

ЛЕВАЯ ТАМАРА НИКОЛАЕВНА

*levgez@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор  
Нижегородской государственной консер-  
ватории (академии) имени М. И. Глинки

603005, Нижний Новгород,  
ул. Пискунова, 40

TAMARA N. LEVAYA

*levgez@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Professor of Nizhniy  
Novgorod Glinka Conservatory (Academy)

40 Piskunov Street  
Nizhniy Novgorod  
603005 RUSSIA

#### АННОТАЦИЯ

##### «Весна священная» и метаморфозы русского скифства

В статье рассматривается феномен русского скифства, возникший в культурном кли-  
мате России начала XX века и давший о себе знать в различных произведениях искус-  
ства. Автор анализирует как чисто эстетические, так и социально-психологические  
корни этого явления, идеологически осознавшего себя накануне Первой мировой  
войны. В статье раскрывается связь русского скифства с философией дионисийства,  
что позволяет провести параллель между экстатическими образами Стравинского  
и Скрябина. Кроме того, прослеживается эволюция скифской сферы в творчестве  
младших современников Стравинского. Это Прокофьев, прошедший путь от «Скиф-  
ской сюиты» и кантаты «Семеро их» к урбанистической Второй симфонии и «Сталь-  
ному скоку», а также Шостакович, преобразовавший ритмическую моторику скиф-  
ской сферы в зловещую «машину смерти».

*Ключевые слова:* «Весна священная», русское скифство,  
евразийство, дионисийство, урбанизм, «машина смерти»

#### ABSTRACT

##### *The Rite of Spring* and the Metamorphosis of Russian Scythianism

The article discusses the phenomenon of Russian Scythianism, which originated in the cul-  
tural climate of Russia in the early 20<sup>th</sup> century and has manifested itself in various works of  
art. The author analyzes the aesthetic, social and psychological roots of this phenomenon,  
which ideologically aware of itself on the eve of the World War I. The article reveals the link  
between Russian Scythianism and philosophy of Dionysism, it allows to draw a parallel be-  
tween the ecstatic images of Stravinsky and Scriabin. In addition, it traces the evolution of  
the Scythian art sphere in creative activity of younger contemporaries of Stravinsky. This is  
Prokofiev, who was promoted from the *Scythian Suite* and the cantata *Seven, They are Seven*  
to the urbanistic Second Symphony and *The Steel Step*, as well as Shostakovich, who trans-  
formed the rhythmic motor activity of the Scythian sphere in sinister “machine of death”.

*Keywords:* *The Rite of Spring*, Russian Scythianism, eurasianism,  
Dionysism, urbanism, “machine of death”

**Тамара Левая**

## «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И МЕТАМОРФОЗЫ РУССКОГО СКИФСТВА

Столетний юбилей «Весны священной» побуждает не только заново оценить шедевр Стравинского, но и задаться некоторыми вопросами, до сих пор остающимися предметом споров и дискуссий. В ряду таких вопросов — причастность балета стихии русского скифства. Под «русским скифством» мы понимаем в данном случае ту грань культуры Серебряного века, которая возникла на пересечении «старейшего с новейшим» (если воспользоваться выражением Т. Манна) и стала своего рода питательной средой для целого поколения русских поэтов, художников и музыкантов. Разумеется, скифские мотивы в искусстве тех лет уже привлекали внимание исследователей, в том числе и в связи с «Весной священной». Тем не менее природа этого явления, а кроме того моменты «прорастания» скифской сферы в грядущий XX век, остаются одной из интригующих проблем культуроведения.

Когда автор музыки «Весны священной», подчеркивая уникальность замысла своего творения, утверждал, что ему ничто не предшествовало непосредственно, то это утверждение вряд ли стоит понимать буквально. Не сводилось дело и к сновидческим фантазиям (напомним свидетельство Стравинского о том, что идея «Весны» пришла к нему во сне); Н. Рерих, оспаривавший у композитора приоритет в рождении замысла спектакля, отнесся к этому свидетельству скептически. Но каков бы ни был непосредственный импульс появления на свет «Весны», легендарный балет неслучайно превратился в культурный миф XX века. Следуя антиакадемическим установкам дягилевского театра, он появился на самом пике авангардных умонастроений в искусстве. Создатели «Весны» не углублялись в теоретические обоснования своих позиций, но примечательно уже то, что балет родился в окружении таких манифестов нового искусства, как статья Д. Бурлюка «“Дикие” в России» (напечатанная в 1912 году в альманахе «Синий всадник») и «Грамоты и декларации русских футуристов», составленные А. Лурье, Б. Лившицем и Г. Якуловым (1914). Некоторые пункты этих манифестов прямо отсылают к партитуре балета — например, закон «смещенной конструкции», закон «колористического диссонанса» или

«самодовление ритмов и темпов». Д. Бурлюк возводил подобные принципы к традициям «варварского» искусства — египтян, ассирийцев, скифов [2, 19].

В последнем случае особую роль играли образы восточнославянской мифологии, с чем, собственно, и связан был скифский бум в сюжетики, иконографии, стилистике искусства начала века — от поэзии Блока и Городецкого до живописи Н. Рериха, Л. Бакста, В. Васнецова. К этому списку, который, безусловно, может быть продолжен, стоит добавить В. Хлебникова: именно к 1913 году — году премьеры «Весны» относятся его «Ночь в Галиции», «Перуну», «Перевертень», «Дети Выдры». Пример Хлебникова говорит о том, что русские кубофутуристы рассматривали языческий миф и образы древней Руси как почву для радикальных языковых экспериментов.

Однако скифство представляет интерес не только чисто эстетический. Сущность его вряд ли может быть распознана вне тех социально-психологических проблем, с которыми Россия столкнулась сто лет тому назад. Манифест Лурье, Якулова и Лившица неслучайно назывался «Мы и Запад». В наэлектризованной атмосфере предвоенных и военных лет, в ситуации провозглашаемого «заката Европы» и пробуждения «азиатского духа» воззвания русских футуристов звучали как проповедь своего рода неонационализма. Неудивителен в этом плане всеобщий всплеск интереса к национальной старине, равно как и активизация славянофильских настроений в среде поэтов-«будетлян», что позже иронически прокомментирует тот же Б. Лившиц в повести «Полутораглазый стрелец».

Впрочем, трезвым голосам в то время еще только предстояло прозвучать. 1912–1914 годы — период кануна и начала мировой войны — стали этапными и в формировании идеологии скифства. Большую роль сыграла в этом программная статья Иванова-Разумника (1912) за подписью «Скиф», в которой содержалось пророчество неизбежной гибели европейской буржуазной цивилизации. В 1914 году состоялся известный разговор Стравинского с Р. Ролланом, в котором композитор рассуждал о России как «прекрасной и мощной варварской стране, <...> способной оплодотворить мировую мысль» — в противоположность «одряхлевшей и вырождающейся» Германии. Здесь же высказывался политический прогноз, что мировая война и следующая за ней революция свергнут династию Романовых и создадут славянские соединенные штаты [3, 72]<sup>1</sup>.

Не останавливаясь здесь на вопросе причастности Стравинского к скифской идеологии, отметим, что русские интеллектуалы «канунной эпохи» вряд ли могли предвидеть реальный разворот исторических событий, в конечном счете ввергнувших страну в разрушительный революционный катаклизм. Должно было пройти время, прежде чем Н. Бердяев увидел в произошедшей революции «дионисические оргии темного мужицкого царства», которые «грозят превратить Россию со всеми ее ценностями и благами в небытие» [1, 119]. Что же касается художественного самосознания «канунной поры», то оно по-своему романтизировало «грядущих

<sup>1</sup> По тому же источнику [3] приводятся фрагменты цитат.

гуннов», соединяя восточно-славянскую мифологию с модным в те годы культом Диониса.

На связь русского скифства с «религией страдающего бога» обращали внимание многие русские мыслители. «Великая русская равнина, — писал М. Волошин, — исконная страна бесноватости. Отсюда в древности шли в Грецию оргические и дионисийские исступления; здесь с незапамятных времен бродит хмель безумия» [4, 94]. О дионисийстве как доминирующем начале русской культуры — правда, с оговоркой, что «Дионис в России опасен» — писал Вяч. Иванов. Под этим началом он подразумевал, в частности, «экстатическое соединение жертвы и жертвователя, прорыв границы индивидуума и слияние отдельного с коллективным в мистериальном действе» [6, 230]. Трудно не заметить связь подобных представлений с буйными ритмами «Весны священной», с культом воплощенного в ней витального, биологического, природно-стихийного начала.

Впрочем, этим культом была буквально пропитана атмосфера предвоенной поры, давая о себе знать пусть и не в столь «громких», но все же родственных «Весне» художественных акциях. Имеется в виду, в частности, постановка в октябре 1912 года в Литейном театре балета-пантомимы «Козлоногие» на музыку И. Саца (хореография Б. Романова, в главной роли — О. Глебова-Судейкина). Балетный спектакль, в котором на сцене изображается дикая пляска мифологических существ, современники восприняли как настоящую вакханалию красок, звуков и движений.

Дионисийский компонент русского скифства, благодаря которому образы доисторического прошлого обретали остро современное, подчас экспрессионистское звучание, интересен не только сам по себе. Он свидетельствовал о преемственной связи скифской сферы с культурой символизма. И здесь открываются параллели между Стравинским и Скрябиным — параллели тем более неожиданные, что создатель «Весны» Скрябина, как известно, не жаловал (по крайней мере, на словах). «Весну священную» и зрелые скрябинские опусы сближала идея экстаза как дионисийского исступления. «Великая священная пляска» в финале балета сопоставима с идеей «последней пляски перед самым актом», которой Скрябин планировал завершить Мистерию и которая метафорически воплотилась в вихреобразных кодовых разделах его сонат и поэм. Общими при этом оказываются возрастающая импульсивность ритма, неуклонное динамическое и драматургическое крещендо, тенденция к открытой форме. Последнее заслуживает дополнительного внимания. Если согласиться с С. И. Танеевым, что Пятая соната Скрябина «не заканчивается, а прекращается», то нечто подобное можно сказать и о последних тактах «Весны». Уносящиеся высь шестнадцатые флейт как метафора «отлетающего духа» — это те же «дематериализация» и «возвращение к небытию», которыми отмечены пассажи-вихри в конце скрябинской сонаты. В обоих случаях можно говорить о прорыве сквозь замкнутую оболочку музыкального целого и выходе

в Бесконечное — как в формальном, так и в некоем содержательном, метафизическом смысле.

Но указанные параллели не мешают увидеть и существенные различия в воплощении Скрябиным и Стравинским идеи экстаза. Если Скрябин только мечтал о «хоровом действе» и «соборном множестве», то у Стравинского «коллективный субъект» обретает плоть и кровь. Индивидуалистическое начало, столь значимое в богоборческих устремлениях Скрябина, уступает здесь место некоей надындивидуальной стихии. Оргиастический коллективизм вкупе с национальной архаикой, собственно, и придают музыке «Весны» тот скифский колорит, который в принципе был весьма далек от скрябинских звуковых откровений.

По мнению некоторых исследователей, эти и подобные качества «Весны» (равно как и ее вокального аналога — «Свадебки») предвосхитили евразийское уклонение в культуре русского зарубежья<sup>2</sup>, во многом унаследовавшее идеологию скифства. В отличие от своего непосредственного окружения — П. Сувчинского, А. Лурье, В. Дукельского — Стравинский не являлся непосредственно теоретиком и практиком евразийства, но, как полагают исследователи, «своим творчеством он способствовал освобождающему развороту русских композиторов к доисторической, доцивилизационной архаике, и уже этого достаточно, чтобы согласиться с тем, что Стравинский — больше, чем кто-либо из отечественных музыкантов — стоял у истоков евразийского уклонения» [3, 68].

Но обратимся все же к тем отечественным музыкантам, которые, наследуя опыт Стравинского, также соприкоснулись со скифской сферой и, более того, продемонстрировали в своем творчестве ее своеобразную эволюцию. Речь идет прежде всего о С. Прокофьеве, создавшем по следам «Весны священной» свою «Скифскую сюиту» — симфоническую версию балета «Ала и Лоллий». Параллели с «Весной» видны здесь невооруженным глазом. Это и обращение к языческому ритуалу с поклонением богу весны, и изначальная апелляция к мускульной ритмической пластике балетного жанра, и крещендирующая драматургия финала (не выдержав акустического гигантизма которого, А. К. Глазунов, по свидетельству Прокофьева, покинул концертный зал «за 6 тактов до полного восхода солнца»). Впрочем, существенны и различия: язык «Скифской», в отличие от «Весны», скорее условно сказочен, нежели национален: напомним, что опус Прокофьева был отвергнут Дягилевым еще и потому, что не удовлетворял требованиям национального балета. Более привлекателен для организатора Русских сезонов был в этом плане Второй фортепианный концерт, созданный Прокофьевым в год премьеры «Весны». Самой яркой в плане «скифской» образности оказалась здесь третья часть, Интермеццо,

<sup>2</sup> Имеется в виду зародившееся в 1920-е годы философско-политическое учение и интеллектуально-культурное движение, которое основывалось на представлении о России как огромной стране, раскинувшейся на просторах Европы и Азии и имеющей свою особую, уникальную историческую судьбу.

представляющее собой тяжеломерно-гротесковый дикий пляс. Но сфера русской архаики пронизывает и другие фрагменты концерта, то являясь в облике скоморошских игр, то материализуясь в неистовые колокольные звоны, воспринимаемые едва ли не в эсхатологическом ключе.

Если Второй концерт звучал пророчеством грядущих потрясений, то кантата «Семеро их» (1918) воспринимается как некая свершившаяся реальность. «Халдейское заклинание» из «Зовов древности» К. Бальмонта озвучено Прокофьевым в форме ритуального действия, чья звуковая энергетика готова обернуться скорее разрушительной, нежели созидательной силой. Напомним некоторые строки текста кантаты, характеризующие «семерых великанов»: «Они глашатаи страшной чумы! Семь злобных богов! Семь хохочущих дьяволов! Семь гениев ужаса!...». В соответствующем ключе воспринимается здесь и вездесущая ритмическая остигатность — главный опознавательный знак скифской стихии.

Любопытно, что в сочинениях Прокофьева двадцатых годов это качество, в духе времени, наделяется новым, урбанистическим оттенком. В первой части Второй симфонии, которую автор задумывал сделать «из железа и стали», господствуют приемы полиостинатности, вращения, кружения, используется техника сложных контрапунктических напластований в сочетании с «акустическим титанизмом» четверного состава оркестра. В то же время «механика» в этой музыке «усложняется биологией» (Б. Лившиц): сказочная мощь темы побочной партии, то имитирующей грозное дыхание исполинских богатырей, то превращающейся в грубый пляс, несет в себе тот стихийный импульс, который свойствен именно скифской образной сфере.

Иная грань урбанистического образа была продемонстрирована Прокофьевым в балете «Стальной скок»: в его финале этот образ предстает уже «очищенным от биологии», как воплощение хорошо отлаженной работы машины. Шаманское неистовство древних обрядов, которое слышалось в «Скифской сюите» и «Семерых», сменилось «фабриками» и «молотами». Но сохранилось представление о ритме как первозаконе жизни, сохранился и надличностный, надындивидуальный смысл «игр человеческих», генетически восходящих к сфере скифства. Не преследуя здесь цели охватить все этапы развития скифской сферы в творчестве Прокофьева<sup>3</sup>, подчеркнем лишь ее многоступенчатую эволюцию от модерна и экспрессионизма к опытам конструктивистского толка.

Однако метаморфозы этой сферы в XX веке отнюдь не исчерпывались «музыкой машин». Сам индустриальный образ, выросший на почве экспериментов раннего русского авангарда, был как минимум неоднозначен. На это обстоятельство обращает внимание С. Савенко [10], приводя в пример повесть Владимира Зазубрина «Щепка», написанную в 1923 году. В противовес ликующим гимнам освобожденного труда и соответствующим образом

<sup>3</sup> Этому посвящены специальные труды, в частности — кандидатская диссертация А. Калашниковой [9].

окрашенной мифологеме «Завода», здесь воспроизводится кровавая машина уничтожения людей, явно предвещающая грядущие фабрики смерти. Как музыкальную иллюстрацию этого образа автор статьи рассматривает третью часть Восьмой симфонии Д. Шостаковича с ее методично выдержанным токкатным ритмом и криками-стонами отдельных инструментальных групп. Здесь также «механика усложнена биологией» — но на сей раз это сочетание исполнено нечеловеческого ужаса, чувства массового убийства всего живого (Л. Мазель сравнил тему токкаты Восьмой с «колоссальным механическим чудовищем»).

Тем самым скифский образ в XX веке не только урбанизировался, но и милитаризировался: в музыкальном изображении военных нашествий и баталлий (в числе их авторов — и многочисленные подражатели Шостаковича) недостатка не было. Возвращаясь же к Шостаковичу, обратимся ко второй части той же Восьмой симфонии. Было бы, вероятно, натяжкой возводить эту музыку к скифским истокам — тем более что у Шостаковича отсутствует столь показательный для данной сферы национально-архаичский компонент. Но агрессия остинатности и давящая масса оркестровых тутти может вызвать подобные ассоциации. На них «работает» и жанр марша, с некоторых пор ставший для композитора эмблемой нового варварства. Напомним, что тяжеловесная маршевая поступь, сопровождаемая неуклонным фактурно-динамическим крещендо, изначально характеризовала скифский образ — будь то «Шествие старейшего-мудрейшего» в «Весне священной» или «Шествие солнца» в «Скифской сюите». О скифской родословной марша Шостаковича может свидетельствовать также характерная смесь громогласности и примитива — с той лишь существенной поправкой, что примитив отдает здесь не романтикой старины, а пошлым автоматизмом современного быта<sup>4</sup>. «Грядущий гунн» и «грядущий хам» — пророческие символы эпохи Серебряного века — слились здесь воедино, представ в образе жутковатой античеловеческой реальности...

Ричард Тарускин в книге «Определяя Россию музыкально» [13] воссоздает портреты ключевых композиторских фигур, ставших воплощением меняющейся картины мира. Думается, своеобразным индикатором этих смен послужила и скифская тема: ее столь различные прочтения явились свидетельством углубляющегося кризиса антропоцентристской концепции жизни и искусства. Этот процесс можно было бы обозначить схемой, близкой классификации Тарускина: от «сверхчеловеческого» у Скрябина к «прачеловеческому» у Стравинского и Прокофьева и, наконец, к античеловеческому у Шостаковича. В последнем случае, очевидно, полностью раскрылись те «темные стороны», которые Тарускин обнаруживает в «Весне священной» и в которых он усматривает прообраз грядущих тоталитарных режимов<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Вкрапление в тему марша интонаций популярного в тридцатые-сороковые годы фокстрота «Розамунда» не раз отмечалось исследователями.

<sup>5</sup> В связи с этим нелишне напомнить, что Б. Асафьев ощущал в «Весне священной» черты трагедии.

Но может ли столь красноречивая эволюция скифской сферы быть аргументом в пользу ее негативных коннотаций? Ответ на этот вопрос лежит, на наш взгляд, в плоскости самой музыки, точнее, в законах эстетической автономии творческого акта. По-видимому, именно эти законы имел в виду Б. Шлёцер, когда спорил с Л. Сабанеевым по поводу «сатанизма» Скрябина. «Конечно, в Гете был и Мефистофель, — писал он, — но, создав своего Мефистофеля, Гете освободился и засвидетельствовал, что он овладел своим бесом. Тем самым, что он оформил эти свои темные переживания, вывел их на свет, подчинил их закону и мере и ввел в царство прекрасного, Скрябин явно показал, что он им не подчинен, что они — в его полной власти» [12, 121].

«Весна священная» — произведение из другого ряда, но слова Шлёцера могут быть отнесены и к ней. Собственно, «закон и меру» имел в виду и Стравинский, когда настаивал на «абстрактной» сущности своего опуса и его имманентно-музыкальных ценностях. Р. Тарускин связывает подобные высказывания с их неоклассическим контекстом, а также с желанием композитора уйти от «неудобных» смыслов балетного сценария. Между тем «музыка как таковая» всегда была центром внимания Стравинского. И не только из-за страха перед навязываемыми трактовками и интерпретациями, но и в силу действительной увлеченности внутримузыкальными вопросами: беспрецедентные открытия «Весны» — будь то сфера ритмики, гармонии или тембра — это лишний раз подтверждают. Потому и захватывающее чувство «эстетического взрыва» до сих пор преобладает в восприятии этого опуса, отодвигая на второй план возможные концептуальные истолкования. В данном ракурсе вполне убедительной представляется позиция Питера ван ден Турна, напоминающего о чисто музыкальной ипостаси «Весны священной» и ищущего в ее оценке баланса между текстом и контекстом [11].

Впрочем, образный план «Весны» также далеко не однозначен. И если в позднейших версиях русского скифства действительно возобладали те самые «темные стороны», на которые столь щедрым оказался XX век, то «канунный» шедевр Стравинского еще исполнен живительной амбивалентной стихии. Никакие доводы о подавлении индивидуума коллективной волей, усматриваемом в концепции произведения, не могут заслонить того непосредственного восторга, который испытывает слушатель перед мощной звуковой энергетикой «Весны» и запечатленным в ней гимном самой Жизни.

Аркадий Ипполитов, проводя параллели между природным и жизненным циклами, расценивает «Весну священную» как метафору Молодости. Таковым и был этот опус Стравинского, бросавший вызов обветшавшей и обреченной *belle époque*. В русле этой метафоры исследователь рассматривает историю постановок «Весны» в XX веке. Согласно закону спирали, молодость вновь взяла свое после «мрачной геронтократии» пятидесятих годов — спектакль Мориса Бежара стал в этом смысле прямым аналогом



Парижской весны. Даже «в замороженном СССР, — замечает Ипполитов, — вдруг начинает откуда-то веять и что-то тает, наступает оттепель. Весна» [7, 165].

Дух «оттепели-Весны» явно отозвался в балете Бориса Тищенко — Юрия Любимова — Олега Виноградова «Ярославна» (1974). Это еще одна версия русского скифства, причем явно обращенная к оригиналу Стравинского. Здесь та же погруженность в древнерусский фольклор<sup>6</sup>, та же форма синтетического балетного действия, та же суггестивная экспрессия музыкальной пластики. И та же интригующая амбивалентность, явно слышимая, например, в теме русского воинства: то ли мужественный призыв, то ли с трудом сдерживаемая агрессия...

«Ярославна» (в первом варианте названия — «Затмение») — едва ли не последняя вариация на скифскую тему в XX столетии. В новейшее время ничего подобного по большому счету уже не возникало. Впрочем, заметно изменился на новом рубеже веков и весь культурный пейзаж. «Время растеклось, — пишет А. Ипполитов. — ...Искусство, изнемогшее от бега, устало. Стало анемичным, замедлилось...» [8, 263]. Ситуация «остановившегося времени», которую многие ассоциируют с постмодерном, побуждает заново оценить авангардные художественные прорывы недавнего прошлого. Одним из таких прорывов и стало «русское скифство». С каким бы этическим знаком ни рассматривать его эволюционные метаморфозы, ясно одно: это было движение, воплотившее в себе Молодость культуры, влившее в искусство свежую кровь и снискавшее благословение бога Весны.

---

<sup>6</sup> Слова И. Земцовского об особой исторической памяти композитора и его внутренней творческой эрудиции в данной области могут быть адресованы, очевидно, не только к Тищенко, но и к его великому предшественнику [5, 121].

## Использованная литература

1. *Бердяев Н. А.* Гибель русских иллюзий // Н. А. Бердяев. Собр. соч. Т. 4. Париж: YMCA-Press, 1990. С. 114–120.
2. *Бурлюк Д.* «Дикие» в России // Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 16–19.
3. *Вишневецкий И.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
4. *Волошин М.* Россия распятая // Из творческого наследия советских писателей. Л.: Наука, 1991. С. 115–121.
5. *Земцовский И.* О музыке «Ярославны» Б. Тищенко // И. Земцовский. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М.: Советский композитор, 1978. С. 117–141.
6. *Злыднева Н.* Вяч. Иванов и П. Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде // Вестник истории, литературы и искусства. Отделение историко-филологических наук РАН. Т. VI. М.: Собрание; Наука, 2009. С. 228–236.
7. *Инполитов А.* Парижская весна // Век «Весны священной» — век модернизма. М.: Большой театр, 2013. С. 159–165.
8. *Инполитов А.* After modernism // Век «Весны священной» — век модернизма. М.: Большой театр, 2013. С. 255–263.
9. *Калашникова А.* С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века. Автореферат дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2008. 24 с.
10. *Савенко С.* «Музыка машин» и ее авторы // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 318–323.
11. *Ван ден Турн П.* Переживет ли музыка Стравинского постмодернизм? // Музыкальная академия. 2001. №3. С. 165–171.
12. *Шлецер Б. А.* Скрябин. Т. I. Личность. Мистерия. Берлин: Грани, 1923. 360 с.
13. *Taruskin R.* Defining Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press, 1997. 561 p.