

## О ТИПОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИЗМА В РОССИИ И ВО ФРАНЦИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПАРИЖСКИХ ДИСКУССИЙ 1929–1931 ГОДОВ)<sup>1</sup>

© 2014 г. В. В. Полонский

В статье рассматриваются материалы дискуссий о символизме во французской и русской литературе, которые развернулись в Парижской Франко-русской студии 1929–1931 гг. Автор реконструирует предпосылки принципиальных различий в восприятии символизма французскими и русскими диспутантами, порожденных разностью культурных традиций двух стран, сравнивает выдвинутые ими положения с подходами модернистской критики начала XX века и концептуальным осмыслением типологии литературного символизма современной филологической наукой.

The article dwells on discussions of Symbolism in the French and Russian literatures, which took place in the Studio Franco-Russe (Paris, 1929–1931). The author offers rationale for fundamental divergences between the Russian and the French reception of Symbolism, which sprung from the differences in cultural traditions. He also compares the theoretical statements made by the Studio participants to the Belle époque Modernist theories, as well as to the present-time scholarly conceptions of the typology of Symbolist literatures.

*Ключевые слова:* символизм, Парижская Франко-русская студия, культурный трансфер, русско-французские литературные связи

*Key words:* Symbolism, the Franco-Russian Studio in Paris, cultural transfers, Russo-French literary connections.

Парижская Франко-русская студия 1929–1931 годов<sup>2</sup> во многом продолжала традиции свободных литературно-философских прений, сложившиеся в атмосфере интеллектуального брожения начала XX века. Во Франции студийным встречам предшествовали знаменитые Декады в Понтины, организованные Полем Дежарденом в 1910-м, прерванные Первой мировой и возобновленные в 1922-м г. (см. [1–3]), в России – заседания Петербургского Религиозно-философского общества 1907–1917 гг., наследовавшего Религиозно-философским собраниям (1901–1903). Уже десятидневные ежегодные встречи в Понтины с начала 1920-х годов становятся пространством активных контактов французской интеллектуальной элиты с некоторыми видными представителями русской эмиграции (заседания посещали Лев Шестов, Николай Бердяев, Борис Зайцев, Иван Бунин и др.). Студия была создана Вс.Б. Фохтом (1895–1941), редактором эмигрантского журнала “Новый дом” (Париж, 1926–1927) и сотрудником правой газеты “L’Intransigeant”, для воплощения в жизнь

программы основанного Ж. Пробюс-Корреаром общества “Humanités contemporaines”, которое видело свою цель в консолидации европейских интеллектуалов-традиционалистов. Студийцы использовали опыт декад Дежардена, перенеся в центр своей деятельности то, что в Понтины находилось на периферии, – межнациональные и межкультурные франко-русские диалоги.

Структура студийных собраний, подразумевающая выступления французского и русского содокладчиков по одной проблеме и последующую свободную дискуссию<sup>3</sup>, как и общий характер всего начинания, дает особо благодарный материал для исследования – если пользоваться терминологией школы Мишеля Эспаня – процессов “культурного трансфера” в точке пересечения двух разнонациональных практик описания литературных и религиозно-философских явлений. В этом смысле для современного последователя М. Эспаня, конечно, вполне плодотворным оказалось бы детальное изучение, скажем, веера ценностных предпосылок, несходных семантических бликов и разноречий в трактовке базовых понятий и терминов при обозначении литературных школ,

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках научно-исследовательского российско-французского проекта “Русская франкофония (XVIII–начало XX века)”, поддержанного грантом Российского гуманитарного научного фонда и фонда “Дом наук о человеке” (Франция), № 13-24-08001.

<sup>2</sup> Далее в тексте – Студия.

<sup>3</sup> Общий обзор фактографии, связанной с организацией и работой Студии, см. в предисловии Л. Ливака к изданию републикованных стенограмм ее заседаний [4]. Об отдельных аспектах студийной полемики см. также [5; 6].

религиозно-философских и исторических феноменов русскими и французскими студийцами, будь то “духовное обновление”, “картезианство”, “символизм” или дихотомия “Восток/Запад”. За подобными сдвигами и смысловыми несовпадениями неизбежно проглядывают общие закономерности динамического – контрадиктивного, не всегда мирного – взаимодействия двух разных национальных культурных контекстов, преобразующих, реконструирующих и деконструирующих исходный материал культурного трансфера. Но подобный анализ может быть произведен только из сциентистской системы координат, внешней по отношению к непосредственным участникам Франко-русской студии и слишком привязанной к ценностной точке зрения самого гипотетического современного исследователя, обусловленной актуальной научной парадигмой рубежа XX–XXI веков и синтезирующей в трансфертной теории постструктурализм, постколониализм и иные предпосылки постмодерного мультикультурализма. Важнее попытаться выбрать точку отсчета, адекватную стратегиям диалога с инокультурными визави самих студийцев, погруженных в историческую магму своего времени – кризисной межвоенной Европы, болезненно усваивающей опыт недавней коммунистической революции. В том числе и такую его производную, как потребность русской интеллектуальной эмиграции, мучительно осмысляющей историческую идентичность старой России, причины и следствия ее крушения, отстоять свою самобытную “миссию” и культурную автономию в абсорбирующей французской среде.

Этот аспект пассаеизма, подведения итогов споткнувшегося о 1917 год пути, резюмирующего осмысления национальной традиции как “текстуально” завершенного целого – важнейшая предпосылка выступлений студийцев с русской стороны, наследующих на новом этапе – по другую сторону катастрофического порога – “серебряному веку”, который уже произвел масштабную работу по рекаталогизации и (пере)формированию культурного канона отечественной классики. Теперь – в Париже рубежа 1920-х–1930-х – эмигранты зачастую вписывали в этот канон сам “серебряный век”, заодно концептуализировав данное понятие, закрепив за ним его сегодняшнее значение (см. [7]) и противопоставив окончательно закольцованный “текст русской культуры” французскому фону как принципиально Иному.

Для установок студийцев характерно отсутствие противопоставления методов, взятых на вооружение современной теорией трансфера с ее

фиксацией на *процессуальной динамике* культурных обменов (см. [8]), и подходов классической компаративистики, ориентированной на *конечные результаты* межнациональных взаимодействий и исходящей из презумпции самодостаточности и системной замкнутости национальных литературных организмов. То есть, для них нерелевантна укорененная в сугубо французском научном контексте оппозиция *études des transferts culturelles/ études comparées*, русской академической культуре в общем-то не свойственная (см. [9]).

В этом смысле особенно показательна дискуссия о символизме, развернувшаяся на 11-м заседании Студии 16 декабря 1930 года, когда доклад “Символизм во Франции” зачитал символист бельгийского происхождения, младший ученик Малларме Андре Фонтена, а с сообщением “Русский символизм” выступила Нина Берберова. Кроме того, эта дискуссия некоторыми тематическими нитями и прозвучавшими интерпретациями перекликалась с собранием, состоявшимся годом ранее, – 26 ноября 1929 г., на котором журналист и критик Юлия Сазонова, начинавшая литературную деятельность еще в редакции петербургского “Аполлона”, говорила о влиянии французской литературы на русскую после 1900 г., а эссеист и католический философ-томист правого толка Жан-Пьер Максанс обозревал вопрос о воздействии русской словесности на французских писателей.

Принципиальную разницу в предпосылках диалогов о перекрестных франко-русских литературных влияниях в ходе ноябрьских прений 1929 г. критик-богослов, экономист, главный редактор еженедельника “Россия и славянство” и сотрудник газеты “Возрождение” Кирилл Зайцев связал с франкофонией своих соотечественников-интеллигентов: “Мы, русские, в лучшем положении, чем вы. Мы знаем ваш язык и можем ориентироваться во французской литературе”. Но показательна тут же сделанная оговорка: “Я, однако, не думаю, что можно утверждать, будто образованные русские глубоко знают французскую литературу” [4, с. 83]<sup>4</sup>.

В сущности, весь ход дискуссии был отмечен неизменными установками русских на определение четких границ, обеспечивающих национальную самодостаточность и неповторимость отечественного символизма, – именно в силу того, что само это явление пришло в Россию из Франции. Показать иную “биохимию” символистской фло-

<sup>4</sup> Здесь и далее цитаты по данному изданию приводятся в переводе автора статьи.

ры, обусловленную принципиальной разностью как модернистской почвы в России и во Франции, так и самого культурного статуса поэта в двух разных культурных контекстах, – доминанта выступлений русских студийцев. Причем задолго до появления теории культурного трансфера им было свойственно – вполне в духе отечественных традиций исторической поэтики, идущих, как минимум, от Веселовского и закрепленных в модернистской критике рубежа веков – ясное понимание трансфертных сложностей усвоения импортированного из Франции материала, отрицающих простую схему его механической рецепции воспринимающей стороной.

Так, Юлия Сазонова заявляет: “Что такое, в сущности, литературное влияние? Это встреча двух умственных типов: один из них пока не осознает своих собственных тенденций, а второй уже научился те же чаяния выражать <...> Один берет у другого лишь то, в чем он нуждается. Все прочее – подражание” [4, с. 63]. Характерно, что по логике докладчицы, заимствуя иностранные модели, воспринимающая литература не только целиком перекодирует их в соответствии с собственными уникальными потребностями, но и идет дальше в теоретическом разворачивании потенциала, заложенного в усвоенном художественном материале. К примеру, докладчица ссылается на то, как благодаря теоретическому осмыслению в лоне русского модернизма (ясно, что здесь имеется в виду прежде всего поэтология Белого и Брюсова) экспансивной семантизации фонки и стиха, которой литература обязана Бодлеру и “музыкальности” Верлена, в сочинениях Пушкина было открыто “безукоризненное соответствие между отобранными поэтом стопами и чувствами, которые он хочет передать”. Эти филологические, метаописательные последствия освоения французских художественных опытов способствовали, в частности, новым наблюдениям в области исторической поэтики собственно русской словесности: “Таким образом, французское влияние позволило теоретически точно сформулировать неосознаваемую тенденцию, которой народная песня наделила русскую литературу” [4, с. 67].

Сазонова методично демонстрирует, как предшественники разных поколений русского модернизма (от галломана Брюсова и “декадента” Сологуба – до авангардистов), испытав благой толчок от чтения французских символистов, далее развернули собственную траекторию движения, целиком предопределенную сугубо национальной средой: “<...> французское влияние, добровольно воспринятое поэтом вначале своей карьеры, оказывается

не более чем отправной точкой, как только он начинает осознавать собственные силы и вступает на сугубо русский путь развития” [4, с. 72].

Среди установок докладчика, прочерчивающе-эту траекторию, – и стремление акцентировать такую функцию иностранного влияния в воспринимающей литературе, как его использование в условиях иной культурной системы для выявления новых взаимосвязей между разными элементами внутри нее, в том числе и в диахроническом аспекте.

Так, Сазонова заявляет: “Русский футуризм родился из французского дадаизма” [4, с. 71]. Само это утверждение фактически совершенно неверно: дадаизм, возникший из опыта Первой мировой не ранее 1916 года, причем все же не во Франции, а в немецкой Швейцарии, на несколько лет моложе русского футуризма, который, если и был связан – скорее типологически, чем генетически – при своем рождении с зарубежными собратьями-авангардистами из числа литераторов (раннеавангардные явления в визуальных искусствах следует в этом случае оговаривать отдельно), то ими могли быть, разумеется, прежде всего итальянец Маринетти со товарищи, не оказавшие, впрочем, глубокого влияния на значительно более эстетически радикальных отечественных “будетлян”. Однако отступление от формальной правды факта, обусловленное в данном случае, видимо, конъюнктурой случая, темы и аудитории, которой адресовался доклад, не должно скрывать характерного указания на механизм приспособления заимствованного материала культурой-реципиентом под собственные нужды – в том числе для расширения пределов исторической памяти внутри своей национальной традиции. Сазонова указанию на иностранный генезис отечественного футуризма тут же противопоставляет преемственность его словотворчества и “зауми” по отношению к барочным поэтическим экспериментам Тредиаковского и Сумарокова. Тем самым она невольно скликается с Ю. Тыняновым, который в статье “Промежуток”, написанной пятью годами ранее, первым в критической литературе соотнес футуристическую поэтику с наследием отечественного XVIII столетия: “Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры 19-го века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни 18-му веку, подает ему руку через голову 19-го века” [10, с. 175]. “Так футуристы присоединялись к играм старинных русских поэтов”, – как бы подхватывает тезис филолога-формалиста Сазонова. И тут же приводит свидетельство, которое современному читателю дает понять, что сам этот тезис вырос на хорошо

подготовленной почве: “Перед войной в литературной среде часто развлекались тем, что мистифицировали противников футуризма цитированием стихов на заумном языке (*langage inconscient*), а слышав их энергичную брань, раскрывали имена авторов – почтенных классических поэтов XVIII века” [4, с. 72].

При анализе доклада Сазоновой нетрудно выявить и такой неперенный атрибут нынешней теории трансфера, как “исследование роли и функции фигур- и инстанций-посредников” [11, с. 24]. Обращаясь, скажем, к вопросу о французском влиянии на постсимволиста М. Кузмина, в качестве такой инстанции докладчица указывает на отечественную живопись, не называя прямо, но с очевидностью подразумевая мирискуснические стилизации под “галантный век”: “Французское искусство проникало в Россию одновременно через живопись и поэзию. Скорее можно допустить влияние на Кузмина со стороны русской живописи, обыгрывающей в это время французские темы, чем непосредственное воздействие французских поэтов” [4, с. 70].

Все подобные рассуждения русского литератора конца 1920-х не сложно напрямую соотнести с постулатами современных западных теоретиков, неизменно подчеркивающих, что при культурном трансфере “чужеродность стирается и ощущение гетерогенности уступает место представлению о гомогенности собственной культуры” [12, с. 18].

Однако для отечественных студийцев эти положения, предвосхищающие концепцию культурного трансфера, служили лишь неперенной отправной точкой, с которой начиналась работа по определению дифференциалов между двумя литературными традициями как принципиально автономными и самодостаточными законченными эстетическими системами – объектами компаративного анализа во французском понимании термина. Суждения французов, мало озабоченных чем-либо, кроме осмысления специфики символизма внутри исключительно собственной литературной традиции, невольно встраивались в эту задаваемую русскими методологическую парадигму.

Попробуем соотнести французскую и русскую трактовки символизма в своих странах по таким дифференциалам, сосредоточившись на докладах Фонтена и Берберовой и привлекая в качестве дополнительного материала выступления участников развернувшихся вокруг них дискуссий, а также некоторые суждения, прозвучавшие на ноябрьском заседании 1929 года.

Прежде всего коснемся вопроса о символизме как литературной школе<sup>5</sup>.

Для Фонтена, маллармиста второго призыва, непосредственного участника символистского движения во Франции, важна его разноликость, размывающая и ставящая под сомнение цельность самого этого понятия, которое отличается особой “туманностью”: “Мне кажется невозможным избежать этой туманности, когда пытаешься навесить одну и ту же этикетку на ум и творчество таких разных писателей, как <...> – если выстраивать контрастные пары – прежде всего Малларме и Верлен, затем Рембо и Лафорг, Мореас и Верхарн, Клодель и Валери, Поль Фор и Альбер Мокель или – перехожу к прозаикам – мадам Рашильд и Реми де Гурмон, Морис Метерлинк и Жюль Ренар” [4, с. 368].

Отсюда – закономерный вывод: *франкоязычный символизм не был литературной школой*. “Символизм не обладал никакими характеристиками школы; он прислушивался лишь к урокам раскрепощения (*enseignement libérateur*), не подчиняясь диктату никаких учителей, никаким предписанным ограничениям. Он не принимал никаких правил, кроме тех, которые каждый из его последователей избирал для себя самого, считая их пригодными лишь для собственного использования и не помышляя о навязывании их своим собратьям, своим друзьям. Чем больше кто-то из них проявлял независимость от других, тем больше все это приветствовали. Не ищите в символизме особого единого способа выражения” [4, с. 368–369].

Общность явления, зафиксированная термином с суффиксом “изм”, здесь уступает место ряду его сугубо индивидуальных преломлений – символизм растворяется в символистах.

В картине же символизма русского, нарисованной Берберовой уже с первых минут ее доклада, всё прямо наоборот – *русский символизм предстает именно школой par excellence*: “После пушкинской плеяды 1820–1830-х годов русские символисты стали первыми, кто тяготел к определенной общности усилий, к образованию истинной литературной школы. Поэтому, несмотря на все свое разнообразие, символизм в России может рассматриваться как коллективное начинание достаточно однородной группы. Именно с этой точки зрения я попытаюсь вести о нем разговор.

<sup>5</sup> Поскольку “*école littéraire*” (“литературная школа”) во французском критическом дискурсе включает в себя значения, соответствующие традиционному русскому “литературному направлению”, далее в статье подразумевается относительная синонимичность этих понятий.

Не буду говорить о символистах – буду говорить о символизме” [4, с. 370].

Однако следует заметить, что неверно было бы вести речь о симметричности противопоставления по этому критерию русского и французского символизма, поскольку в сознании русской докладчицы, в отличие от французов, носителей старой риторической дисциплины формы, понятие “школа” содержит в себе заряд динамико-диалектического самоотрицания. Внутренняя логика ее построений исходит из того, что русский символизм состоялся как литературная школа, существенно отличная от западных аналогов, именно потому, что перестал быть только литературной школой, прорвал границы программной литературности тем, что фактически *ultima ratio* своей программы видел в преодолении литературности как таковой. Ссылаясь на Вяч. Иванова и обыгрывая модуляции его теургической эстетики, Берберова подчеркивает: “<...> у нас символизм прежде всего осознавал себя не исключительно литературной школой, а основоположником особого миропонимания” [4, с. 380]. И далее подкрепляет свой довод цитатой из работы младосимволистского мэтра, который полемически подчеркивал принципиальную независимость и иноприродность русского символизма по отношению к французским “идеалистическим” образцам, тонувшим в иллюзионистском мареве “поэтических ребусов”: “Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали” [4, с. 380]<sup>6</sup>.

Добавим, что тезис о коренном своеобразии отечественного модерна в ходе прений по этому докладу был особо акцентирован Владимиром Вейдле, поставившим под сомнение серьезность рецепции французского символизма в России и, как бы в продолжение процитированных выше слов Кирилла Зайцева, настаивавшим при всех оговорках на глубинной непроницаемости друг для друга двух национальных поэтических систем: “Я задаюсь вопросом, действительно ли существовало это влияние <французской литературы на русскую>. Мне кажется, с самого начала франко-русских поэтических связей имело место недопонимание. Я делаю исключение только для поэта Анненского, чья поэзия находилась с французской поэзией в достаточно постоянных и очень тесных отношениях. Что же до остальных,

то они испытали лишь влияние некоторых приемов, свойственных французским символистам, а не поэтических индивидуальных миров крупных представителей этого движения. Клоделя в России до войны почти не знали; Валери не мог быть известен в то время. Искусство Бодлера, Рембо в своей глубинной сущности оставалось непонятым, что не мешало существованию макабрического и поверхностного бодлерианства” [4, с. 384]. “Однако на подлинной глубине происходит все же встреча двух поэтических традиций”, – подчеркивает Вейдле и в конце концов, ссылаясь на неформализованное созвучие самодостаточных и генетически независимых друг от друга миров Блока и Рембо, Белого, Вяч. Иванова и Малларме, Ходасевича и Бодлера, заключает: “Стоит пожалеть, что наиболее подлинные, наиболее глубокие элементы французской поэзии конца прошлого – начала нынешнего века были мало известны в России. Но можно и утешить себя мыслью о том, что поэтическое откровение, быть может, наиболее значительное за последний период, было одновременно получено и воплощено в незабываемых стихах в этих двух странах, в двух частях Европы, столь удаленных и столь отличных друг от друга” [4, с. 384–385].

Вопрос школы неразрывно связан с рядом иных дифференцирующих критериев, прежде всего – с проблемами ценностно-эстетической доминанты символизма и его вписанности в национальную литературную традицию.

Разность путей в постановке и решении этих проблем французами и русскими обусловлена опять же принципиальным несходством их национальных культурных контекстов, свойства которых зачастую противоположны.

Оба докладчика связывают эстетическую доминанту символизма с необходимостью поиска новых подходов к вопросу о литературной форме.

Фонтена, отказывая символизму в праве именовать себя литературной школой, все же пытается определить то общее, что было присуще так или иначе всем его вольным и невольным adeptам. Это общее он связывает с туманно-абстрактным “идеалистическим порывом” и называет “желанием освобождения” – от самого принципа закрытой литературной школы и ее установок на нормативную эстетику, инструктивную заданность канона. Того самого принципа, которым оказалась пропитана вся французская традиция XIX века, вырастающая на ниве своего великого классицистического наследия, неотделимого от понятия “школы”. «<...> символизм во Франции формируется случайно или умышленно собрав-

<sup>6</sup> Цит. в восстановленном русском оригинале по изданию: [13, с. 611].

шейся группой молодых людей 1885-го, 1890 года и пришедших позже, ограниченной лишь некоторыми чаяниями возвышенного и идеалистического порядка, с целью защититься от засилья всякой школы; они боролись с реалистической, натуралистской школой, бесспорным лидером которой был Эмиль Золя, с Парнасом – этой, как они считали, ”редукцией” романтизма, некогда, очевидно, полезной, но ныне стерилизующей <творчество> и пустой; наконец, с искусством – самим по себе прекрасным – Виктора Гюго» [4, с. 368].

Характерное для французов уточнение относительно основной эстетической доминанты символизма предложил в ходе прений литературный критик “*Mercure de France*” Джон Шарпантье, привлеченный в свое время Брюсовым к сотрудничеству в “*Весах*”. Оно никак не посягало на поверхностную абстрактность тезы Фонтена, но несколько ее схематизировало, выдвигая в центр символистского мировидения “новый принцип, принцип грезы, принцип самой алхимии внутреннего творчества”, противопоставленной “чувству” и “разуму”, за которыми проступают эстетические доминанты, соответственно, романтизма и (нео) классицизма: “ментальному” и “чувственному” началам своих предшественников символисты ответили эстетикой “астрального” [4, с. 383].

Показательно, что мысль Шарпантье непосредственно соотносится со словами Андрея Белого из статьи 1909 г. “Эмблематика смысла”, которые Берберова процитировала в своем докладе. В ней также констатируется недостаточность с символистской точки зрения лишь эмотивности и рассудочности. Но если Шарпантье видит здесь не более чем принципиальную границу между символизмом и более ранними направлениями как историко-литературными феноменами, то для Белого важна синтезирующая природа символизма, его способность интегрировать в себя и системно преобразить в новом единстве эстетические парадигмы предшественников, тем самым сформировав универсальную эстетику – так сказать, финальную, метаисторическую методологию художественного творчества в целом. “Всякое искусство символично – настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал? <...> Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть. Школа символистов раздвинула рамки наших

представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества” [4, с. 379; 14, с. 81].

Подобные прорывы в сферу универсально-синтетической эстетики оказываются совершенно чуждыми французским трактовкам символизма. Для того же Фонтена привнесенное символистами «освобождение» выражалось – вполне в духе избитых клише французской критики – в эмансипации от риторичной дескриптивности и безжизненной нормативной формализованности Парнаса, принципа жестких “поэтических правил” как наложенных извне вериг. Примечательно, что эта символистская “жакерия” в изводе Фонтена разворачивалась исключительно в лоне поэтики, возможность для символизма поставить под вопрос сам принцип чистой литературности, к чему последовательно устремляется русский младосимволизм, вообще оказывается вне ценностно-понятийного поля французского студийца. Он имеет в виду отнюдь не восстание против предпосылки обязывающей формы, а лишь устремленность поэта к новой модели соработничества, сотворчества с предписанным каноном, когда налагаемые им ограничения свободно отбираются, варьируются и комбинируются творческим сознанием художника, настраиваются на его новаторские, прихотливо-протеистичные порывы в сферу идеального, неуловимого и невыразимого: “Поэзия – это в первую очередь искусство, и как для любого искусства, для нее первостепенной важностью обладает вопрос о форме, в какой она себя выражает. Но после возрождения французского стиха благодаря усилиям, энтузиазму и <...> глубоко проработанному точному знанию Андре Шенье и романтиков, после его двойного расширения в осваивании внутренней конструкции и выразительной силы через упорные, изумительные начинания Виктора Гюго дисциплина формы, чрезмерно подчиненная слишком узко понятым правилам обновленной просодии, была навязана теми, кто называл себя парнасцами, и она не допускала никаких отклонений от своих предписаний. Но ведь очевидно, что для любого искусства <...> форма <...> должна зависеть не столько от неколебимого закона, сколько от сознательного выбора художника. Дабы она оказалась основательной и животворной, все произвольное либо условное, что заложено в ней изначально, должно благодаря способу ее использования исчезнуть и открыть путь к уверенности в ее абсолютной,

полнейшей необходимости. Поэтому первые символисты стремились к ослаблению слишком тесных связей с ритуальной традицией, основанной лишь на суеверно-формалистических страхах” [4, с. 365].

Сосредоточенность на вопросах формы при этом в выступлениях студийцев-французов в основном сочеталась с размытостью трактовки эстетической доминанты символизма, которой соответствовала и подвижность представлений о границах явления, о том, кого считать представителями французского символизма. В ходе дискуссии вполне проявились две крайние тенденции.

Первая, сказавшаяся в самом докладе Фонтена, состояла в максимальном расширении понятия, в желании включить внутрь символизма самый раскидистый веер имен, причастных “идеализму” и эмансипации художественной формы, проложить прямую линию от Бодлера до Валери (с потенциальным ее продлением, как минимум, до Лотреамона и 1920-х годов).

Вторая тенденция состояла в том, чтобы, отнеся имена “великих” – прежде всего Рембо, Верлена и Малларме – по ведомству предсимволизма и Парнаса, – а заодно и выведя из-под символистского крыла продолжателей этой линии в литературе начала XX века среди религиозно ориентированных писателей (Клодель, Пегги и др.), сузить понятие лишь до узкого круга эпигонов-маллармистов и младоноваторов-атеистов второго ряда вроде Реми де Гурмона и Рене Гиля, прекрасно известных в России, в отличие от череды более крупных фигур, благодаря культуртрегерской деятельности Брюсова и журналу “Весы”. Носителями такого подхода в Студии выступали молодые представители “католического обновления”, в первую очередь сподвижник Леона Блуа, Клоделя и Маритена, будущий руководитель ведущего христианского издательства Франции Desclée de Brouwer Станислас Фюме.

Срединную позицию занял по этому вопросу влиятельный критик и литературовед Рене Лалу, пожалуй, самый респектабельный, педантичный и академически “спокойный” из французских писателей-модернистов, принимавших участие в дискуссии. Шаг за шагом расправившись с концепцией Фюме, в адрес ее противников он слал также вполне недвусмысленные филиппики: “С одной стороны, говорят, что Рембо не символист, что Малларме не символист... Сдвигая даты, можно делать все что заблагорассудится! С другой стороны, г-н Фонтена присовокупляет Клоделя, присовокупляет Валери, присовокупляет всех на свете к символизму, так что в итоге символизм –

это вся поэзия! Поскольку я в придачу отдаю ему Бодлера, символистской становится вся французская поэзия с 1850 года!” [4, с. 392].

Однако показательно – причем для французской критики в целом, – что при всей своей видимой “педантичности” Лалу никакой собственной четкой концепции и самого символизма, и отбора писателей в “символистский цех” так и не предложил.

Совершенно иначе обстояли дела в случае с Берберовой и ее оценкой символизма русского. Четкость представления докладчицы о сущности основных символистских задач в России подразумевала ясность и мотивированность отбора крупнейших имен, представляющих это явление на разных этапах его бытования и в разных культурных центрах, обладавших своей эстетико-идеологической спецификой.

Более чем характерно также, что, противопоставляя символистов Парнасу, Фонтена, тем не менее, постоянно испытывает подспудную потребность вписать новаторское течение в большую традицию французской литературы. Эта стратегия оказалась в общем-то господствующей среди французских студийцев, так или иначе причастных к самому символизму либо его позднейшим изводам. Наиболее последовательно она была обоснована в выступлениях того же Рене Лалу. Подразумеваемая неизменная диалектика отталкиваний и притяжений между экспериментом и литературной преемственностью, акцентируя генетическую связь таких символистских мэтров, как Верлен и Малларме, с Парнасом, он резюмировал: «Ведущим символистам <...> свойственно очевидное стремление остаться в лоне великой французской традиции. Знаменитые “оплошности” Верлена, как и “пианистические игры” Малларме, предназначены для краткосрочных грез. Существуют два инструмента – старый и новый, подобно Ветхому и Новому Заветам» [4, с. 388].

Так понятый символизм, включенный в диахронию исторической поэтики французской словесности как один из этапов ее поступательного развития, оказывается открыт к взаимному обмену с иными поэтическими единствами, поскольку они на равных вписаны в общую систему одной литературной традиции. Именно в этом смысле указаний Лалу на пристальное внимание Малларме к наследию Золя и вроде бы парадоксального вывода о том, что позднее творчество натуралистского гуру, – творчество «периода “Евангелий” и “Городов” – это тоже символизм», ибо “Со всех точек зрения между символизмом и натурализмом нет полного разрыва” [4, с. 390].

Любопытно по этому поводу отметить, как тот же пример с Золя современный исследователь соотносит с вопросом о Горьком и модернизме в русской литературе. Зеркальность данных примеров служит ему основанием противопоставлять отсутствие, “преоделенность” заряда конфликтности во французском символизме его выраженному присутствию в символизме русском: “Существенно то, что символист Золя в конце концов впитал какие-то важнейшие моменты мировоззрения символизма. В России же произошло обратное: молодой символист Горький быстро стал чистым соцреалистом. Формирование культуры серебряного века не привело к тому, что культура, лежащая вне этого движения, обогатилась элементами мировоззрения и поэтики серебряного века. Напротив, со временем эта другая культура вполне сформировалась как нечто серебряному веку враждебное и противопоставленное” [15, с. 12].

Вопросы о форме и ценностно-эстетической доминанте – в центре внимания и Берберовой, однако в случае с русским символизмом концептуальные пути их решения ведут в совершенно иные, зачастую противоположные французским, стороны.

Русский символизм именно как школа противостоит общераспространенной – поверх групповых разделений – тенденции “гражданского” утилитаризма 1860–1880-х годов, которая, девальвируя внутрилитературные, чисто художественные ценности и заместив их необходимостью решения социальных задач, формировала среду, чуждую самим основам литературной школы как эстетического института. То есть, русский символизм, в противовес французскому, ознаменовал собой борьбу за само право быть литературной школой. Далее: если французский символизм эмансипировался от диктата художественной формы, то его русский собрат, напротив, взялся восстановить ее в правах. Безоглядный бунт против тирании содержания ранних символистов-москвичей – прежде всего Брюсова и Бальмонта – привел к закономерным следствиям: формальные изыски за отсутствием положительных идей обслуживали эмотивные эксцессы крайнего индивидуализма. Отсюда неизбежная реакция: в кругу петербургских старших модернистов – Мережковского, З. Гиппиус и их присных – расширяются тематические горизонты нового искусства за счет свободного освоения религиозных и метафизических пространств, правда, с сопутствующим консерватизмом в формальной сфере. Стремление преодолеть этот дисбаланс формы и содержания

лежит в основу эстетики младосимволизма в различных “неосоловьевских” изводах – будь то космозация хаотичной действительности преобладающей художественной волей у Белого или выявление “реальнейшего” содержания, мистериально-сокровенной духовности имманентного мира у Вяч. Иванова, – которые диалектически синтезируют “тезу” Брюсова и “антитезу” Мережковского.

Пунктиром прочерчивается и параллель между попытками каждого докладчика противопоставить символизм в своей стране непосредственным предшественникам и в то же время обозначить его родство с более ранней традицией.

Берберова также констатирует обращенность русских символистов поверх отеческих голов к наследию дедов – пушкинского “золотого века”, задавшего сущностно важную впоследствии для модернизма метатему “дуалистичности души”, “доказательства ее двойственного бытия” во времени и в Вечности, соприкосновения с фетовской “запредельной стихией” [4, с. 377].

Но если французский символизм через родство с пращурами обеспечивает себе место внутри сугубо литературной традиции, то символизм русский, по характерной логике Берберовой, реконструирующей его конечное неорелигиозное целеполагание, выводит саму высокую традицию за пределы ограниченной литературности в сферы сверхэстетических ценностей.

В этом смысле, в отличие от встроенного в историко-литературную цепь французского аналога, русский символизм оказывается метаискусством и одновременно искусством преодоления искусства, аккумулирующим в своих универсалистских устремлениях художественный опыт всех предыдущих эпох – в той мере, в какой, прочитывая традицию, он выявляет символистскую сущность всякого истинного искусства, выводя его из временного потока истории в надисторические сферы вечных ценностей. Ссылаясь на Белого, но на самом деле проговаривая идеи самых разных символистов (от Мережковского до Эллиса) и отчасти предвосхищая гапаровскую концепцию «антиномической поэтики» русского модернизма, констатирующую наложение в нем друг на друга стадияльно разных эстетических парадигм (см. [16]), Берберова замечает: “Символизм – это одновременно классицизм, романтизм и реализм: реализм постольку, поскольку он отражает реальность; в той степени, в какой он есть образ, преображенный опытом, это – романтизм, и, наконец, это классицизм, так как за ним стоит единство формы и содержания. Символизм вечен,



как искусство, на своих вершинах он теургичен, он не страшится пронзать глубины духа, ведь глубины духа и есть единственно подлинная реальность. В этом смысле невозможно существование подлинного искусства вне символизма. Так что символизм – это Искусство” [4, с. 378].

Показательно, что с подобными аттестациями выступает не адепт “нового религиозного сознания”, не былой завсегдатай ивановской Башни и не апологет аргонавтической мистики соловьевства, а человек уже иного времени, включившийся в активную культурную жизнь после революции. По возрасту родившаяся в 1901-м Берберова ближе к “эмигрантским детям”, представителям того самого поколения, которое Владимир Варшавский окрестил “незамеченным”. Но через союз с Ходасевичем она, конечно, получала возможность живого приобщения к нервным токам “серебряного века” – да и просто многое узнавала о той эпохе из первых рук. Не случайно ее студийный доклад слишком явно некоторыми мотивами и постулатами перекликается с мемуарными очерками Ходасевича, составившими книгу “Некрополь”. И в то же время взгляд Берберовой на символизм – это взгляд со стороны, изнутри иного времени, судящего и подводящего итоги, взгляд, свободный от опытной погруженности в символистскую атмосферу. Такая двойственность оптики – существенна. Она предопределяет, с одной стороны, объективированность резюмирующей оценки явления с точки зрения внешней системы координат, а с другой – почти полное соответствие той картине истории и внутренней типологии русского символизма, которая родилась в лоне его внутренних рефлексий над самим собой.

Тем примечательнее, пожалуй, главный дифференциальный критерий, выявляемый при анализе студийных оценок символизма в обеих странах.

Для французов символизм – блистательный либо обманувший ожидания, но в общем-то преодоленный, заверченный этап истории национальной литературы, факт прошлого, чей потенциал уже выбран, хотя он и обогатил словесность рядом безусловных поэтических и поэтологических обретений. Многие французские символисты продолжают жить, но символизм кончился.

Особенность же символизма русского, по Берберовой, – и в этом с ней, похоже, солидарны наиболее активные студийцы-эмигранты – в том, что он еще не завершен, несмотря ни на какие внешние катастрофические рубежи. Как метаискусство, стремящееся к выходу из позитивистской условности исторической динамики в простран-

ство вечных смыслов, к раскрытию энергичной способности слова претворить “реальное” в “реальнейшее”, к теургическому синтезу, русский символизм есть актуальное задание на будущее: “У символизма не было времени описать, познать себя во всей глубине <...> Русский символизм пережил русских символистов, живых и умерших. В глазах тех, для кого пророческий смысл русской поэзии – это не пустые слова, символизм продолжает жить и утверждать свою правду <...> <Крупнейшие русские символисты>, озарившие для нас новым светом XIX век, позволили нам взглянуть в себя самих и в трагических лучах выявили очертания будущего. И если сегодня наши утраты слишком тяжелы, нам остается вера в это будущее русской поэзии, которое окажется связанным с ее прошлым, и особенно – с символизмом. Русский символизм не окончен – если остается Россия” [4, с. 381].

На заседании не звучало выступлений крупнейших французских писателей, так или иначе причастных символизму и его наследию. Отсутствовал Валери, в принципе посещавший Студию, одно из собраний которой было посвящено его творчеству; не смог прийти приглашенный Анри де Ренье и т.п. Так что в основном о французском символизме говорили представители второго литературного ряда, начиная с того же Фонтена. Но фигуры такого рода, как правило, выражают устоявшуюся, усредненную, клишированную – и потому наиболее показательную, характерно типичную – точку зрения, особенно ценную для компаративистского литературоведческого анализа. В данном случае банальности – более красноречивый материал, чем “эксцессы” мысли ярких писательских индивидуальностей. С этой точки зрения особенно любопытно, что главные тезисы Фонтена и диспутантов, выразивших в Париже 1930 года такие “усредненные” взгляды на французский символизм, уже давно завершивший свой исторический путь, в сущности, повторяют основные положения работы, с которой в России начиналось в 1892 г. знакомство с новой западной литературой – статьи Зинаиды Венгеровой “Поэты-символисты во Франции” [17, с. 115–143]. Насколько далеко ушло восприятие сущности символизма в русской литературной среде за минувшие с тех пор десятилетия, и свидетельствует разность – порой до полной противоположности – выписанных в ходе студийной дискуссии картин этого литературного явления в обеих странах.

И все же нельзя не отметить, что господствующему взгляду на французский символизм частью самих студийцев-французов был противопоставлен и взгляд принципиально иной –

своими ценностными предпосылками близкий религиозно-философскому синкретизму русского младосимволизма. Его выражали представители “католического обновления” Станислас Фюме, Жан-Пьер Максанс, Марсель Пеги, сын знаменитого поэта и издатель “Les Cahiers de la Quinzaine”, публиковавших студийные стенограммы, а также архимандрит Леон (Жийе), настоятель франкоязычного православного прихода в Париже. Секюлярная специфика французского литературного контекста предопределила их довольно резкую полемичность по отношению к символизму в своей стране, которому они выставляли счеты в сущности за то, что он отказался быть тем, чем чаял стать символизм русский.

Наиболее показательно в этом смысле выступление Фюме, который, подчеркнув аристократическую искусственность символистского эстетизма и признавая, что тот “соприкасался с тайной”, в основу своих рассуждений положил хлесткий тезис – “символизм обманул наши ожидания”: “Почему? Ну, прежде всего потому, что символизм слишком много обещал <...> Причина, по которой большинство символистов не смогли удовлетворить наших запросов, состоит как раз в том, что их амбиции оказались значительно скромнее, чем то именованное, какое они носили”. Дальнейшие слова Фюме выглядят как облегченная вариация на темы Белого, а также Иванова с его инвективами в адрес “идеалистического” (импрессионистского) символизма: «Само название “символизм” слишком многое обещало. Вот наконец именованное литературно-художественной школы, у которого есть смысл. У других школ его не было. Классицизм, романтизм сами по себе ничего не значат. Но “символизм” подразумевает то, чем может быть искусство, чем может быть поэзия, когда искусство и поэзия соединяют конечное с бесконечным, дабы через конкретный знак выразить эмоции, чувства, неместимые в пределы одного лишь разума. Что-то вроде учения о чуде. Когда слышишь, однако, бормотания символистов, то задаешься вопросом, нужно ли было, подобно чудотворцу или магу, заявлять о намерении сделать бесконечное осязаемым. Художники из числа тех, кто был довольно близок к символистам и кто к тому же на них влиял, придумали более скромное слово: они назвали себя импрессионистами. Символисты чаще всего – лишь импрессионисты». “Великое искусство устремлено к символу, великая поэзия – к пророчеству”, – бросает Фюме и, как носитель классической латинской традиции с ее культом меры и разграничения, далее в духе чуть ли не русских акмеистов провокационно шлет упреки символистам-соотечественникам в

том, что эти устремления они заместили эстетической путаницей, сказавшейся, среди прочего, в неразборчивости их на все лады превозносимых формальных поисков, инфицированных “тиранией музыкальности” [4, с. 385–386].

В концепции, предложенной Фюме, находится французская параллель “реалистическому символизму”, как он противопоставлен символизму идеалистическому в знаменитой статье Иванова “Две стихии в современном символизме”. Это – религиозно темперированная линия Бодлера, Рембо и Клоделя, включающая таких художников, как Эрнест Элло, Леон Блуа и Шарль Пеги. Причем значимость названных фигур у Фюме – и здесь он также сближается с русскими студийцами – обусловлена тем, что “внутренняя сила выводит их за пределы литературы” [4, с. 387]. Однако французский символизм внутри литературы для него – это совсем другая магистраль.

В рамках той же логики ясную резюмирующую формулу различия символизма в двух литературах предложил архимандрит Леон (Жийе): “<...> русский символизм <...> более логичен, более последователен <...> Символизм же французский слишком часто желал оставаться лишь поэтическим методом. Он отказался быть жизненной концепцией. Русский символизм, напротив, – это прежде всего жизненная концепция, метафизическая установка. Он грешил меньше французского символизма, если позволительно говорить о том, что французский символизм грешил...” [4, с. 393–394].

Без этой – неорелигиозной – линии, связанной с “католическим возрождением”, конечно, немислим общий ландшафт французского символизма. И отнюдь не случайно Жорж Нива даже подчеркивает ее собственно конфессиональный характер, в общем мало свойственный русскому символизму: «В России в то время не было ни таких преследований церкви <как во Франции после 1905 года, когда по антиклерикальному закону, в частности, были распущены все монастыри – В.П.>, ни таких поэтов-христиан. Вопреки общепринятому мнению, поэты, связанные с русским “новым религиозным сознанием”, не были “православными” поэтами в той степени, в какой Пеги, Клодель, Жамм (Джэмс) были поэтами-католиками» [18, с. 61].

Однако это утверждение нуждается в уточнении, объясняющем, в частности, маргинальность неокатолицизма в литературном французском символизме, несмотря на изрядное число практикующих символистов-католиков, и интегральность религиозного модуса в символизме

русском. Думается, совершенно прав Дмитрий Сегал: “Конечно, во французской культуре в то время были весьма влиятельные религиозные направления, но они были одним из направлений культуры начала века, вовсе не исчерпывая все ее содержание. *И большой вопрос, насколько эти направления были, собственно, причастны модерну как таковому, а не были его антитезой* (курсив мой. – В.П.). Конечно, во французском эстетизме начала двадцатого века есть много того, что можно назвать религиозным предчувствием или ожиданием, но, кажется, что именно в русском серебряном веке<sup>7</sup> слышится весьма внятный чисто религиозный мотив канунов, мотив границ истории, мотив апокалипсиса <...> С приближением этой роковой и манящей грани начинают обнажаться религиозные корни жизни и становится ясным, что они принадлежат старой вековой традиции. Кануны предвещают такую реализацию религиозной правды, что становится необходимым совершить прыжок в метафизическую пропасть, где откроется новое бытие” [15, с. 14–15].

В заключение обратим внимание на одну важную закономерность.

И непосредственно то, что говорилось о символизме во Франко-русской студии, и тот свернутый концептуальный ряд, который может быть реконструирован нынешним исследователем на основе анализа ее стенограмм, складывается в систему типологических различий двух национальных традиций, которая вполне подтверждает выводы современной компаративистики, опирающейся на опыт бытования и осмысления этого литературного феномена в культуре и науке ушедшего столетия. Особо хотелось бы подчеркнуть, что материалы студийной дискуссии именно в тех аспектах, которые нам представляются особо важными, вполне резонируют, к примеру, с выводами того же Д. Сегала, в чьих работах последних лет, полагаем, содержатся наиболее значимые и в то же время характерные наблюдения о типологии европейских модернистских литератур. Создается впечатление, что некоторые утверждения современного филолога непосредственно вырастают из прений 1930 года, разворачивая заложенный в них компаративистский потенциал:

“В самом конце XIX века символизм как собственно литературное направление внутри французской литературы ощущался уже как факт прошлого, а настоящее было занято другими

поисками, коренящимися в символизме, но прокладывающими путь в иные сферы: неоклассика, неокатолицизм, разные виды эстетизма”. В перспективе большой истории культуры оказались востребованными лишь локальные аспекты эстетики французских символистов, связанные с формалистическими поисками маллармизма, “изучением структуры знака, означающего и означаемого и их связи”: «“Недостаток” символизма в последующей французской литературе никогда не ощущался сколько-нибудь остро именно вследствие полного освоения наследия символизма в плане семиотики языка» [19, с. 86]. В целом исчерпанность символизма как художественной системы, уже застывшей в плюсквамперфекте – несмотря на отдельные ее рефлексии в современной культуре, – роднит французскую литературу с другими западными и в корне отличает ее от русской: “<...> западная культура того <...> периода <рубежа XIX–XX веков> не пользовалась такой же живой популярностью и не была ни в коем случае столь же актуальна после Второй мировой войны. Творчество начала двадцатого века не пережило ни в одной из тех культур такого необыкновенного возрождения, как русская культура серебряного века” [15, с. 16].

В России “серебряный век не только был насильственно прерван”. «Не менее важно <...>, что в своем идеальном образе он продолжал существовать и после своего конца (курсив мой. – В.П.) в двух обликах: проклятого периода, который собрал и сосредоточил в себе все самое худшее, что отвергла и уничтожила революция и последовавшая за ней эпоха советской власти, и, напротив, в облике периода вершинных достижений культуры, непревзойденных шедевров духа и искусства” [15, с. 15].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Cap J.-P.* Les Décades de Pontigny et la “Nouvelle Revue française”: Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger // Bulletin des Amis d’André Gide, 1986, vol. 14, № 69. P. 21–32.
2. *Chaubet F.* Les décades de Pontigny (1910–1939) // Vingtième Siècle. Revue d’histoire, 1998, № 57. P. 36–44.
3. *Chaubet F.* Paul Desjardins et les Décades de Pontigny. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
4. Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library. Vol. 1. 2005.
5. *Токарев Д.В.* Дискуссии о французской литературе на заседаниях Франко-русской студии в Париже // Лики времени. Сб. статей памяти Л.Г. Андреева. М., 2009. С. 245–255.

<sup>7</sup> В работах Д. Сегала понятие “серебряный век” контекстуально зачастую вполне заменимо термином “символизм”.

6. *Токарев Д.В.* “Русская душа” и “esprit français”: обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // К истории идей на Западе: “Русская идея”. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Петрополис, 2010. С. 457–478.
7. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000.
8. *Lüsebrink H.-J.* Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften // Ent-granzte Räume: Kulturelle Transfers um 1500 und in der Gegenwart / Mitterbauer H., Scherke K (Hg.). Wien: Passagen Verlag, 2005. S. 23–41.
9. *Дмитриева Е.Е.* Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. 2011. № 4.
10. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
11. *Лобачёва Д.В.* Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 10.
12. *Middell M.* Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten // Metropolen und Kulturtransfer im 15/16. Jahrhundert: Prag – Krakau – Danzig – Wien / Langer A./Michels G. (Hg.) Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa; Bd. 12, Stuttgart: Steiner, 2001.
13. *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель. 1974.
14. *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
15. *Сегал Д.* О возможной типологии “серебряных веков” // L’Âge d’argent dans la culture russe / Modernités russes 7. Centre d’Études Slaves André Lironde. Université Jean-Moulin. Lyon, 2007.
16. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX– начала XX в. М.: ИМЛИ РАН, 1992. С. 244–264.
17. *Венгерова З.А.* Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы. 1892. № 9.
18. *Нива Ж.* Христианство и символизм от Пеги до Матери Марии // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции. Иерусалим, 2003. М.: Водолей Publishers, 2008.
19. *Сегал Д.* Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции. Иерусалим, 2003. М.: Водолей Publishers, 2008.