неизреченное”, “несказанное”,

Блок не имеет себе равных. <...> В музыке стихов Блока – абсолютная гармония звука и смысла» [5, 8].

Подробный анализ музыкальности блоковских стихотворений, и, в частности, их интонационной структуры (понимаемой как динамика эмоциональных состояний и выраженной всем комплексом ритмических, синтаксических, фонических элементов) представлен в моем диссертационном исследовании<sup>1</sup>. Здесь же остановлюсь только на некоторых методологически важных аспектах и для наглядности приведу сравнительный анализ поэтической интонации стихотворений Блока и Сергея Александровича Есенина.

Филологи не раз обращали внимание на то, что в анализе поэтического текста представляет проблему «определенный отрыв формальной ритмической схемы (последовательность ударных и неударных слогов) от единиц – носителей смысла, словоформ» (Любовь Владимировна Златоустова [4, 34]), то есть оторванность ритмической стороны стиха от его образности, его смысла. Попытку соединить «ритм и смысл» в одной ритмосмысловой единице представляет теория Златоустовой, анализирующей так называемые «*ритмические структуры*» (иначе – «фонетические слова»); ритмическая структура равна знаменательному слову или сочетанию служебного и знаменательного слов. Экспериментально исследователем подтверждено объективное существование в речи такой единицы ритма<sup>2</sup>. Златоустова полагает, что этот «подход позволяет описать содержание и просодическую организацию текста в их единстве» [4, 35].

---

<sup>1</sup> Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов. М., 2014.

<sup>2</sup> Опыты автора цитируемой статьи со снятием лексического значения показали, что «типы структур существуют в памяти человека в некоей обобщенной форме» [4, 35].

Рассматривая ритмические структуры (далее РС) на примере ранней лирики Блока (это, думается, не случайный выбор, поскольку именно у Блока степень ритмизации текста необычайно высока), исследователь отмечает системные повторения определенных РС в строках, что называет «приемом дополнительной ритмизации» [4, 37]. Приведем пример схемы ритмических структур одного из стихотворений Блока из работы Златоустовой (см. таблицу 1). Цифры дроби означают: в числителе – количество слогов в РС, в знаменателе – на какой слог в РС падает ударение:

*Таблица 1. Л.В. Златоустова. Схема ритмических структур стихотворения А. Блока «Встану я в утро туманное» [4, 36]*

	Количество слогов в строке	Ритмическая схема строки в терминах РС	
Встану я в утро туманное,	9	3/1, 2/2, 4/2	I часть
Солнце ударит в лицо.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Ты ли, подруга желанная,	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходишь ко мне на крыльцо?	7	2/1, 2/2, 3/3	
Настежь ворота тяжёлые!	9	2/1, 3/2, 4/2	середина
Ветром пахнуло в окно.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Песни такие весёлые	9	2/1, 3/2, 4/2	
Не раздавались давно!	7	5/4, 2/2	кульминация
С ними и в утро туманное	9	2/1, 3/2, 4/2	реприза
Солнце и ветер с лицо!	7	2/1, 3/2, 2/2	
С ними подруга желанная	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходит ко мне на крыльцо!	7	2/1, 2/2, 3/3	

Нетрудно заметить, что почти все строки имеют одинаковую или очень сходную схему РС. Выделяется лишь восьмая строка (благодаря пропуску схемного ударения), что отражает ее кульминационное значение и, к тому же, роль «гармонического центра» – то есть положение в точке золотого сечения по отношению ко всей форме. На фоне этой остигнато-вариационной интонационной структуры ощутимо общее трехчастное строение формы с серединой развивающего типа и с

варьированной и динамизированной репризой, композиция в целом очень близка музыкальной (отмечена в таблице).

Находя данную методологию в целом более перспективной по отношению к анализу звуко-смысловой ткани стиха (в частности и в особенности блоковского), я предлагаю внести в эту методологию некоторую корректировку: поскольку важна не только ритмическая форма слова («словоформы»), но и его звуковой облик, и его смысловая роль в контексте целого, расширим понятие «ритмическая структура» до понятия «ритмоинтонация».

Представляется вероятным, что словесная ткань блоковского стиха рождалась именно из ритмоинтонаций, как бы звукоритмосмысловых «прототипов» слов. В одном из писем Блока читаем: «Всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; *иначе говоря, мне так “поётся”, я не имею силы прибавить, например, местоимение к строке “вернув бывалую красу” в “Успении” (сказать, например, “вернув ей прежнюю красу” – не могу, не то)*» [2, 301] (курсив мой – Ю.О.). Рассмотрим его примеры:

Вернув    бывалую    красу  
  — /    — / —    — /    РС: 2/2, 4/2, 2/2

Вернув ей    прежнюю    красу  
  — / —    / — —    — /    РС: 3/2, 3/1, 2/2

Здесь очень хорошо видно (слышно), что для поэта слово представляет собой выразительную ритмоинтонацию, и что плавность интонации стиха в целом достигается именно интонациями отдельных его слов – «музыкальных мотивов»: «достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей»<sup>3</sup>. Все три ритмические структуры в первом варианте, предпочтенном

<sup>3</sup> В. Вундт. Цит. по: [10, 22].

Блоком, сходны – все слова имеют один предударный слог. Близки они и в звуковом отношении: среднее слово «бывалую» содержит те же звуки *a* и *y*, которые есть в двух крайних словах строки, оно особенно сочетается с самым значимым словом строки «красу». По схеме РС видна стройная симметрия распределения их в строке. Во втором варианте – менее «певучем» – и ритм более прерывистый (много согласных, дополнительное слово «ей», дробящее плавный ритм, наконец, акустически чуждое звучание слова «прежнюю»), и отсутствие симметрии в ритмических структурах. Как отмечал Кирилл Федорович Тарановский, «русское ударение сильно центрировано: точкой отсчета для него является идеальная середина слова. Для наиболее полного проявления русского ударения нуждается в двух безударных “скатах”» [9, 347].

В этой связи интересно, что блоковские слова-ритмоинтонации, как правило, стремятся именно к такой «центрированности», то есть ритмической организации по типу волны с акцентом посередине и желательной симметричными безударными «скатами», например: «предзака́ тная» (5/3), «горя́ щим зигза́ гом (3/2) взвива́ ется» (4/2); «дыша́ духами́ и тумана́ми» (2/2, 3/2, 5/3)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В таких закругленных ритмоинтонациях центральными чаще всего становятся излюбленные певучие блоковские гласные *a*, *u*, *e*, что еще больше ритмически их «центрирует». В этом смысле даже распределение звуков у Блока подчиняется единой ритмической идее, так что в приводимом ниже верном и важном высказывании Л.Л. Сабанеева не могу согласиться лишь с тезисом, что поэт пользуется звучностями «независимо от метра и ритма» – как представляется, в поэзии вообще ничем невозможно «пользоваться» независимо от ритма: «Эмоциональное значение гласностей очень существенно в поэзии и очень распространено в стихе. Поэт пользуется, независимо от метра и ритма, отдельными гласностями и их накоплениями, чтобы сгустить заданный эмоциональный тон. Такое употребление гласностей усугубляет настроение слов, резонируя на их смысл. Пути тут обычно таковы: из массы однозначных слов поэт интуитивно выбирает такие, которые по гласному типу более подходят либо к настроению слова (“резонирующие гласности”), либо к настроению, которое поэт желает создать помимо и поверх слов (“независимые гласности”)» [8, 168].

В методике Златоустовой используется также понятие «*ритмо-мелодическая схема стиховой строки*»: «мелодический компонент схемы задается первым ударным гласным РС, начинающей строку, поэтому форма мелодической кривой различается в зависимости от места ударения в РС» [4, 40]. Так, например, выглядит ее график движения частоты основного тона в начале стихотворения Блока «За туманом» (см. иллюстрацию 1):

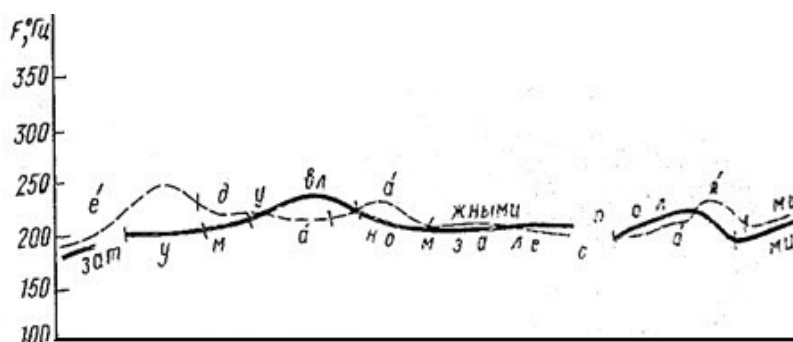


Иллюстрация 1. Л.В. Златоустова.  
График движения частоты основного тона  
в начале стихотворения А. Блока «За туманом» [4, 39]

Но исследователь не делает каких-либо дальнейших выводов, кроме констатации зависимости мелодической кривой от ударений в РС. Изобразим схему ритмоинтонаций стихотворения в виде условных ритмоинтонационных фигур (см. таблицу 2).

Таблица 2. Ритмоинтонационная схема стихотворения Блока

<p>За туманом, за лесами</p> <p>Загорится – пропадёт,</p> <p>Еду влажными полями –</p> <p>Словно издали мелькнёт...</p>	<p>Схема Л. Златоустовой [4, 37]</p> <p>4/3, 4/3</p> <p>4/3, 3/3</p> <p>2/1, 3/1, 3/2</p> <p>2/1, 3/1 (на мой взгляд: 5/3), 2/2</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Приведенный пример очень показателен для поэтической техники Блока: заданный в первой строке ритм в виде определенных ритмоинтонаций (чаще всего в первой строке, гораздо реже – наоборот, к

«ритмической идее», помещенной не в начале, осуществляется постепенное движение<sup>5</sup>) планомерно развивается (вариантно, контрастно, на основе синтезирования и т.п.), и таким образом происходит становление формы, исключительно близкое музыкальному.

«В поэзии бывает довольно одного первого стиха» – пишет филолог Елена Всеволодовна Невзглядова [7, 36]. Почему? Дело в том, что он сразу вводит эмоциональный характер через подобную музыкальной ритмоинтонацию. Сам по себе метр или даже ритм никак не создают семантику, зато всегда наполняются эмоцией вложенного в них слова, и затем по мере роста формы как бы «помнят» о ней, таким образом создавая смысловую непрерывность: эмоции – явление континуальное. Сравним, например, два начальных четверостишия разных поэтов, написанных в *абсолютно одинаковом метре* (специально выбраны стихи в трехсложном размере – трехстопном амфибрахиях, как одном из самых монотонных размеров, где мало возможностей нарушения метра):

Всё, что память сберечь мне старается,  
Пропадает в безумных годах,  
Но горячим зигзагом взвивается  
Эта повесть в ночных небесах.

...  
(Александр Блок)

Несказанное, синее, нежное...  
Тих мой край после бурь, после гроз,  
И душа моя – поле безбрежное –  
Дышит запахом мёда и роз.


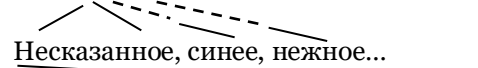

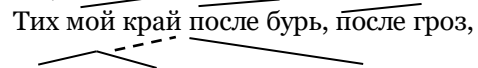
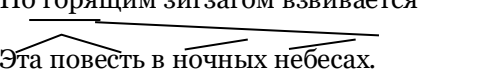
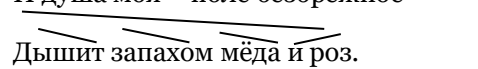

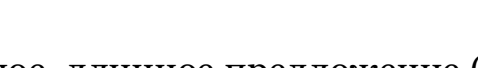
...  
(Сергей Есенин)

Блок повествует, возвышенно, «глухо», сдержанно-трагично, как бы про себя, с интонацией медиума. Есенин же словно восклицает, «раскинув руки», это вздох восторга, упоения. Эти эмоциональные состояния создаются всем комплексом выразительных средств, но особенно – *взаимодействием, «балансом» стиховой интонации и разговорной.*

---

<sup>5</sup> Пример такой своего рода «инверсионной формы» разобран в моей диссертации в аналитическом этюде о вокальном цикле Э. Денисова «На снежном костре» – стихотворение «Последний путь» (в цикле Денисова это №4, «Снежный путь»).

Таблица 3. Схема ритмических структур в стихотворениях Блока и Есенина


	Схема РС		Схема РС
 <p>Всё, что память сберечь мне старается,</p>	4/3, 3/2, 4/2	 <p>Несказанное, синее, нежное...</p>	5/3, 3/1, 3/1
 <p>Пропадает в безумных годах,</p>	4/3, 3/2, 2/2	 <p>Тих мой край после бурь, после гроз,</p>	1/1, 2/2, 3/3, 3/3
 <p>Но горячим зигзагом взвивается</p>	4/3, 3/2, 4/2	 <p>И душа моя – поле безбрежное –</p>	5/3, 2/1, 4/2,
 <p>Эта повесть в ночных небесах.</p>	4/3, 2/2, 3/3	 <p>Дышит запахом мёда и роз.</p>	2/1, 3/1, 2/1, 2/2

У Блока – сложно построенное, длинное предложение (со сложноподчиненным оборотом, «все, что..., но...»), с четырьмя глаголами, два из которых падают на рифму, и два идут «встык». Синтаксические перестановки в его стихотворении выделяют слова «сберечь», «пропадает», «зигзагом взвивается», «повесть», в результате чего общие «мелодические» контуры представляют две длительные симметричные волны, объединяющие по две строки, а также всю строфу в целом. При этом сами ритмоинтонации у Блока стремятся к округлой симметрии (что, как уже говорилось, усиливает монотонию ритма) – на схеме ритмических структур (см. таблицу 3) видна почти полная идентичность ритмоинтонаций строк. Таким образом, если рассматривать синтаксическое строение строфы, она представляет длинную линию «единого дыхания». Однако внутренняя интонационная структура столь ориентирована на ритмическую монотонию, что стиховая интонация явно выходит на первый план. В результате множество сходных ритмоинтонаций – слов или групп слов – как бы *наслаиваются, нанизываются в нашем восприятии друг на друга*, их смыслы просвечиваются сквозь друг друга, их сходные звуковые элементы еще больше сближают их, причем сумрачно-зловещий звуковой колорит постепенно сгущается к кульминационной – третьей – строке:



«с[з]беречь мне старается» - «в безумных зодах» - «зо[а]ря[А]щИм зИзАзом взВИВА-  
ется»

Есенинская интонация восклицания, непосредственной реакции открытого чувства, выражается в коротких назывных репликах, перечисляющих одни прилагательные (в первой строке), дополнения (во второй), сравнения (в третьей). Сами строки (три из четырех) также синтаксически представляют собой три разных фразы, то есть перечисление.

Заданная первой строкой певучая ритмоинтонационная идея  (структура слов совпадает с метрическими группами, звуковое подобие слов максимально усилено зияниями, ассонансами и аллитерациями: «**несказанное, синее, нежное**» – эта первая строка вполне могла принадлежать и раннему Блоку), однако, сразу же начинает нарушаться; активно вводится «разговорная», говорная интонация (которая ощущается как художественный прием именно благодаря скрытому присутствию стиховой монотонии, «режиссирующей» все действие). Из схемы РС видно, что много слов имеет акценты на первом или на последнем слоге, что усиливает интонацию восклицания.

Далее важно, как поэты развивают свою ритмоинтонационную идею. Есенин сразу же идет по пути усиления фразовой интонации, приближения к говорному стиху (за счет внедрения разговорной лексики, несовпадения синтаксиса и строки, более частого «дробления» ритмической основы, ее почти распыления: «Я утих. Годы сделали дело...», а в конце – «Золотая сорвиголова!»), то есть работает на предельном *максимуме контраста напевной (стиховой) и разговорной интонаций*. Блок развивает основную ритмоинтонацию очень постепенно, вариантно, как мог бы вариантно развиваться музыкальный мотив («Жизнь давно сожжена и рассказана»), лишь в кульминации давая ее резкое «синкопированное» нарушение: «На́ крест, ленто́ю а́ лой,

как кро́вь». Затем снова постепенно приходит к инварианту, который становится репризой и «тихой кульминацией» («Синий призрак умершей любовницы / Над кадиллом мечтаний сквозит»).

Вывод напрашивается такой: Блок «музицирует», Есенин – говорит.

В намеченном анализе, не претендующем на полноту, мы стремились обратить внимание лишь на основные проблемы.

1) Взаимодействие стиховой (ритмической) и так называемой «смысловой» (фразовой, разговорной) интонаций в поэтическом тексте. Их «дуэты» (Невзглядова) «подобны связи сообщающихся сосудов. “Убавив” логико-грамматическую часть высказывания, мы “увеличиваем” эмоционально-выразительную. <...> Воображаемый интервал двух интонаций не поддается измерению. Самым точным прибором в данном случае... является поэтический слух» [7, 54, 60]. Филолог Ирина Ильинична Ковтунова отмечает, что, поскольку буквальный смысл выражен словесно, его интонационное подчеркивание («смысловой интонацией») излишне. Функция же «ритмической интонации» в стихе в полной мере смыслообразующая: она «служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается неповторимый, глубинный поэтический смысл. Ритмическая интонация в самом крайнем воплощении (напевный стих) не уничтожает буквальный смысл. Смысловая интонация, если она переходит известные границы и расшатывает ритм, тем самым уничтожает и скрытый поэтический смысл. Ясно, что при подобном перевесе смысловая интонация не только избыточна, но и противопоказана» [6, 12].

2) Существование ритмоинтонаций, то есть слов или словоформ, смысловая значимость которых обогащена ритмической и фонической значимостью. Они отражают характерные авторские «ритмы», их взаимодействие и развитие оформляет движение поэтической

мысли, а их ритмическое и звуковое подобие, в свою очередь, создает между ними необъяснимые с точки зрения логики, но интуитивно постигаемые смысловые корреляции.

3) Проблема становления поэтической формы. Как уже говорилось, первая строка определяет эмоциональный характер стихотворения: ее ритм (ритмоинтонации) «вынуждает» сравнивать с ней все последующие. Но ее роль не ограничивается созданием единого эмоционального континуума: ведь в сопоставлении ритмизованного материала рождается поэтическая *форма*, возникает ее динамика (аналогично тому, как возникает и музыкальная форма: из сравнения последующего с предыдущим). Ритмическое подобие (или варьирование, или контраст) при изменении смыслового наполнения создает единство и непрерывность развития, подобного музыкальному. Борис Владимирович Асафьев подробно раскрывает процесс рождения из интонации музыкальной формы, он подчеркивает, что музыкальная форма строится из сравнения интонаций в отношении их сходства или различия: «через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков» [1, 199]. Как оказалось, это актуально и для становления формы поэтической.

Итак, проблема диссонанса, возникающего между внешне «экспрессивной» подачей стихотворения и его внутренним смыслом, оказывается, в итоге, важнейшей проблемой завершенности, единства, художественной целостности произведения. Михаил Моисеевич Гиршман, сопоставляя роль интонации в прозе и стихе, отмечает, что, если в прозе речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией, то в стихе «любое предметно-изобразительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе весь мир» [3, 266]. Именно поэтому так

называемое «актерское» прочтение, нередко строящееся на «естественной речевой интонации», внешних контрастах и укрупнении деталей, оказывается губительным для образно-смысловой и интонационно-смысловой «музыки стиха».

Иными словами, благодаря стиховой интонации, выявлению ритма поэт воплощает интонационную «музыкальную» форму стиха, ее звуко-смысловое становление, развитие, завершенность. Как представляется, это и есть та самая многократно упоминаемая «стиховая мелодия», которая служит способом непосредственной передачи поэтического смысла. «Поэт слышит ее еще до появления слов и строк, заботясь об ее воспроизведении в тексте – об этом есть немало высказываний, – и рассчитывает на ее восприятие читателем» [7, 59].

В моем диссертационном исследовании предпринята попытка спроецировать указанную проблематику чтения и прочтения поэтического текста на композиторские интерпретации блоковских стихотворений: ведь одни композиторы «выразительно читают» текст подобно актерам-декламаторам, другие – вслушиваясь в интонацию поэта, стремятся создать созвучную ей музыку. Как правило, гармоничным оказывается такое музыкальное решение, в основе которого лежит верно услышанная «ритмическая идея» (очень точно соответствующая ритмической идее стихотворения, – строке, дающей «инвариант» основного ритмоинтонационного характера стиха). Вся остальная форма, как правило, строится на ее развитии, то есть исчерпывании ее содержательных возможностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
2. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений в 20-ти томах. М.–СПб.: Наука. Т. VIII – 2010.
3. *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982.
4. *Златоустова Л.В.* Ритмическая организация стихотворений А. Блока (ранняя лирика) // Вестник Моск. ун-та. 1980. Сер.9. №6. С. 34–41.
5. *Ковтунова И.И.* Поэтика Александра Блока. Владимир: А. Ковзун, 2004.
6. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
7. *Невзглядова Е.В.* О стихе. СПб.: АО «Журнал “Звезда”», 2005.
8. *Сабанеев Л.Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.
9. *Тарановский К.Ф.* Звуковая ткань русского стиха // Тарановский К.А. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 343–348.
10. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М.: URSS, 2007.
11. *Чуковский К.И.* Александр Блок как человек и поэт: введение в поэзию Блока. М.: Русский путь, 2010.

REFERENCES

1. *Asafiev B.V.* Muzykal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka [Music], 1971.

2. *Blok A.A.* Polnoe sobranie sochinenij v 20-ti tomah [Complete Works in 20 Volumes]. Moscow – Saint-Petersburg: Nauka [Science]. Vol. VIII – 2010.
3. *Hirshman M.M.* Ritm hudozhestvennoj prozy [The Rhythm of Fiction]. Moscow: Sovetskij pisatel' [Soviet Writer], 1982.
4. *Zlatoustova L.V.* Ritmicheskaya organizaciya stihotvorenij A.Bloka (rannaya lirika) [Rhythmic Organization of A.Blok's Poems (Early Lyrics)] // Vestnik Mosk. un-ta [Bulletin of the Moscow University]. 1980. Ser.9. №6. Pp.34–41.
5. *Kovtunova I.I.* Poetika Aleksandra Bloka [Poetics of Alexander Blok]. Vladimir: A. Kovzun, 2004.
6. *Kovtunova I.I.* Poeticheskij sintaksis [Poetic Syntax]. Moscow: Nauka [Science], 1986.
7. *Nevzglyadova E.V.* O stihe [About the Verse]. Saint-Petersburg: JSC Zvezda Magazine, 2005.
8. *Sabaneev L.L.* Muzyka rechi. Esteticheskoe issledovanie. [Music of Speech. Aesthetic Research]. Moscow, 1923.
9. *Taranovsky K.F.* Zvukovaya tkan' russkogo stiha [The Sound Fabric of Russian Verse]. In: *Taranovsky K.F.* O poezii i poetike / Sost. M.L. Gasparov [About Poetry and Poetics / Comp. M.L. Gasparov]. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian Culture], 2000. Pp. 343–348.
10. *Tynyanov Yu.N.* Problema stihotvornogo yazyka [The Problem of Poetic Language]. Moscow: URSS, 2007.
12. *Chukovsky K.I.* Aleksandr Blok kak chelovek i poet: vvedenie v poeziyu Bloka [Alexander Blok as a Man and a Poet: an Introduction to Blok's Poetry]. Moscow: Russkij put' [Russian way], 2010.

