

ЭСТЕТИКА ДЕКАДАНСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1890-е – 1900-е гг.)

Тырышкина Е. В., доктор филологических наук, доцент, профессор, Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия

Abstract. *Decadence, or superior symbolism or diabolical symbolism, may be characterized as virtual discourse of self-communication: this is dialogue between the author's empirical ego and his transcendent counterpart. The breakthroughs to 'the other self' were modeled using various destructive practices. The mimetic principles of decadence are based on engraving the phantoms of subjective changed conscience, whereas its artistic form should be as "disembodied" as possible, transparent and indicating another being created as a form of thought.*

Keywords. *Decadence, Russian Literature of 1890-1900s, creative strategy, transcendent counterpart.*

Декаданс (старший символизм, «дьяволический символизм»), как и другие русские и европейские модернистские школы, имеет своим истоком романтическую традицию. После слома рефлексивного традиционализма, в котором кодифицировались приемы технэ, романтики заинтересовались самим творческим процессом как продуцированием «иногo» и «чудесногo» в сознании автора (значение фантазии и воображения), и в последующих модернистских школах эта тенденция представляется главной, предопределяющей магистральное развитие этих школ. Но декаденты, в отличие от романтиков, сотворили себе «виртуальное убежище» в мире, где «Бог умер».

Основной принцип декаданса, заявленный в программах и стихах, сводится к декларированию приоритета творческого субъекта над объективной реальностью. Субъект пытается максимально редуцировать объект (внешний мир). Эти отношения и определяют картину мира и систему ценностей, а также креативную стратегию, где по-своему специфичны: генерирование творческой энергии, структура самого творческого акта, принципы формообразования, моделирование реакции адресата. При этом все метафизические категории подменены эстетическими [15, 107-108].

В этой идеологии только творящий субъект – носитель истинной (эстетической) реальности. Внешняя (историческая, социальная и в значительной мере даже биологическая) реальность – оплотненная пустота, nihil. Есть лишь реальность эстетическая – оконтуренные, переработанные в художественной форме эмоции субъекта. Природа – данность в виде рока, олицетворение вечного повторения цикла рождений и смертей – в бальмонтовской формулировке: «Чудовище с лицом Всегда-одно-и-то-же». Сам субъект также существует в двух ипостасях – природы и трансценденции, и быть поэтом – значит бросить вызов себе «слишком человеческому».

Истинная реальность в данном случае сводится к субъекту, объективирующему собственную ментальность, где основной акцент сделан на иррациональных проявлениях. Особо це-

нилось состояние бессознательного как выход в «иное»: «Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности...»[14, 170].

А так как субъект замыкает на себе всю реальность, то говорить о твердой системе ценностей невозможно. Все ценности относительны и постоянно осциллируют. В этом случае нет ни святого, ни профанного, ни низкого, ни высокого – все эти позиции взаимозаменяемы. Автор автосакрализуется и сам творит бытие по своим законам – эстетическим, где нет и не может быть этических и моральных норм. Субъект в состоянии вдохновения как мерило всего – это и единственная истинная реальность, и олицетворение божества, поэт-декадент - соперник природы [6, 97-98].

В первой фазе русского символизма, во многом унаследовавшем традиции западноевропейского символизма, вся система объективных ценностей была разрушена. В ситуации «смерти Бога» автор поддается искушению занять его место, но эта автосакральная позиция дает ему лишь право быть Богом для самого себя: «Мир – мое представление», и арена для творчества невелика.

Дьявол в мире декаданса не может быть определен как однозначное Зло, – если нет понятия Добра, то и Зло – понятие относительное.

Неколебимой истине
Не верю я давно
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.
Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.
В. Брюсов

О, мудрый Соблазнитель,
Злой Дух, ужели ты –
Непонятый Учитель
Великой Красоты?
З. Гиппиус «Гризельда»

Субъект, отрешенный от внешнего мира и творящий свои собственные иллюзорные миры в ситуации предельного одиночества, мыслит только одними категориями – эстетическими, ведь мораль возможна только в мире, где есть Другие.

Миметические принципы декаданса сводятся к отражению фантомного бытия «трансцендентного двойника» субъекта. Быть не просто всегда иным, а быть – всем и кем/чем угодно, – это то стремление, которое Шарль Бодлер назвал извращенной тягой к бесконечному, когда писал о наркомании [5, 10].

Если на уровне ментальных мыслеобразов можно было пережить невозможное (какой ценой – об этом ниже), то в бытовом плане декадент, постоянно гнавшимся за «иным» в себе, оперировал сменой масок (набор их все же был ограничен, например, у З. Гиппиус основные маски – это «Мадонна-Дьяволица» и «Прекрасный Андрогин»). Но основная тонкость заключалась в постоянной подвижности границ между образами, когда невозможно было определить, где же заканчивается одна роль и начинается другая, где скрывается истинное «я» и которое – истинное? По этому поводу Г. К. Честертон справедливо заметил: «Страшная сказка о человеке, непрестанно становившемся кем-то другим, – самая суть, душа декаданта. Приводит она к тому невыносимому страху небытия, которым так мучаются декаденты и перед которым сама физическая боль кажется бодрящей» [17, 245]. Хочется только добавить, что упомянутая фантомная «многоликость» – это попытка спастись от страха небытия, которая оказывается бесплодной. На уровне поэтики эта тенденция проявляется в «неопределенно-множественной природе “я”», ее разыгранности [7, 225]. Предметом эстетического освоения в декадансе становится «потустороннее», к которому стремятся как к желанному пределу всех желаний – в самом себе. В русской литературе рубежа веков авторы и декаданта, и авангарда декларировали художника-творца источником трансценденции: «Я люблю себя как Бога» (З. Гиппиус) или «Я – Бог таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах...» (Ф. Сологуб), а А. Крученых, известный поэт и теоретик авангарда, объявлял: «Трансцендентное во мне и мое...» [12, 70].

Основное отличие этих школ заключается в противоположном направлении эстетических векторов – в авангарде наблюдается активное стремление выплеснуть поток творческой энергии вовне, творческий субъект трансформируется из микрокосма в макрокосм:

Кто череп, рожденный отцом,
Буравчиком спокойно пробуравил
И в скважину надменно вставил
Росистую ветку Млечного Пути,
Чтоб щеголем в гости идти;
В чьем черепе, точно в стакане,
Была росистая ветка черных небес, –
И звезды несут вдохновенные дани
Ему, пронизавшему полночи лес.

В. Хлебников «Война в мышеловке»

В декадансе направление обратное – не «взрыв», а «сжатие», коллапс, в попытке сохранить и обособить свое эго как носителя вдохновения-инобытия в противовес внешней реальности, где по законам вечного повторения торжествовала смерть: «Камень тела давит дух...» (З. Гиппиус «Камень»); «Пустынный шар в пустой пустыне как Дьявола раздумие...» (З. Гиппиус «Земля»).

Трансцендентное субъективное в декадансе является доминирующей чертой креативной стратегии. Божественное сакральное является либо потенциальной возможностью, либо воспоминанием о «потерянном рае»:

Мы не жили – и умираем
Среди тьмы.
Ты вернешься... Но как узнаем
Тебя – мы?

3. Гиппиус «Христу»

Что мы служим молебны
И пред господом ладан кадим!
Все равно непотребны,
Позабытые богом своим.

В миротканой порфире,
Осененный покровами сил,
Позабыл он о мире
И от творческих дел опочил.

И нетленной мечтою
Мировая душа занята,
Не земною, иною, –
А земная пустыня – пуста.

Ф. Сологуб

Творческое вдохновение уводило автора от мира детерминированной материальной реальности (частью которого был и он сам), к медитативному состоянию авторского «я». И только эти прорывы в «иное» (открыть дверь в «голубой тюрьме») ценились как особые возможности искусства: «Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю «Стихии чуждой, запредельной» [9, 101].

Для того чтобы перенестись в миры иные, – здесь и сейчас, нужно было «войти в поток» и растворить границы его. Способы могли быть активно инструментальными, когда субъект «настраивал себя» с помощью определенных веществ или соответствующей обстановки, или же при внешней пассивности подразумевалась душевная активность, когда субъект напряженно вслушивался и вглядывался в поисках таинственных знаков инобытия, которое «снизойдет» на него. Например, в рассказах Н. Петровской из ее сборника 1908 года «Sanctus amor», страсть и музыка – это медиаторы для встречи с «иным», и герой постоянно ждет-жаждет, чтобы некая сила чудесно преобразила его. Но чаще всего субъект углублялся в подвалы своего иррационального «Я», следуя призыву Ш. Бодлера, – «Опьяняйтесь!». Это субъективное трансцендентное можно охарактеризовать как встречу с «собой-во-чтобы-то-ни-стало-всегда-иным».

Для декадента есть лишь один принцип в этом мире, ради которого стоит жить – эстетический (быть всегда иным и увидеть все новым). Теперь не Красота преображала мир, как в романтизме, – собственно мира не стало, он коллапсировал до медитирующего субъекта, погру-

женного в «невыразимое». Жизнь для автора – лишь «средство для ярко-певучих стихов» (В. Брюсов). Все, к чему стоило стремиться в этом Богооставленном мире, – экстаз, дарующий ощущение свободы инобытия, словами З. Гиппиус: «Мне нужно то, чего нет на свете»; «Люблю недостижимое, чего, быть может, нет...». Единственное прибежище художника – он сам, себе не тождественный: «Вольно подчиняться смене всех желаний – вот завет. Вместить в каждый миг полноту бытия – вот цель. ... Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью, – даже боль, даже ужас. ... Только в состоянии экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто» [8, 79, 81].

Механизмы «иррационализации» были откровенно деструктивными и, в конечном итоге, травматичными, – только за счет попрания своего природного и социального «я» (саморазрушительные антропопрактики) можно было «купить билет», позволяющий войти в «декадентский рай», встретиться со своим трансцендентным двойником. Эта деструкция распространилась и на других, которые Другими для субъекта не являлись, а были лишь средствами для достижения неведомых доселе ощущений, – ощущения предстояло затем оконтурить и зафиксировать в слове. Подобная стратегия русских декадентов – явление типологически общее с западноевропейским декадансом. Е. Бобринская в своей статье «Концепция нового человека в эстетике футуризма» отмечает, что «деформация устойчивых и детерминированных внешней ситуацией или предписанных культурой контуров собственного Я – постоянная тема у французских “проклятых” поэтов. <...> Именно в их поэзии многие исследователи видят исток характерной для искусства XX века установки, согласно которой: “Поэтическое становление требует самоувечья, оперативной обезображенности души. Ради того, чтобы “достичь неизвестного” (Friedrich H. Die Struktur der modern Lirik. Hamburg, 1966)» [3, 494]. Механизмы этого «самотравмирования» вскрыты Сартром: «Если Бодлеру и вправду присуща исконная ясность мысли, то пользуется он ею не для того, чтобы отдать себе ясный отчет в своих ошибках, а для того, чтобы *оказаться вдвоем*. Вдвоем же он хочет быть затем, чтобы Я могло стать обладателем Я. Он все время будоражит и распаляет свое ясное сознание: если поначалу он выступал в роли свидетеля по отношению к самому себе, то теперь пытается стать собственным палачом... <...> Причинять страдания – значит не только разрушать, но также обладать и созидать. <...> и все это затем, чтобы в один прекрасный момент предстать перед собственным взором как некий оплотненный, неразгаданный предмет – как Другой. <...> В жизни, пишет Бодлер, есть лишь одно подлинное очарование – очарование Игры» [16, 327-328, 330].

Творческий акт в традиции романтизма/модернизма схематически можно осознать как четыре основных фазы, из которых первая – не всегда обязательна: 1) фаза предварительного вхождения в инобытие (непроявленное переживание-погружение); 2) фаза инобытия; 3) фаза ментальной объективации трансцендентного (первичное оформление); 4) фаза материальной объективации (вторичное оформление).

Для декаданта так же, как и для романтизма, было чрезвычайно важно переживать состояние возникновения и объективации трансцендентного. Все, что вело к этому состоянию, было лишь средством (и хороши были любые средства). Фазу пребывания в трансцендентном нуж-

но было максимально продлить, жизнь субъекта – лишь «сырой» материал для «возгонки». Фаза материальной объективации должна была настолько соответствовать ментальному образу, насколько возможно в принципе сохранить иллюзию нематериального в материале («прозрачность» слова, суггестивность формы).

Итак, с точки зрения структуры творческого акта в декадансе наблюдается акцентирование самих способов вхождения в инобытие; фазы предварительного вхождения (в поток иррационального); фазы инобытия (переживание и созерцание ментальной (первичной) объективации).

Все усилия художника были нацелены на продление фазы инобытия (точка как континуум): взор автора повернут исключительно вовнутрь, и на внешнем уровне такая эстетическая стратегия выглядела как постоянное томление/экзальтация и/или целенаправленная погоня за «экстазами». Инструментальность была всецело подчинена медитативности.

В декадансе искусство в лице медитирующего субъекта подменяло собой весь мир, и цель искусства заключалась в максимальном замещении объективной реальности субъективной. Это выражалось в стремлении субъекта отдаваться своим эмоциям ради их изживания во имя превращения в эстетическую материю; нужно было максимально расширить эстетическое пространство и пребывать в нем как можно дольше; под идеалом, при всей относительности этого термина в декадансе, подразумевалось не столько совершенным образом оформленное трансцендентное (в словесном материале), сколько сама фаза пребывания в инобытии, с предварительным вхождением в нее. С точки зрения временных параметров достижение идеала выглядело как победа над линейным и циклическим временем, время замедлялось, и каждое мгновение переживалось как целая жизнь.

Стадия оформления в материале была необходима в декадансе с точки зрения запечатления и продления эффекта «запредельного», «фантомного» бытия («развеществленное» слово превращалось в «эфир», сладкий яд, навевающий неведомые грезы о том, «чего нет на свете»). Слово не указывало и не называло, слово настраивало на общение с «иным»:

Тени луны неподвижные...
Небо серебряно-черное...
Тени, как смерть, неподвижные...
Живо ли сердце покорное?
Кто-то из мрака молчания
Вызвал от сна и молчания
Душу мою несвободную.

3. Гиппиус «Молитва»

В декадансе форма стремилась к «прозрачности», «струясь и мерцая», в этой прозрачной оболочке должно было светиться потустороннее, «невыразимое»; слово должно было предельно «развоплотиться» (хотя эта тенденция была задана еще романтизмом, но в декадансе она предельно усилена) [2, 33-35].

Адресат как эстетическая интенция не фигурировал в декадентском дискурсе. По словам Вяч. Иванова: «Идеалистический символизм есть музыкальный монолог...» [11, 155-156]. Это

высказывание требует уточнения. На самом деле дискурс подобного типа – это автокоммуникация, диалог эмпирического «я» с «я» трансцендирующим. Это одинокое «волхование» на внешнем уровне воспринималось как монолог [7, 225].

Тексты декадентов были знаками общения посвященных (в идеале – таких же писателей-декадентов). Чтобы оценить очарование внушения, навеваемого загадочным текстом, нужно было знать определенные «правила игры». Подобного рода дискурс создавал эффект «отзеркаливания», порождая сниженных двойников автора-нарцисса. Декаданс мог ориентироваться только на тождество восприятия, а читательская аудитория была необходима автору в силу прагматических интенций (эпатаж ради собственной, пусть скандальной славы). Нужно было приковать к себе внимание, заняв эстетическую позицию, изолировав себя от эмпирической действительности.

Абсолютная цель, которая объясняла стиль жизни творящего субъекта, – это возвращать в себе трансцендентное, продлевать его и максимизировать. Искусство декаданта – это грезы наяву, онирический рай, пространство зазеркалья. Теперь предстоит выяснить, какой же ценой оплачивался подобный тип творчества и в чем заключалось главное противоречие декаданта.

Почему декаданс не смог просуществовать сколько-нибудь долго и не представил даже цельной эстетической программы? Отчасти потому, что он изначально строился на абсолютно индивидуалистической идеологии, не терпящей корпоративности. Сама по себе трансляция (message) не входила в цели и задачи декадентов: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка – это лишь одна из форм, которые принимает в нашей душе молитва. ... Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя. ... Пока мы не найдем общего Бога, или хоть не поймем, что стремимся все к нему, Единственному, – до сих пор наши молитвы, наши стихи, – живые для каждого из нас, – будут непонятны и не нужны ни для кого» [10, 2, 3, 6].

При этом заметим, что декаданс оказался довольно стойкой эстетико-психологической тенденцией (правда, маргинальной) в творчестве многих писателей, в то время как официальная идеология этой школы уже считалась «прошедшим днем» (середина и конец 1900-х гг.). Тенденция подобного рода всегда выражалась в своеобразных актах «бегства от действительности», в мазохистском растравливании собственных ран и в упоении «стихией темного», но эти мрачные периоды сменялись утверждением обретенных радостей бытия, религиозными чаяниями и поисками утраченных ценностей, – т. е. после падения в «бездны» и парения в пустоте хотелось ощутить почву под ногами и восстановить свое единство с миром (колебания между декадансом и символизмом). Все названные здесь поэты так или иначе в 1900-х гг. отрекались от декадентства (что не мешало им, впрочем, всегда иметь лазейку для отступления), но и среди тех, кто был до конца ему верен – авторы второго ряда, например, Н. Петровская или Н. Львова, также иногда пытались «привстать на цыпочки», чтобы выглянуть из своей тюрьмы. И после классически декадентских строк:

О, пусть будет больно, мучительно больно!

Улыбкою счастья встречаю все муки...

или

Мое падение – встречаю улыбкою,

Славлю страдание...

Ах, я павилики веточка гибкая

В миг увядания!

Н. Львова на минуту меняет тональность:

Муза, ты снова со мною!

Снова, как прежде, верна мне!..

Правда ль, что чьей-то рукою

Склепа раздвинуты камни?

Жить постоянно в декадансе (а не играть в него) было и сложно, и мучительно. Быть верным этой идеологии – значит постоянно чаять запредельного, томиться в его ожидании и особенно остро переживать границу «перехода»:

Нагорев и трепеща,

Сон навеяла свеча...

В гулко-каменных твердых

Два мне грезилась луча,

Два любимых, кротко-синих

Небо видевших луча

В гулко-каменных твердых.

Просыпаюсь. Ночь черна.

Бред то был или признание?

Пути жизни, чары сна

Иль безумного желанья

В тихий мир воспоминанья

Забежавшая волна?

Нет ответа. Ночь душна.

И. Анненский «Сон и нет»

Жизнь в декадансе – это жизнь в болезни, т. к. «искусственный рай» измененного сознания был самоцелью и взращивался любыми способами, любой ценой. Здесь уместна метафора наркомании: трансцендентный двойник автора «пожирал» его личность – в конечном итоге и на уровне телесности. Онирические видения «инога» – т. е. искусство в чистом виде в его декадентском варианте, возникали лишь в результате целенаправленного стремления к желанной галлюцинации. В результате все существование автора свелось к двум состояниям – к парению в желанном инобытии и к выходу из него, что означало лишь наступление «абстинентного синдрома». «Возвращение» сулило только мучительное пребывание в «грубой» реальности. Такая креативная стратегия сводилась к самопожиранию, экзотический цветок

декаданса питался живой плотью и кровью. Если использовать еще одну метафору, то убежденного и последовательного декадента можно сравнить с тутовым шелкопрядом, который сам же и является деревом, поставляющим себе пищу, и «шелк» искусства выпрядается в результате саморазрушения. И не важно в данном случае, что использовалось в качестве инструмента, ключа к заветной дверце, за которой автора ждала встреча с «собой-иным»: алкоголь, гашиш, морфий, запах экзотических духов, цвет закатного неба, спиритизм, музыка, внезапная страсть и холодный разврат в качестве очередного эксперимента. И если автор был верен декадентскому кредо, то периоды «возвращения» становились все короче и мучительнее, и исход был известен – сумасшествие, личностная деградация, смерть (пожалуй, самый яркий пример в литературе подобного рода – образ ДээЭссента, героя романа Ж. К. Гюисманса «Наоборот»). Спасение было только в одном – в бегстве от своего трансцендентного двойника. Но если французские декаденты были более последовательны, то русские, отдав дань своим знаменитым предшественникам, постепенно отошли от идеологии «сладостного умирания», сохранив, однако, привычку с тайным удовольствием иногда нарушать «запреты Синей Бороды» и открывать те «комнаты», где их ожидало «нечто ужасное». Сложная эволюция эстетики и философии А. Блока служит вполне наглядной иллюстрацией этого тезиса (см., например, цикл стихов «Страшный мир», написанный в течение 1909 – 1916 гг.):

Я коротаю жизнь мою,
Мою безумную, глухую:
Сегодня – трезво торжествую,
А завтра – плачу и пою.

... Я отступлю в ту область ночи,
Откуда возвращенья нет...

Основная причина отказа от креативной стратегии декаданса многих его адептов коренится в самих способах генерирования источника вдохновения – «питание» за счет собственного разрушения – морального и/или физического, а обычно, разрушение было тотальным, откровенная асоциальность, в конце концов, приводили художника к полному одиночеству, деградации и гибели. Русские декаденты (за редкими исключениями) не были последовательными в этом отношении, хотя не отказывали себе в удовольствии поиграть в «опасные игры» с живыми людьми и с самими собой (например, эксперименты различного рода вне привычной морали В. Брюсова, его отношения с Н. Львовой) [4, 52-58; 13, 6-7].

На практике позиция «жизнетворчества» вылилась в погоню за разнообразными ощущениями, «расширяющими сознание» и игре в «себя-другого» посредством смены ролей и масок [1, 288-360].

В целом искусство декаданса носит компенсаторный характер в типично невротической ситуации ценностного кризиса, потери всего и вся, в нарушении целостности мира. В этой идеологии эстетическое противопоставлялось биологическому (искусство против природы, их отношения были взаимоисключающими). Но стремление пренебречь природой в угоду трансценденции привело лишь к полной победе первой: либо автор страдал и погибал в погоне за

«иным», либо склонялся в большей степени к жизнеутверждающей идеологии. Восстановление целостности личности осуществлялось посредством подключения к единству сущего и сакрального. Без перспективы духовного роста субъект был обречен на блуждания по темным закоулкам собственной души.

Список литературы:

1. Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М.: Изд. им. Сабашниковых, 1996.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973.
3. Бобринская Е. «Концепция нового человека в эстетике футуризма» // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2.
4. Богомолов Н. «Мы – два грозой зажженные ствола...»: Эротика в русской поэзии – от символизма до обэриутов» // Литературное обозрение. 1991. №.11.
5. Бодлер Ш. Искусственные Раи. М.: ЛИА Р. Элинина, 1991.
6. Бройтман С. Н. Из словаря «Русский символизм» // Дискурс. 1998. № 7.
7. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М.: Изд. РГГУ, 1997.
8. Брюсов В. Я. Бальмонт // Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990.
9. Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990.
10. Гиппиус З. Н. Необходимое о стихах // Гиппиус З. Н. Собрание стихов. 1889-1903 г. М.: Скорпион, 1904.
11. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
12. Крученых А. Новые пути слова // Марков В. Манифесты и программы русского футуризма. Munchen, 1967.
13. Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой // De visu. 2 (3). 1993.
14. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994.
15. Минц З. Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М.: Наука, 1980.
16. Сартр Ж. П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993.
17. Честертон Г. К. В защиту обетов // Честертон Г. К. Собрание сочинений в 5 т. Т.5. СПб.: Амфора, 2000.