

Поэтическое ясновидение: Влияние Рембо на Русский Символизм

Французская Поэтическая Культура в Русском Золотом и Серебряном Веках

I. «Жизнь и поэзия—одно»

--В.А. Жуковский

В этих словах заключается суть одной из самых ярких эстетических систем русского Серебряного Века: символизма. Идея уподобления творчества и жизни родилась в особенном уникальном духе той эпохи, но не сразу и не без глубоких, сложных связей с предшествующим ей Золотым Веком. Зарождение этой яркой и парадоксально романтической идеи, стремящейся к поэтическому осмыслению жизни, было связано со странным развитием и потребностью разработать новое мироощущение, соответствующее промежуточному и кризисному времени, когда все абсолютные ценности переосмыслились и разрушались. Не удаляясь от особенностей и творческой новизны, мы будем рассматривать Серебряный Век в полноте его парадоксальности, неизбежности и уникальности, не забывая о том, что обновление искусства и жизни требует некоего самозабвения. Но ведь у забвения должны быть корни.

Для того, чтобы почувствовать особый пафос того времени, в которое формировался символизм, обратимся к третьей главе «Поэмы без Героя», написанной Анной Ахматовой в 1940 году, в которой она рисует 1913 год:

И всегда в духоте морозной,
 Предвоенной, блудной и грозной,
 Жил какой-то будущий гул.
 Но тогда он был слышен глуше,
 Он почти не тревожил души
 И в сугробах невских тонул.
 Словно в зеркале страшной ночи
 И беснуется и не хочет
 Узнавать себя человек,
 А по набережной легендарной
 Приближался не календарный—
 Настоящий Двадцатый Век (367).

Поэма Ахматовой нам важна потому, что в ней находит выражение множество мотивов, литературных приёмов и сюжетов, характерных для эстетики Серебряного Века. В этом отрывке жизнь наглядно претворяется в поэзию, и поэзия оживляет саму жизнь. Таким образом, поэма нам будут служить «точкой отчёта», намекающей на иррациональную, непередаваемую суть той эпохи—эпохи перелома, кануна рубежа XIX-XX веков, когда столетия пришли в движение, сладостно ужасая современников потерей ценностей, развенчанием богов и героев, разрушением старых теорий, предлагая взамен невероятное и причудливое сочетание идей.

Возможно, Серебряный Век— осуществление странного, таинственного пророчества. Судя по поэме Ахматовой, эта «тень» Двадцатого Века не сразу поглотила человечество. Она предчувствовалась, медленно и неизбежно приближалась, тревожно и до болезненности ужасая современников. И поэты, такие как Ахматова, не могли отрицать это «болезненное предчувствие», предупреждающее о Его приближении. Предчувствие выражалось «гулом»: «Жил какой-то будущий гул». Источник этого «глухого», «грозного», страшно однообразного эха был не совсем известен.

Именно это слово—«гул»--таит в себе много образов и звуков. Слово означает больше, чем странное, мрачное эхо, которое раздаётся по времени и по пространству (гул хроноса, гул топоса). В английском языке «ghoul» (произносится также, как в русском слово «гул») тесно связывается с понятием «призрака» или «привидения». Любопытное совпадение! Тогда, может быть «ghoul» является источником «гула»? Кажется, Ахматова сама не могла бы эту возможность отвергнуть, ибо настоящий Двадцатый Век—странное явление,

включающее в себя прошлое (как призрак) и, парадоксальное будущее, рождающее что-то страшно и причудливо новое, непредсказуемое, небывалое.

Действительно, атмосфера была невероятно мрачной и «бесноватой». Казалось, что приближается не только Двадцатый Век, но также неизбежные сопровождающие его гости (ghosts?—призраки? = 17-ый век, 18-ый век, 19-ый век, и т.д.), вместе с Апокалипсисом. (Слово, которое означает слишком много, ибо оно есть «Revelation», или «откровение» в библейском смысле.) Накануне будущего. И будущее обещает: туман, мороз, смерть, блуд, войну, пустоту—и грозные события. В то же время, оно освещается «серебряным месяцем»: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком стыл». В этом же отрывке у Ахматовой есть парадоксально любопытный образ: среди мороза, холода, льда, вдруг появляется—сирень. Да не просто «сирень», а «кладбищенская сирень»:

Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень (367).

Ахматова предчувствует Расцвет, несмотря на мрачность, холод, смерть и тень.

Человек, может быть, опьянен запахом этой сирени. Он «беснуется» и боится заглянуть в зеркало, где встоят лики и личины прошлого, Истории. Он боится этого «зеркала» времени, зеркала «себя», зеркала божества. Поэтому начинается новый, беспокойный поиск. В освещении Серебряного Месяца человек бродит в поисках новой Красоты, Символов и Истины. Он черпает из своего внутреннего мира свежее «озарение» для поиска. Всё возможно, ибо туман ему покровительствует и скрывает его . . .

Будущее высказывается в пророческих словах Ахматовой. Но это не только слова—это слова магические и ритмические. Это—Поэзия: эхо неведомого и неизглаголанного (безглагольного) будущего, выражённого

«галлюцинациями слов» (Рембо 150). Поэзия прозревает будущее, врывается в жизнь и становится **Жизнью**.

II. Золотой Век

Если у человека Серебряного Века появилась «[т]оска по правде . . . , ясно видимой сквозь сумрак заблуждений» (М. Горький 365), то человек Золотого Века преимущественно наслаждался уверенностью в подлинности своего духовного и интеллектуального Бытия. Это выражается в «Золотом» веке русской литературы, которая представляет собой расцвет культуры в эпоху своего наивысшего взлёта, совпадающего с мощным расцветом Российского Государства—Империи. Символ этого века—Солнце, также являющийся символом человеческого разума и просвещения: вспомним замок язычников в «Божественной Комедии» Данте, освещённый мудростью тех, кто не знал Христа. К тому же, в эту эпоху царствуют такие романтические идеи, как гармония, равновесие, умиротворение. Это Миропонимание тесно связывается с разумом, уникальным и божественным даром, отличающим человека от всех животных. В стихотворении «Вакхическая песня», написанном А.С. Пушкиным в 1825 году, восторг разумного человека воплощается в победе солнца над тьмой:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
...
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма! (67)

Как и в Древней Греции, человеческий разум рассматривается в Золотом Веке как путь к открытию-познанию природы и к самопознанию. Но этот «новый разум» существует не сам по себе, а по отношению к христианской идеологии,

ограничивается уже установившимися, устойчивыми ценностями. К нравственным ценностям христианской цивилизации восходят компоненты дуалистической системы, оказывающей огромное влияние на мировоззрение этой эпохи. В этой системе подчёркнута особенно этика, которая опирается на чётко выделенные противоположности: добро и зло, красота и безобразие, правда и ложь, Бог и Дьявол, жизнь и смерть.

Дуалистическое устройство мира Золотого Века коренится в идее Абсолюта и сохраняется в русле непрерывного диалога, который исходит из этого Абсолюта. К тому же, Абсолют способствует установлению иерархий, которые применяются к природе, государству, обществу, человеку и тому подобное. Человек осознаёт своё ценностное место в этой иерархии, гордится им, но он всё-таки не статичен. С помощью разума и веры, он стремится к истине, старается приблизиться к Абсолюту, борясь за спасение своей души.

Из этого построенного на Абсолюте мировоззрения вытекает конкретное представление человеческого тождества. Его «я», укоренившееся в свете разума, не отталкивается от Абсолютности своего единства и отдельного существования. Итак, мы подразумеваем под «я» проявление личности, обращая особое внимание на древнее значение этого слова. «Я» — это лицо, «persona», то есть «маска» в латинском языке. Собственно, эта маска представляет собой поверхностный знак его тождества. В этом наблюдении выявляется особенная сторона миропонимания Золотого Века: «конкретность» и «объективность» (Гиндин 99).

Конкретность и объективностью представляют собой важные качества творческих идей Золотого Века. Конкретность, порождённая из Абсолюта,

укрепляет авторское «я» в его реальности и подчёркивает его онтологическую самостоятельность. В том же духе объективность приводит к очертанию и утверждению творческой личности перед объектом его наблюдения и также перед читателем. Внимание творческого «я» сосредоточено на конкретных поэтических изображениях. Иными словами, автор стремится к передаче «определённого свойства самого предмета» (Гиндин 105). Для того, чтобы привести пример такого явления в литературе «Золотого Века», отметим первую строфу стихотворения А.С. Пушкина

«К А.П. Керн»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты (67).

Здесь пушкинское «я» весьма эпическое, то есть отчётливо формулированное по отношению к событиям внешнему миру. Поэт, применяя приём сравнения, противопоставляет личному местоимению «ты», объекту, который произвёл на него сильное, хотя и мимолётное впечатление.

К тому же, вся логика поэтической передачи переживаний опирается на сопоставления противоположностей. Отметим вторую строфу:

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты (67).

Здесь мы можем сопоставить звуковое беспокойство словосочетаний «шумной суеты» и умиротворяющего «нежного голоса». В том же духе, мрачность и безвыходность «грусти безнадежной» вступает в противоречие с вызываемыми поэтом снами-видениями «милых черт». Эта полярность восходит от

конкретности, приводя к объективному описанию чувств способом сопоставления. И слова находятся под действием этой двойственной логики, ибо они приобретают точное значение (положительное или отрицательное) в зависимости от их расположения в системе дуалистического миропонимания. В заключении, контрастность понятий позволяет поэтическое постижение объекта путём рационализма.

Тоже мы можем наблюдать и в поэзии В.А. Жуковского, в его стихотворении, написанном двумя годами раньше в 1823 году, которое начинается словами:

Я музу юную, бывало,
Встречал в подлунной стороне,
И Вдохновение летало
С небес, незванное, ко мне (82).

Как и у Пушкина, поэтическая личность выступает в облике самостоятельного «я». В пушкинском стихотворении «К А.П. Керн» слышатся явные отголоски В.А. Жуковского. Подчёркнем четвёртую строфу:

Всё, что от времён прекрасных,
Когда он мне доступен был,
Всё, что от милых тёмных, ясных
Минувших дней я сохранил—
Цветы мечты уединенной
И жизни лучшие цветы,
--Кладу на твой алтарь священной,
О Гений чистой красоты! (82)

У Жуковского, речь идёт об источнике творческого вдохновения—о том же самом «гении чистой красоты», вызванном воображением обоих поэтов. Заметим, что этот образ имеет значение объекта, и выступает в облике «музы» или «мимолётного виденья», непредсказуемо и прихотливо являющихся поэтам. («Его желанного возврата/ Дождаться ль мне когда опять», спрашивает Жуковский (81)). Итак, мы понимаем, что важность объекта в его присутствии, а решительно

не в производимом им впечатлении, как утверждает последняя строфа

Жуковского:

Не знаю светлых вдохновений
 Когда воротится чреда—
 Но ты знаком мне, чистый Гений!
 И светит мне твоя звезда!
 Пока ещё её сиянье
 Душа умеет различать:
 Не умерло очарованье!
 Былое сбудется опять (82).

Из этих строф мы извлекаем ясное представление о событии, которое описывает поэт, как повторяющееся и передающееся словами явление. Оба стихотворения убедительно указывают на возможное возвращение мгновенного происшествия.

Этот постоянный поток явлений, производящих впечатление на человека, свойствен не только внешнему миру. Художественные произведения Л. Н. Толстого намекают на предстоящее разрушение веры как основной оси мировоззрения Золотого Века и освещают непостоянство человеческого внутреннего мира. Нравственный и духовный путь требует особого подхода к проблеме человеческой личности и не отрицает «тукучость» человека. Разум, несмотря на его преимущества, не избавляет человека от внутренней борьбы (между телом и духом, между чистотой души и плотским искушением)—непрерывная борьба становится главной составляющей «диалектики души». То есть, человек постоянно осознаёт, что содержится и сливается в его душе: добро и зло, красота и безобразие, любовь и ненависть, и тому подобное. Таким образом, он понимает, что мир (и внешний и внутренний) не так прост. Мир—это сложное единство и для того, чтобы его понять, требуется не только разум. Требуется поиск «неизвестного» или «чужого», осуществляющийся через чувства, интуицию, фантазию.

Подобно герою произведения Жан-Жака Руссо «Эмиль», Лев Толстой—с его прозрениями о человеке—мог бы стать «un Emile r_alis_» («осуществлённым Эмилем»). Суть в том, что Эмиль—воображаемый ученик Руссо—должен был получить от автора особое образование, внушающее ему любовь к истине, интеллектуальную самостоятельность, тонкое восприятие искусства и развивающее в нём безошибочную интуицию. Следовательно, Толстой, как осуществлённый Эмиль, понимает искусство не холодным разумом, а выдвигает идею, будто искусство есть скорее нечто заразительное, и потому понятное само по себе. В этом отношении, Толстой опережал своих современников и нашёл себе уникальное место когда один век сменился другим, когда незыблемая система координат стала шататься. Он—переходная фигура или «мост», связывающий два века.

У Пушкина и Жуковского также слышатся отголоски ещё одного произведения Жан-Жака Руссо. Это влияние французской культуры на русскую литературу Золотого Века очевидно в «Les R_veries du promeneur solitaire», написанном в 1776 году и вплоть до смерти Руссо. Автор пишет о неизбежном человеческом желании сохранить или вернуть то, что Пушкин потом называет «чудным мгновеньем»:

«A peine est-il dans nos plus vives jouissances un instant o_ le coeur puisse v_ritablement nous dire: *je voudrais que cet instant dur_t toujours*; et comment peut-on appeler bonheur un _tat fugitif qui nous laisse encore le coeur inquiet et vide, qui nous fait regretter quelque chose avant, ou d_sirer encore quelque chose apr_s?»
(Cinqui_me Promenade, 64)¹

¹ «Едва ли среди наших живейших радостей найдётся мгновение, когда сердце поистине могло бы сказать нам: *я хочу, чтобы это мгновение длилось вечно*; и можно ли назвать блаженством мимолётное состояние, когда наше сердце остаётся беспокойным и пустым, заставляя нас сожалеть о чём-нибудь в прошлом и желать ещё чего-нибудь в будущем?» (перевод В.Б. Микушевича)

Тут выявлены существенные мотивы стихотворений Пушкина и Жуковского, уже затронувшие нами. Дело в том, что дуализм мировоззрения «Золотого Века» позволяет различить эмоциональное влияние чудотворящего «_tat fugitif» («мимолётного состояния») на душу, ибо это миропонимание воспринимает явление или как «присутствие» или как «отсутствие» творческого вдохновения. Мы увидим, что «Серебряный Век» превращает эти противоположности в нечто «размытое», подчёркивающий не неустойчивость экстаза, а сложность и амбивалентность человеческой личности.

Итак, Золотой Век органично приходит к новой эпохе—Серебряному Веку, которая представляет собой период причудливых фантазий и безпредельных открытий в искусстве, в литературе и душе человека. В эту новую эпоху диалогическая связь Абсолюта разрушается и все границы становятся «прозрачными».

III. Серебряный Век

Устойчивая система ценностей, на которой были построены нравственность и дуализм Золотого Века стала шататься, вступив в столкновение с новыми представлениями наступающего века. Всё переплетается и сливается, создавая размытое смешение и некую напряжённость. Диалог превращается в многоголосие. Смена вех проникает в человеческую душу, и человек бросается в тень, освящённого серебряным месяцем, времени. Он отправляется в новый поиск, стремясь к открытию новых богов, к установлению новой ценностной системы и к разоблачению и переосмыслению своего «я». Эта жажда обновления не только способствует деградации бывшего мировоззрения, но и питает расцвет культуры.

Крушения бывших идеалов и форм создаёт новые, разнообразные уклады своеобразных систем. Но мир должен измениться в творческом самозабвении, чтобы возникли новые умонастроения и создалась почва для осмысления нового мира. Символизм—лишь одно явление, отозвавшееся на эту потребность. Символическое осмысление мира придаёт любому событию особенное, многостороннее значение и открывает путь ему во внутренний мир человека.

Символическое понятие слова придаёт ему объём или «полисемию». С.С. Аверинцев писал, что «если для чисто утилитарной знаковой системы полисемия есть лишь бессодержательная помеха, то Символ тем содержательнее, чем более он многозначен». Эта самая «глубина глагола», как мне кажется, порождает ключевую связь между словом и бытием, способствуя соединению не только поэзии с жизнью, но и связывая звук с образом и чувством, эхо с отражением и поэта с «неизвестным» в себе. Тем более, символ нельзя конкретизировать, поставить между какими-либо определёнными пределами. У него особая археология, ибо он тесно связывается с человеческой индивидуальностью и, следовательно, с памятью. Символ-слово представляет собой палимпсест, в который бесконечно вписываются и перемешиваются чувства и настроения.

Понимание символа любопытно вступает в некое противоречие с символизмом как художественным явлением XX века, претендующим на обновление и очищение искусства. Если учитывать, что «в символе всегда есть что-то архаическое» (Лотман 11), то расхождение определения символа от назначения символизма выявляется более ясно. Дело в том, что символизм—новое искусство—неотделим от прошлого. Кроме того, символ, содержащий в себе следы древнейших времён и культур, относится и к

неведомому будущему. «Он [символ] всегда пронзает этот срез по вертикали, проходя из прошлого и уходя в будущее» (Лотман 12). Символ устанавливается как явление вне времени, потому зависит от всех времён. Это свойство ему придаёт особенную глубину и мощност, ибо слова-символы в лирике поэтов-символистов связаны не только с вызываемыми ими образами и ощущениями, но и с личностю, которая ими оперирует.

Следует рассматривать символизм вместе с его целями, достоинствами и слабостями. Не отрывая этого явления от мировоззрения и культурно-общественных ценностей, которые ему предшествовали, мы можем лучше и глубже понять, как и зачем символизм появился. Особенно примечательно то, что многозначная глубина русского Серебряного Века противостоит абсолютному, чёткому дуализму русского Золотого Века. Прежде чем приступить к разговору об особенностях поэтического творчества А. Блока, А. Белого и В. Хлебникова, стоит поговорить о влиянии на всю европейскую поэзию одного из самых самобытных представителей французского символизма: Артюра Рембо.

IV. Артюр Рембо

Рембо—мятежная личность. Он стремился не только к обновлению поэзии, но и к переосмыслению жизни. Он поставил перед собой цель: «стать ясновидцем» (voyant). Признанный поэт, Рембо, не колеблется развивать этот свой дар, внутреннюю интуицию и уникальное мироощущение. Мне кажется, что в рамках понятия «ясновидения» возможно начать исследование на тему «Поэзия жизни» у Рембо и, следовательно, у русских символистов, ибо влияние Рембо на русскую поэзию начала XX века очевидно.

Что значит стать «ясновидцем»? Для Рембо это значит добиться состояния экстаза, что позволяет подлинному поэту себя познать и «достичь неизвестного». Рембо объясняет: «он <поэт> идёт на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет себя самого, он испытывает на себе самом все яды . . .» (перевод Андреева Л.Г. 402). То есть, ясновидец дорожит каждым событием своей жизни, учитывая любое впечатление как очередной шанс, дающий возможность расширить своё мировосприятие и утвердить своё существование. Ввиду этой беспредельной откровенности, поэт-ясновидец чувствует себя «любовником рока», самолюбивым и смелым, принимающим свою трагическую, великую судьбу. Вопрос в том, можно ли назвать его мучеником?

Понятие «ясновидца» становится важной категорией эстетической системы русского Серебряного Века, ибо представители этого периода, как и Рембо, старались углубляться в свой внутренний мир в поисках ключа к Бытию. Начинается эпоха ассоциаций, символов и понятий. Человек и мир— «сложное единство», как полагает В. Соловьёв; мир трудно понять, опираясь на средства разума и логики, и особенно невыразимым становится состояние самого человека. Требуется что-то другое, что-то более свободное, более широкое. Рембо предлагает окунуться в глубину языка. Здесь всплывают некоторые основные принципы символизма, позже заметные и в произведениях Русского Серебряного Века:

«пренебрежение словом как смысловой единицей, как носителем определённого значения, придание слову и образу множественности смыслов; разложение слова на «краски» и «звуки» . . . превращение слова в символ загадочных видений поэт-ясновидца» (Андреев 403)

Вследствие этого, идея «ясновидения», создающая канал между жизнью и творчеством, становится главным и основным положением эстетики символизма, которая потом проявляется и у русских символистов.

В стихотворении «Роман», написанном Рембо в 1870 году, «я» отсутствует в его конкретной, устойчивой и отдельной форме. Стихотворение начинается с «он», так называемого «безличного» местоимения, которому нет эквивалента в русском языке и которое переводится как «вы». В зависимости от контекста, «он» может означать «мы» (включая «я»), «они» (исключая «я»), «все» (одновременно включая и исключая «я»). Следовательно, кажется, что «он» обобщает личность, втягивает её в многоголосие и отчуждение. Однако личность поэта не уходит, не перечёркивается. Лирика— сама музыка, своеобразные словосочетания, рифмы, и непередаваемая суть стихотворения,-- образует и конструирует голос Рембо. Это усиливает его присутствие в стихотворении так что поэт-лирик и читатель сливаются друг с другом.

Рембо применяет фантастическую контрастность и загадочные уникальные описания.² Кроме того, индивидуальность лирика проявляется в изобретённых им словах-символах, таких как глагол «Robinsonner», созвучный приключениям Робинсона Крузо в романе Даниеля Дефо. Всё приводит к созданию лирического мира, подчёркивает индивидуальность и уникальность человека и поэта-творца. Отметим следующие строки, взятые из второго раздела «Романа»:

Voil_ qu'on aper_oit un tout petit chiffon

² Достаточно привести в пример строки стихотворения «Гласные», написанного Рембо в начале периода «ясновидения»:

«У»—трепетная гладь, божественное море,
Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре
Алхимика, чей лоб морщины бороздят (перевод В. Микушевича, «Стихи» 89)

D'azur sombre, encadr_ d'une petite branche
 Piqu_ d'une mauvaise _toile, qui se fond
 Avec de doux frissons, petite et toute blanche . . . («Po_sies» 41)³

Гиндин здесь видит «субъективизацию изображения», в целом воспринятую как «лиризация поэзии» (105). В отличие от объективности, субъективность не подчиняется каким-либо критериям конкретности, ибо у лирики есть бесконечный объём (Белинский 770). Внешний мир воспринимается через призму индивидуальности, становясь другим. Данная строфа свидетельствует об этой особенности символизма лирики, о бесконечном объёме поэтической вселенной. Небо, увиденное поэтом, описывается не только с его реального ракурса с земли, но и с собственного, неповторимого его ракурса (Души), выраженного словами, вызванными особенным настроением. В целях воплотить свои ощущения, поэт старается «передать эти настроения, то есть ввести читателя в общение со своей душой» (Гиндин 100).

Реальность, передаваемая поэтом, пересекается с той, в которой находится читатель. Выстраивается диалектическая реальность, что способствует усилению душевного общения с читателем, или «активизации читательского восприятия» (Брюсов). Это звучит в четвёртом разделе «Романа»:

Vous _tes amoureux. Lou_ jusqu'au mois d'ao_t.
Vous _tes amoureux.—Vos sonnets **La** font rire.
 Tout vos amis s'en vont, **vous** _tes *mauvais* go_t.
 Puis, l'ador_e, un soir, a daign_ **vous** _crire...! («Po_sies» 41)⁴

Безличное местоимение «on» превращается в «vous» («вы») сопоставляется с личным местоимением «elle» («она») и с местоимением «La» («Её», с большой

³ Там замечаешь вдруг лоскут над головой,
 Лоскут темнеющего неба в обрамленье
 Ветвей, увенчанных мигающей звездой,
 Что тихим трепетом замрет через мгновенье (перевод Балашова 36)

⁴ Вы влюблены в неё. До августа она
 Внимает весело восторженным сонетам.

буквы). Стихотворение проникает в читателя и читатель в него: тем более, он участвует в любовной интриге Рембо, чьё лирическое «я» этому не препятствует. Местоимение «он» в «Романе» наполняет символическое измерение странным молчанием; оно взрывается, испуская звук «vous», что парадоксально приводит к полному слиянию с читателем. Таким образом, это самое молчание оправдывает «инобытие» поэта («я—другое», писал Рембо в «Письмах ясновидца»), но, как полагается, оно способствует отражению читателя в этом «инобытии».

Само название стихотворения имеет двойное значение, связанное с проблематикой содержания. Словарь французского языка «Larousse de Poche 2000» так определяет значение слова «roman»: «повествование на романском языке» или «воображаемая история приключений; очерк нравов или характеров, анализ чувств и желаний» (мой перевод, 693). Применив к нему русское значение «любовной интриги», мы получим богатое очертание смыслов самого стихотворения. Следует добавить, что «роман» традиционно не только произведение, возникшее в Европе в XI-XII веках и написанное на «вольгаре», но и раскрытие авторской личности. Лирическое «я» выступает как эпический герой, подобно выявленной индивидуальности Рембо в стихотворении «Роман». Но в этом и есть одна неизбежная сложность: лирическое «я» у Рембо крайне субъективное. Это «я»--другое.⁵

V. Понятие символа

Понятие эстетики символизма, пересечения и единение жизни с поэзией, тесно связываются с личностью и с её развитием. Путём творческого

Друзья ушли от вас: влюблённость им смешна.

Но вдруг...её письмо с насмешливым ответом (перевод Лившица 322).

⁵ Здесь мы можем противопоставить субъективное «я» у Рембо эпическому «я» у Пушкина.

самораскрытия, символисты старались дойти до самой глубины в открытии мира и продолжали наблюдение над своей вселенной. Таким образом, поэзия и жизнь едины в творениях художника. Поэт-символист, погружается в действительность своей поэзии как скиталец и при этом он старается «смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» (Хлебников, «Свояси» 37). Но следует отметить, что поэт ведёт за собой в эту субъективную реальность и читателя, как в «Романе» Рембо.

Согласно понятию «ясновидения» Рембо, каждое жизненное переживание становится для поэта-символиста важным моментом, занимающим своё особое место во внутреннем мире художника и в его творчестве. Поэт превращал жизнь в эстетический факт; точнее, внутренний мир и творчество сливаются в одной сложной реальности, в так называемом «символическом измерении» (Ходасевич 271). Путём субъективизации, Рембо и другие символисты утверждали другой мир, воспринимаемый их собственными чувствами, и оживляя его в лирической форме. Поскольку восприятие этого авторского настроения предоставлено читателям, невозможно отрицать глубину этого измерения: ключевая связь между читателем и поэтом, между внешним и внутренним мирами представляет собой нечто неизъяснимое, неопишемое.

Как разъяснить смысл этого молчания, приводящего к слиянию двух миров? Возможно, оно есть нечто иное, как символ.

Как полагает Сергей Аверинцев в сборнике-словаре «София-Логос», символ есть образ и знак, сквозь который «смысл просвечивает . . . данный как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелёгкого «вхождения» в себя». К тому же, символ невозможно определить, рационально ограничить

сугубо непрозрачными стенами конкретности. Он имеет «суггестивность»-- гипноз вторых планов—и открывает путь к бесконечному сцеплению ассоциаций (Шкловский 42). Символы образуют особый сверхразумный язык. «В символе есть диалектическое соотношение тождества в нетождестве» (Аверинцев).

Ва. Александр Блок

Погружённый в символику жизни, как и другие художники Русского Серебряного Века, поэт Александр Блок не раз сталкивался с глубокой тишиной Вечности. Сопоставляя творчество Рембо с поэзией русского Серебряного Века, мы будем рассматривать почву, на которой развился Русский Символизм. Начнём со стихотворения «Незнакомка», написанного Блоком в 1906 году:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух (69).

На первый взгляд, описываемая поэтом обстановка очень напоминает первую строфу «Романа» А. Рембо:

On n'est pas s_rieux, quand on a dix-sept ans.
--Un beau soir, foin de bocks et de la limonade,
Des caf_s tapageurs aux lustres _clatants!
On va sous les tilleuls verts de la promenade (Po_sies 41).⁶

Однако, в отличие от «Романа» любое отождествляющее местоимение у Блока появляется не сразу. К тому же, появляющееся в пятой строфе местоимение «я» вступает в союз со сравнением:

И каждый вечер друг единственный
В **моём** стакане отражён
И влагой терпкой и таиственной,
Как **я**, смирён и оглушён (69).

⁶ Серьёзность не к лицу, когда 17 лет...

Однажды вечером прочь кружки и бокалы,
И шумное кафе, и люстры яркий свет!

Бродить под липами пора для вас настала (перевод Балашова 36)

«Я» становится неясным очертанием, предшествующим появлению поэтической личности в её физическом облике, но парадоксально исходящим от неё.⁷

Создаётся эффект зеркала и, как свойственно символизму, отражение приобретает некую самостоятельность, становясь более «реальным», чем его источник.⁸ Таким образом, «я» у Блока становится чем-то отдалённым, неопределённым и искажённым. Это лишь сравнение, а не диалектическое воплощение конкретной личности.

После пятой строфы тождество поэта самому себе находит выражение преимущественно в косвенных падежах. Обратим внимание на седьмую строфу:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный
В туманном движется окне (70).

Итак, «я» выступает в виде косвенного дополнения или в тени глагола в первом лице («И вижу берег очарованный»), намекающей на существование «я». Похоже, оно во второй половине стихотворения отступает на второй план, а образ-символ «Незнакомки» захватывает пространство стиха местоимением «она» :

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна (70).

Аналогия с Рембо очевидна, ибо в «Романе» также появляется это местоимение женского рода. И в «Незнакомке» местоимение «она» не менее значительное, чем лирическое «я». Но можем ли мы предполагать, что «она» заслоняет авторскую индивидуальность? Ведь Гиндин констатирует, что у А. Блока «личность автора

⁷Здесь появляется «он»—«единственный друг». Блок не использует личных глаголов, а краткое причастие в роли сказуемого, что даёт нам возможность увидеть раздвоение «я», превращение его в «ты»\«он»--то есть, в «другого».

⁸ Мы можем сопоставить это явление конкретизирующему эффекту объективности у Пушкина. В стихотворении «К А.П. Керн» нет отражения; есть «я» и «ты», и *только* последнее («ты») подчиняется сравнению («Как гений чистой красоты»).

всегда перед читателем» (107). Не игнорируя второстепенного присутствия «я» как отражения автора в «Незнакомке», возможно ли согласиться с предположением Гиндина?

Дело в том, что это «я» выступает не только как отражение или раздвоение автора, описанное с субъективной точки зрения поэта, но и в самих словах поэта, в форме эха. Преобладающий звук стихотворения—гласный «А». Здесь звук имеет свою символическую значительность, как и гласный «У» в «Поэме без Героя» у Ахматовой, вызывающий целый комплекс эмоций. Не случайно, что этот звук «А» слышится в слове «она»; кроме того, не забудем, что «А» есть отголосок слова «я» и что на старославянском языке «азь» означал «я». На уровне звуковой структуры стихотворения, это и есть «тождество в нетождестве», о котором говорил Аверинцев С.С.

Отметим последнюю строфу «Незнакомки», заключающую стихотворение словами:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: Истина в вине (70).

Во-первых, только в этой строфе появляется личное местоимение «ты» в соотношении с «я». И—важнее—в том же порядке. Кроме того, невозможно определить окончательно, кем или чем является это «ты»--«пьяное чудовище». И само существительное осложняет задачу, ибо «чудовище», слово среднего рода, нельзя окончательно отнести ни к Блоку ни к «Незнакомке», которая уже кажется фантазией, бредом и фантомом поэта.

Ответ на этот вопрос требует проникновения в суть символизма, как женский образ понимается в контексте Русского Серебряного Века.

Важна не только звуковая структура стихотворения, но, вместе с ней, проявляется и смысл, связанный с философией символизма. Я думаю, что «пьяное чудовище» у Блока указывает на глубину «ясновидения», откуда сам поэт извлекает истину Бытия из «стакана».

Образ «Незнакомки» теряет очертания и имеет качество некой грёзы, навеянной духовным опьянением поэта («Иль это только снится мне?»). Также, когда в стихотворении Пушкина к поэту возвращается любимый образ, он не скрывает блаженства:

И сердце бьётся в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество и вдохновенье,
И жизнь, и слёзы, и любовь (67).

Жуковский тоже воспеваает силу, тиходящей к нему с небес и способствующую воссоединению творчества и мира:

На всё земное наводило
Животворящий луч оно—
И для меня в то время было
Жизнь и поэзия—одно (81).

Важно заметить, что для Жуковского в уравнении жизни и поэзии, на первом месте—«жизнь». Но поэзия для него «алтарь священный», куда поэт приносит жертву «лучшие цветы жизни»:

Цвета мечты уединённой
И жизни лучшие цветы,
--Кладу на твой алтарь священной,
О Гений чистой красоты! (82)

Таким образом, эстетика XIX века в формуле «жизнь и поэзия—одно» предлагает нам развернутую метафору поэтического творчества, как служения, где Поэт—одновременно и Жрец и Жертва.

Заметим—в обоих приведённых примерах слова, имеющие религиозное значение: «воскресить», «божество» у Пушкина и «священный алтарь» у

Жуковского. Они близки к понятиям «вдохновение», «религиозность» и «творческий акт». Поэтика Серебряного Века изменит соотношение понятий в уравнении поэзии и жизни. Результат будет очевиден. Поэзия конструирует жизнь, она «сама в себе». Поэт—Мастер-Строитель Макро и Микро космоса.

Таким образом, предполагается, что творчество—сугубо духовно и неразделимо связано с религиозным явлением, образом. Это—обожествление творческого процесса, присутствие «другого» в искусстве, «тихое дыхание» Вечного, «молчание» Творца. Идея апеллирует к античности: Платон в диалоге «Ион», целью которого было выявить сущность художественного творчества, указывает на искусство как умение, реализованное с помощью божественной силы. Устами Сократа Платон называет поэтов «толкователями воли богов, одержимыми каждый тем богом, который им владеет» (240). В состоянии одержимости, поэт становится «звеном» неразрывной связи между божеством и человечеством. «Так и муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением» (238). В сущности Платон понимает творчество как вечное, цельное в своём развитии явление.

Обожествление творчества рассматривается как принципиальная концепция русского символизма. Оно воплощается в понятии «теургия» (слово греческого происхождения, означающее «божественное действо, чудотворство, священнодействие»). В этом понятии выявлена сама философия символического миропонимания. Теургия представляет собой столкновение поэтического безумия и инобытия с духовной мудростью. Путём теургии поэт--«пьяное чудовище»--открывает своё «сокровище». Кроме того, истина как плод философского поиска обнаруживается при роковой встрече единства с множеством, что означает

восстановление целостности. Философ В. Соловьёв подчёркивает этот момент, ибо соединение способствует многостороннему созерцанию объекта и, вследствие этого, выявляет истину в её развитии.

Понятие «множества» как необходимый путь к единству и следовательно к истине глубоко связывается с мудростью, или Софией. Она есть не только накопление наблюдений и заключений, но и олицетворение женского начала, «вечной женственности». Она—недостижимая красота, всеильная любовь—в смысле «эроса»--и источник упоения, приводящего к ощущению своего существования и, точнее, к онтологическому оправданию «я».

Ещё один философ Серебряного Века, Н. Бердяев, уделяет внимание «Софии Премудрости», объясняя её место в системе религиозного символизма: «символисты начала века . . . верили в Софию и ждали её явления как Прекрасной Дамы . . . [и] это нужно определить как космическое прельщение, под которым жило это поколение» («Русская Идея»).

Поэта-теурга Русского Серебряного Века, как мне кажется, можно тогда называть «религиозным ясновидцем». Он стремился к преображению мира и космоса и видел в «Софии» красоту, золотистый свет, необходимый для обновления. Для него она являлась и духовным источником вдохновения и желаемой целью мира, преображённого и приведённого к «божественному всеединству» через искусство (В. Иванов, «Родное и Вселенское»).

Итак, толкование стихотворения «Незнакомка» А. Блока раскрывает значительность Софии Премудрости в сознании и подсознании поэта Серебряного Века. «Она» и отзвук поэтического «я» сочетаются в таинственном образе вселенской Красоты. Видения поэта, которые связываются с духовно-

творческими стремлениями, входят в реальность и становятся важными для его индивидуальности, поскольку они превращаются в знамение его жизни и душевного состояния («Я знаю: Истина в вине!»).

VII. Невозможное Возможно – Андрей Белый

Русский символист—религиозный ясновидец—стремится к достижению идеала, то есть к преодолению «пропасти между сутью и видимостью», как говорит Аверинцев. Единственный его инструмент, позволяющий соединить поэзию с жизнью—слово, порождающее образ и звук и имеющее неисчерпаемую глубину. Но обострённый поиск вечного и «жажда преображённого космоса» нуждается в преодолении языка, чтобы выйти за пределы физического мира (Н. Бердяев, «Русская Идея»). Однако, как мы скоро увидим, попытки «переступить» бездны равняется отрицанию не только символизма, жизни и поэзии, но и самого себя. И несмотря на то, что духовность вливается в жизнь и в поэзию русского символиста-теурга, такой неземной подвиг, когда воодушевление зарождается в некоем состоянии бреда—возможен?!

Перейдём к стихотворению «Ссора», написанному А. Белым в 1907-1908 годах. Оно находится в сборнике «Урна» и принадлежит циклу «Зима». В нём выявляется трагическая и неизбежная участь Теурга вместе с пророчеством смерти символизма. Сам А. Белый подчёркивает своё художественное и личное намерение, которое он старался осуществить в стихотворениях этого цикла:

В «Урне» я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я». Мертвое «я» заключаю в «Урну» и другое, живое «я» пробуждается во мне к истинному».

Итак, следует настаивать на этом сугубо индивидуалистическом назначении творчества Белого; «Ссора», тогда, выполняет функцию лирической могилы для поэтического, лирического «я». Это «я», вступающее в «ссору», в ней извращается и разрушается и становится «сором» ради откровения подлинного «я».

Могила поэтического «я»—бездна субъективного стихотворения. В отличие от стихотворений Пушкина и Жуковского, оно не знает пределов. В нём звук, образ и слово растворяется друг в друге. Посмотрим первую строфу:

Год минул встрече роковой,
Как мы, любовь лелея, млели,
Внимая вьюге снеговой,
Как в рыхлом пепле угли рдели (287).

С самого начала стихотворение принимает форму этой описываемой поэтом «снеговой вьюги». Звукопись в сочетаниях «любовь лелея, млели» и «в рыхлом пепле угли рдели» порождает шум и движение, подобные ветру. К тому же, словесная амбивалентность создаёт некую дисгармонию и вызывает ощущение вихря, воплощая дикость вьюги. Словосочетания вступают в противоречие (снег = белого цвета, холод; угли = красного цвета, теплота), но контрастности, собственно, нет. Всё это происходит одновременно и, отчасти, в силу сравнений. Слова не отделяются от звуков, звуки вызывают образы, и образы зарождаются вне значения слов.

В этом же отрывке появляется местоимение «мы», которое парадоксально становится точкой расхождения поэтического «я» с его возлюбленной. Как у А. Блока, это личное местоимение теряет свою самостоятельность, ибо оно находится в союзе со сравнением «как». «Мы» находится в самом центре диалектической бури. Последствия крайне любопытны. Бердяев считает, что «кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний распыляется бытия,

сметаются все грани» («Кризис искусства» 17). «Распыление», как констатирует Бердяев, уничтожают все возможности отделить поэта от объекта, поэзию от жизни, и слова и творчество от Бытия. Во второй части «Ссоры» цитаты и глаголы от первого лица, усиливают эффект диалектической бури, где «мы» разрушается:

«Очнись: ты спал, и я спала. . .»
 Не верю ей, сомненьем мучим.
 Но подошли, но обожгла
 Лобзаньем пламенно текучим.

«Люблю, не уходи же—верь!..»
 А два крыла в углу тенистом
 Из углей красный, ярый зверь
 Развевал в свете шелковистом (289).

«Мы»--это буря, разлука, уныние и молчание, безнадежный конец:

И всё твердит, и всё твердит:
 «Прошла любовь»,--мне голос некий (288).

Поэт понимает, что не будет «божества и вдохновенья», как у Пушкина, да и «истина» Блока, наполняющая жизнь значением и красотой, потеряна. В этом окончательном и бесповоротном отчаянии, возвращение любви не предчувствуется (то есть, Былое *не* сбудется опять) Белый отдаётся чёрной, холодной ночи. Он возглашает:

Пусть ризы снежные в ночи
 Вскипят, взлетят, как брошусь в ночь я,
 И ветра чёрные мечи
 Прохладным свистом взрежут ключья.

Сложу в могиле снеговой
 Любви неразделённой муки . . . (288)

В результате унижительной «ссоры», поэт, да и читатель, находятся в хаотическом молчании забвения. Вот последняя строфа стихотворения:

Сорвав дневной покров, она
 Бессонницей ночной повисла—
 Без слов, без времени, без дна,
 Без примиряющего смысла (289).

В этом отрывке выражаются кульминация развязки господствующего у Белого пустого молчания непонимания, уныния и фальшивого единства. Поэт лишён утешения, как сам читатель, который лишён катарсиса. Более того, если «ты»—тишина и «я»—пепел, то «мы» выступает как слово без звука и без света. «Мы» не выражает ни «ты» ни «я»; оно есть откровение и распыление—апокалипсис поэтического «я».

Стихотворение «Сора» А. Белого представляет собой действительный Апокалипсис «религиозного творчества». Более того, это апокалипсис не только искусства «религиозного символизма». Это также странное пророчество и предупреждение, проникающее в самую жизнь. Бердяев объясняет:

«Теургическое искусство в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства, как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни» («Кризис Искусства» 20).

На грани искусства и жизни, поэт-теург достигает неизбежного конца и поэзии и жизни. И, вследствие «активации читательского восприятия», поэт влечёт за собой в хаос этого своего «сорботника». Испытывая переживания поэта, читатель теряется, ибо он вынужден воспринимать невоспринимаемое.

Теург, как мы понимаем, приносит в жертву не только себя, но и читателя, чья реальность переплетается с диалектической действительностью.

VIII. Возвращение к себе или уход в слово: Велимир Хлебников

Осознавая реальную опасность нарушения пределов между жизнью и поэзией, мы переходим ко вкладу в русскую литературную культуру одного уникальных поэтов-эксперименторов, много сделавшего для реформы и преобразования поэтического языка: Велимир Хлебников. В своих сочинениях Хлебников уделяет особое внимание слову, стремится «постигнуть его [слово]

внутренний смысл, изобретая неологизмы, сохраняя при этом известное пристрастие к архаической лексике и синтаксису» (Якушин 829). В целях раскрыть сходство с Рембо и показать значительность вклада Хлебникова для синтеза понятия слова Золотого и Серебряного веков, мы затронем самые важные принципы его работы.

Как Символисты, Хлебников считал необходимой реформу поэтического языка, ибо слово—«изнасилованно», как говорил В. Брюсов, то есть лишено изобретательности и сковано автоматизацией значения, для того, чтобы вынуть слово из тёмной бездны иссушенной семантики и избитых словосочетаний, Хлебников указывает на важность звуковой выразительности слова. Звук для него— основа, на которой можно начинать языковую реформу, и одновременно—источник словесной магии. Он выдвигает понятие «словотворчество»—«взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» («Наша Основа» 624). Путём словотворчества, Хлебников видит возможность открыть «заумный язык» слов, находящийся за пределами разума.

Идея сложная, но в ней сосредотачивается множество атрибутов символического замысла поэтической реформы. Заумный язык—тайна диалектической связи между читателем и поэтом, стимул активации читательского восприятия, который «заражает» читателя и делает его соучастником творения нового космоса. «Заразительность» поэзии рождается от «звукописи», которая есть «живая но не осознанная часть заколдованных стихов» (Шкловский). Более того, Шкловский объясняет, как звук способствует коммуникации между поэтом и читателем:

Впечатление, которое производит на нас тембр речи, объясняется тем, что слыша его, мы воспроизводим мимику творящего и поэтому переживаем его эмоции («О Поэзии и заумном языке» 52).

Следовательно, звук рассматривается как носитель «заумного»

значения:

Стих даёт (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны.
Лучше заменить слово другим, близким не по мысли, а по звуку»
(«О Поэзии и заумном языке» 42).

Для Хлебникова ценность созвучности слова входит в двойной «луч» слова—луч разума и луч звука («О Современной Поэзии» 632). «Словотворчество» открывает путь к соединению звука и значения без полного разрушения языка. Например, Хлебников связывает «свет» слова «правда» с глаголом «нравиться» и превращает их в новое, более выразительное и глубокое понятие «нравда» («Наша Основа» 626). Этот «переход» к новому термину, в силу смены на звук «н» и переплетения звуков «нрав», связывает обычное значение слова с субъективными качествами «нравов». Хлебников утверждает, что такое соединение слов создаёт слово, «самое близкое к человеку» («Наша Основа» 624). Словотворчество у Хлебникова—возвращение к себе, новое утверждение и перерождение своего «я».

Более того, заумный язык, как его понимает Хлебников, доступен всем народам, ибо он исходит от «азбучных истин» звука. Здесь мы можем подчеркнуть восхождение к творчеству Рембо. В своей «Алхимии слова», он разлагает гласные на цвета и намекает на возможность универсального заумного языка.

Начиная с раскрытия двух лучей слова, Хлебников видит выход из забвения, путь к новому осмыслению слова и ко сдвигу человеческого сознания и к единству. («Наша Основа» 624). И этот «чужой язык» звукописи, как констатирует Хлебников и Рембо, можно и нужно освоить, осветить.

Достоинство такого достижения, как мне кажется, была возможность преодолеть «диалогическую бурю», к которой привело духовное творчество символистов.

Но создание новых слов не только относится к диалектической реальности. Слово—и творец и творение, оказывающее влияние на жизнь и бытие. Рембо и Хлебников оба проявляли огромный интерес к слову как источнику нового мировоззрения и, следовательно, нового мира. Для Рембо, жизнетворящая сила слова состоит в «Алхимии слова»; он искал в слове выражение самой родной его душе Вселенской. «Словотворчество» очевидно представляет собой аналог этого понятия.

Тяготение Рембо и Хлебникова к переосмыслению и обновлению поэтического языка совпадало с желанием преобразить мир:

«Мы ведь в свободной земле свободные люди,
Сами законы творим, законов бояться не надо...»

пишет Хлебников в 1921-1922 годах. Осознав пророческую силу слова («родина творчества—будущее»--пишет Хлебников в «Свояси», 37), оба поэта видели в слове «алхимию бытия», то есть бегство в искусство. Поэтому, они пытались заменить бытие словом. Трагический завет поэта выявляется: он, смело и гордо бросившись в глубину слова, очерчивает ими свою судьбу, которую он любит, хотя и не всегда знает её. Слово—существо, иное и своё.

«И страшных имён мы не будем бояться» (Хлебников).

Библиография

- Андреев, Л.Г. и другие. *История французской литературы*. Издательство «Высшая Школа»: Москва, 1987.
- Аверенцев, С.С. *София-Логос*. Издательство «Дух и Литера»: Киев, 2000.
- Ахматова, А. *Стихотворения и поэмы*. «Поэма без героя». Издательство «Советский Писатель»: Ленинград, 1997.
- Балашов, М.П. и другие. *Рембо, Артюр: Стих*. Издательство «Наука»: Москва, 1982.
- Белинский, В.Г. «Разделение поэзии на роды и виды». В сборнике *Русская Поэзия XIX начала XXв*. Издательство «Художественная Литература»: Москва, 1987.
- Белый, А. *Стихи и поэзия*. Издательство «Библиотека поэта»: Москва, 1966.
- Бердяев, Н.А. *Кризис Искусства*. Издательство «Интерпринт»: Москва, 1990.
- Бердяев, Н.А. *Русская Идея*. Издательство «Macmillan Co.»: Нью-Йорк,

1948.

Блок, Александр. *И невозможное возможно*. Издательство «Молодая Гвардия»: Москва, 1980.

Гиндин, С.И. «Программа поэтики нового века». В сборнике *Серебряный Век в России*. Издательство «Радикс»: Москва, 1993.

Горький, Максим. *Избранные произведения*. Издательство «Детская Литература»: Москва, 1975.

Жуковский, В.А. «Я музу юную, бывало». В сборнике *Русская Поэзия XIX начала XXв.* Издательство «Художественная Литература»: Москва, 1987.

Иванов, В. и другие. *Серебряный век в России*. Издательство «Радикс»: Москва, 1993.

Le Larousse de Poche 2000. Словарная статья «Roman». Издательство «Larousse-HER»: Paris, 1999

Лотман, Ю.М. *Символ в системе культуры*. Издательство Тартуского Государственного Университета: Тарту, 1987.

Платон. «Ион». *Собрание Сочинений, Том 1*. Издательство «Мысль»: Москва, 1990.

Пушкин, А.С. «К А.П. Керн». В сборнике *Три века русской поэзии*. Составатель Н.В. Банников. Издательство «Просвящение»: Москва, 1986.

Rimbaud, Arthur. *Po_sies*. Издательство «Classiques universels»: Mondadori, 2001.

Руссо, Жан-Жак. *Les R_veries du promeneur solitaire*. Издательство «L'Aventurie»: Париж, 2000.

Шкловский В.Б. «О поэзии и заумном языке». *Гамбургский Счёт*. Издательство «Советский Писатель»: Москва, 1990.

Хлебников, В. *Творения*. Издательство «Советский Писатель»: Москва, 1986.

Ходасевич, В. *Колеблемый Треножник» (Избранная)*. «Конец Ренаты». Издательство «Советский Писатель»: Москва, 1991.

Якушин, И.И. Примечания в сборнике *Русская Поэзия XIX начала XXв.* Издательство «Художественная Литература»: Москва, 1987.

