

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Наталія Авраменко, аспірантка

Проблема символу в класичній та сучасній інтерпретації

У магістерській дисертації “La Revolution du langage poetique; L’Avantgarde a la fin du XIXe siecle : Lautreamont et Mallarme”(Револуція поетичної мови; Авангард кінця XIX століття: Лотреамон і Малларме), опублікованій у 1974 році, Юлія Крістева провела новітнє дослідження символізму та прийшла до висновку, що він був критичним поворотним моментом в історії культури тогочасної Європи. Крістева доводила, що практичне розуміння Малларме співвідношень тілесних вражень і вербальних жестів до витіснених у підсвідомість соціальних протиріч поставало у думках “разом із насильством та ризиком”, що Фройд відкрив пізніше в мовленні своїх пацієнтів. Звукові та лексичні порушення, що практикувались поетами, вибудовувалися у “континент, котрий психоаналітичні відкриття не спроможні охопити” очевидно через те, що концепції, які лежали в основі автономної політичної практики, здавалось, прагнули “затемнити” те, що фройдівська наука прагнула з’ясувати. Крістева своєю працею прагнула віднайти істину стосовно експериментальної поезії XIX століття і зробити її доступною для союзу семіотики та психоаналізу, котрі згодом стали основою для розширеної, гуманітарної суспільної науки [1, 80-83].

Крістева звернулася до “матеріальності, властивій мові як такій”, і заглибилась у формальні структури експериментальної поезії з метою розкрити глибоко заховану структуру зв’язків і співвідношень між формуванням суб’єкта та інституційним розвитком [1, 268]. Мовні викривлення розвинулись через болючу необхідність мови бути оформленою згідно “крою” тогочасного світу, просякненого нігілізмом, який відкидав усе, що передувало йому, спрямовуючи усі фактори соціа-

льного існування у вічну кризу. Вона виводить появу поетичного авангардного мистецтва із зростаючої недієздатності трьох інституцій — церкви, держави та сім'ї, яка полагала у їх неспроможності керувати розвитком особи чи вирішувати протиріччя її існування за допомогою чітко структурованих ідентичних моделей. Естетичний аспект цього процесу імпліцитно вказував на кризу просвітницько-раціональної моделі прогресу, зокрема “державоцентристської”.

Дві літературні постаті в її дослідженні — Лотреамон і Малларме — представляли собою контрастні способи вираження наявного протесту за допомогою маніпуляцій формальними властивостями мови — з одного боку вивільнюються та знаходять своє вираження у мовленні стани душі, замкнуті у сфері підсвідомого, стани, які майже межують із божевіллям, завдяки чому надається можливість говорити несвідомим бажанням, а з іншого — викривається нав'язливе застосування старої логіки, що накладала обмеження на цю свободу. Наступні дебати стосовно формалізму та вивільнення несвідомого перетворили двох метрів поезії на антагоністичні альтернативи. Боротьба між школами забезпечила конкуруючу спадщину в межах елітарної культури. Наступні покоління авангардистського напрямку, наприклад, Джеррі і Арто, з одного боку, Джайс і Беккет з іншого, — продовжували інтерполювати себе у суб'єктивні структури експериментальної поетичної практики, що була запропонована. Однак поети самі по собі не змогли подолати психологічних суперечностей, котрі робили їхню працю змістовною для інших. Тим не менше, Лотреамон і Малларме разом зуміли запропонувати своє бачення вирішення проблем розвитку суспільства та перенести суб'єкта за рамки певних обмежень, встановлених цим суспільством [2, 27].

Крістева надавала перевагу Лотреамонові, котрий відмовився від рудиментарного висловлювання, що давало йому можливість відтворити уявне і, таким чином, революціонізувало мову. Однак публічне визнання створеного закінчилось поверненням до фетишизму і формалізму, що, незважаючи на критичність змісту, повністю блокувало вільне враження від тексту.

Малларме вказав шлях для критики тих структур, котрі нівелювали постать суб'єкта, “змізернювали” особистість; його вирішення проблеми допомогло знайти сенс того світу, в котрому насправді жила людина і котрий, таким чином, сприяв її “вкоріненню” у нього. Завдання полягало в тому, щоб обійти

перешкоди, пройшовши через експресію до нового типу суб'єктивності. Його тексти пропонували альтернативні моделі соціальних відносин і розривали внутрішні кайдани, котрі пов'язували особу з суспільством, заснованому на власності та насильстві. Людині необхідно було повернутись саме до моменту ресимволізації (тобто символізації по-новому), започаткованої Малларме, і залучитися до теоретичної критики, щоб відновити ту діалектику творчості, яка могла б збагатити наш досвід трансцендентністю тогочасного моменту.

Два слова — “experience” і “sense” постають як ключові у висвітленні поданого моменту. Обидва із них — мінімум двозначні (“experience” — 1)досвід, 2)враження; “sense” — 1)(від)чуття, 2)значення). *Experience* означає те, що трапилось (але лише як трансформоване в рефлексію), внутрішнє зображення, що дає смисл теперішньому через його відношення до минулих подій. У щоденному використанні *sense* вказує або на значення, або на почуття — протилежність, яка підтверджує покладену в основу єдність мови і людини.

Аналіз Крістєвої відбувався в межах теорії, що надавала пріоритет лінгвістичним структурам і особливостям їхнього характеру. Утворення “sense” та побудова “experience” мали місце в межах семіотичного простору, що обмежував перформативний репертуар. Те, що випадало за межі формальних знакових взаємовідносин, могло бути виражене лише за допомогою нонсенсу, розривом із “experience”, негациєю історії. Союз семіотики і психоаналітичної теорії, запропонований Крістєвою, давав змогу відійти від замкнутості. Те, що було відкинуто від “sense”, пережитого у матеріальній гонитві плоті, — це чисто біологічний процес, і ознаки його боротьби із культурою залишились у підсвідомості [3, 114].

Естетика символістів тяжіє до ідеалізації дійсності. Для них реальним стає не зовнішній світ (матерія, час, простір), а світова «воля». Утвердженому раціональному і «досвідному» знанню митців-попередників символісти протиставляли ірраціональне осягнення світу й людини, а найвищою і найбільш адекватною його формою проголосили мистецтво, яке постає як своєрідне пізнання, схоже на споглядання, і здійснюється воно шляхом інтуїтивного проникнення в таємницю речей і явищ, прозоріння ідей-форм.

Краще натякнути на річ, аніж прямо вказати на неї стало основною метою символістів. 1874 року П.Верлен написав статтю «Мистецтво поезії», в якій сформулював основні прин-

ципи символізму. Ці принципи зводились до того, що повсякденна і поетична мови відмінні між собою. Мова поезії автономна і не повинна відображати дійсність. Найголовніше в ній - фонетика, а не семантика, милозвуччя, а не значення. С.Малларме, аналізуючи творчість парнасців, прийшов до висновку, у якому сформулював мистецькі засади символізму: «парнасці», зі свого боку, беруть річ такою, якою вона є, і ставлять її перед нами - і, отже, їм бракує таємничості: вони позбавляють розум приємної насолоди вірити, що він здатний творити. Назвати об'єкт - значить знищити три чверті поетичної насолоди, що постає із задоволення від відгадування поступового, що йде крок за кроком: натякнути на *щось*, навести на думку про *щось*, викликати *щось* із спогадів - ось те, що зачаровує уяву»[4, 869].

Це пояснення, однак, розкривало значно глибший зміст, що окреслюється у певну доктрину: кожне почуття чи відчуття, яке ми маємо, кожний момент свідомості є зовсім іншим від наступного; і, отже, неможливо передати наші відчуття, як ми насправді переживаємо їх, шляхом конвенційної і всім доступної мови звичайної літератури. Кожен поет - це унікальна особистість, кожен з моментів його життя має свій особливий тон, своє особливе поєднання елементів. Завдання митця - знайти, винайти особливу мову, котра здатна виразити його особистість та почуття. Така мова повинна використовувати символи, адже те, що є таким особливим, таким швидкоплинним та невиразним, не може передаватися прямим висловлюванням чи описом, а лише послідовністю слів, образів, котрі служитимуть натяком читачеві. Відновити об'єкт в уяві означає відкрити, що ідея завжди поєднується із емоцією. Ідеї повинні бути відчутними. А символ — це поєднання знаків у сполуку концепту та почуття.

Символісти дотримувались ідеї, що поезія створює враження, подібні музичним, надавали цим образам абстрактної цінності, ніби музичним нотам чи акордам. Однак слова нашої мови - не музичні ноти, а те, чим справді були символи для символізму - це метафори, відділені від предметів метафоризації: людина, що поринула у глибини символістської поезії, уже не може просто насолоджуватися кольором і звуком заради кольору і звуку - людина воліє міркувати над тим, що за образи тут представлені. Символізм, таким чином, отримує наступну інтерпретацію: це спроба ретельно вивченими засобами

(ускладнена асоціація ідей, представлених сумішшю метафор) донести унікальні особисті відчуття.

У творчості символістів немає прагнення пояснити чи пізнати світ навіть у безконечності, як у романтиків. Їхнім образам більшою мірою притаманна сугестія, для слова у них протипоказана однозначність: воно повинно дати натяк, імпульс до виникнення “марення з приводу”[5, 28]. С.І.Великовський вказував, що слово у символістів “зоріюче, миготливе” і “хитається між кореневим та побічним значенням”[6, 322].

Звідси звернення до символу як до основного засобу вираження, що організовує всю структуру цієї художньої системи. Символ приваблював символістів також своєю багатозначністю, багатозмістовністю, своєю зануреністю у раціонально непрояснювані глибини буття і поля свідомості, у стихію їх «персоначал», - тим, що він «багатоликий, багатозмістовний і завжди темний» в останній глибині [7, 39].

Один із перших російських символістів, В.Брюсов, обгрунтував прагнення символістів досягнути високої художності твору наступним чином: «символісти рішуче заперечували такий метод творчості, який перетворював мистецтво у просте відображення дійсності, і наполягали, що в істинно художньому творінні за зовнішнім конкретним змістом завжди повинен приховуватись інший, більш глибокий. На місце художнього образу, що конкретно виражає лише одне значення, вони поставили художній символ, що таїть у собі багатозначність» [8, 227-228].

Торкаючись даного питання, О.Лосєв зосереджує увагу на одвічній двоїстості символу, де “А вказує на Б”[9, 3] та звертається до етимології цього слова, зазначаючи, що воно походить від грецького іменника “symbolon” та однокореневого дієслова “symbollo”[9, 18]. Наведені варіанти перекладу та твердження про одвічну двоїстість символу вказують на його головну властивість: наявність двох сторін. При цьому, підкреслює Г.Н.Храповіцкая, “іменник стверджує цю присутність, а дієслово вказує на зв'язок між ними. Будь-який символізм двоїстий — він є знаком чогось *позначуваного*. Двоїстість, перенесення смислу і емоційної забарвленості образу на ідею є обов'язковою умовою виникнення символу”[10, 35]. Інтерпретація символу, таким чином, - не що інше, як реставрація системи, з якої він взятий. І навпаки, щоб щось перетворити у символ, це щось потрібно зробити елементом системи. Якщо

системи нема, то її треба вибудувати. Отже, символ стає еквівалентним системі.

Цікавим з цього приводу є і спостереження Т.Гундорової, яка, розглядаючи слово в контексті літературної системи, підкреслює, що воно (слово) “з одного боку, сприймається як знак, що позначає реальність, з іншого — як символ, що сугестіює непізнаваний, містичний, архетипний смисл”. Слово у символістському дискурсі тяжіє до езотеричного смислу. “Водночас воно все ж таки залишається лексично повновучним і не втрачає комунікативного і референційного значення, згідно з яким має бути семантично прозорим і зрозумілим та відсилати до реальности”[11, 23].

Проблема типу символістського відображення світу привернула увагу і П.Флоренського — філософа і вченого, математика і фізика, який запропонував власні дефініції, пов’язані із символом та символістським відображенням світу. Ще у юному віці П.Флоренський відкрив для себе ту таємницю, що приховувалася за його зовнішньою оболонкою, існування ноуменального (істинного, але неосягненого) та феноменального (видимого, речового) світів. У статті “Зворотня перспектива” П.Флоренський звернув увагу на первісно притаманну мистецтву символічність: “Зображення є символ, завжди будь-яке зображення... і образи зображальних мистецтв відрізняються один від одного не тим, що одні символічні, а інші, ніби-то натуралістичні, вони суть символи різних сторін речі, різних світосприймаць, різних ступенів синтетичності ... Природа всіх символічна”[12, 80-81].

У процесі аналізу цієї теорії, стає зрозумілим, що вчений трактує твір мистецтва в першу чергу як *знак*, використовуючи який можна вказати на *ту* чи *іншу* сторону дійсності, а тому напрошується висновок, що наявність *двох* сторін — реальності і її відображення — зумовлюється уже первинно. Дійсність описується символами або образами. Але символ перестав би бути символом і відбився б у нашій свідомості простою і самостійною реальністю, ніяк не пов’язаною із символізуючим, який предметом опису дійсності була б лише оця єдина дійсність: опис повинен мати на увазі і символічний характер самих символів, тобто особливим зусиллям весь час триматися зразу і при символі, і при символізуючому. Опис має бути подвійним”[13, 90-91].

За Флоренським, символічні не тільки усі види мистецтва, а й такі складні і точні науки, як, наприклад, фізика. На

підтвердження своєї думки він цитує Маха, котрий стверджував, що “фізична теорія не більше, ніж символічний опис” [12, 100-111].

Сприймаючи науку і мистецтво, як символічний опис, але водночас, як явища різних сторін і засад, визнаючи при цьому, що образ може бути простим, але не обов'язково із одним тлумаченням, П.Флоренський пропонує своє визначення символу: “Зображення, за яким би принципом не встановлювалось співвідношення точок зображуваного і точок зображення (йдеться про живопис), неминуче тільки *означає, вказує*, натякає, наводить на думку про оригінал, але жодною мірою не подає цей образ у якійсь копії чи моделі. Від дійсності до картини у розумінні схожості *немає* мосту: тут з'являється, перескакування, перший раз творчим розумом художника, а потім — розумом, що співтворчо репродукує у собі картину” [12, 88]. Ця інтерпретація символу однозначно вказує на наявність того вакууму, того *з'являння* (за Флоренським), на ті два первинних рівні, котрі і відкривають дослідницькі можливості символу і мистецтва загалом. Саме завдяки цьому самому *з'являнню* між двома сторонами і народжуються різні тлумачення, багатозначність, що зовсім не означає некерованості творчої думки і неконтрольованої свободи творчості, творчої уяви.

Як узагальнила О.В.Єрмілова, «символ - це образ, котрий повинен виразити одночасно і всю повноту конкретного, матеріального змісту явищ, й ідучий далеко по «вертикалі» - вгору і вглиб - ідеальний зміст тих самих явищ. Тільки такий - об'ємний і динамічний - символ може послужити тому утопічному і грандіозному завданню, котре... ставив собі символізм, - ...сакралізації реальності, возведення до її ідеальних норм, її «заданості» [14, 7].

Символ не вимагає обов'язкової схожості між планом вираження (об'єктом) і планом його змісту (приписаним йому значенням). Символічний предмет не розшифрувати за допомогою одних лише “змислів”, хоч наші органи чуттів (зір, слух, запах, смак, дотик), на думку І. Франка, часто “проявляють себе в поетичній творчості і поети вміють користати з їх вражень” [15, 118]. Проте у випадках символу “змисли” безсилі. Його можна лише спробувати уявити або зрозуміти, як поняття чи систему понять. Символ, як троп, втрачає зображальність. Він може мати певну структуру, що повторює структуру своєї системи, але тоді, як правило, стає свідченням її реалізації, практичного перетворення у світ з іншими законами, вибудува-

ний за принципами інстанції. Такий світ у сучасному літературознавстві представлений, як “міфопоетичний”.

Характерна особливість символу, на думку О.Астаф'єва, полягає в тому, що в межах одного й того ж твору всі його складові еквівалентні один одному, різниця між ними вибудовує їх не в фразову послідовність (повідомлення, текст), а в парадигму за прикметою ступеня абстракції, або, точніше, за прикметою матеріальності — “матеріальніший, ніж...”, аж до втрати зв'язку з понятійною системою, з якої вони еліміновані, або ж до втрати всякого плану вираження і ототожнення з інстанцією ... Для реципієнта символу це значить: “неупізнаний як символ” і “упізнаний як символ”, з одного боку, а, з другого, міра відкритості системи, що за ним стоїть [16, 107-108]. Символи одночасно і виявляють, і приховують: вони зливають воедино видиме і невидиме, конкретне і загальне, означене і неозначене. Символи доносять ідеї опосередковано: конкретні образи вбирають у себе емоційні та інтелектуальні асоціації, які не можна точно перелічити чи охарактеризувати.

Символ включає в себе і заміну одного твердження іншим. Символ покликається на більш комплексне висловлювання. У символістській практиці, яка почала поширюватися із 1880 року, це покликування стосувалося фізичних та емоційних відносностей, відомих із мови чи інших репрезентативних систем. Малларме розробив новий спосіб міркування про думки. Він дезартикулював мову, позбавивши її значимості, для того, щоб артикулювати по-новому незнані до тієї пори методи, завдяки яким слова окреслюють досвід, незалежно від ідей.

Заглиблюючись у сферу підсвідомого, символісти прагнули виразити все це максимально у поезії. Митці занурюються у найпотаємніші глибини душевних станів особистості, витворюючи алюзії, які просякнуті особистісним досвідом та переживаннями. В зв'язку з цим на понятійному рівні відбувається диференціація символів як смислових систем. О.Астаф'єв постулює це так: “Символ може мати і готову форму, тобто він може вибиратися із готових культурних систем, але може створюватися і окремим автором у межах всієї його творчості або навіть у межах одного і того ж твору” [16, 108]. Іншими словами, існують символи, “затвержені” та “загальноприйняті” у світовій літературній практиці, так би мовити, класичні символи, та створювані спонтанно, що постають із досвідного знання лише однієї особи, тобто авторські.

У праці “Axel’s Castle” (“Замок Акселя”) американський літературознавець Едмунд Вілсон так само розмежовує символи на дві категорії, “які в символізмі мають трактуватися дещо по-іншому, ніж символи у звичайному смислі цього слова — у тому смислі, де Хрест - символ Християнства, а зірки і стрічки — символ Сполучених Штатів”[17, 24]. Знайомі та загальновідомі всім символи він називає “загальноприйнятими” та “усталеними”. Однак “символи школи символізму зазвичай обираються поетом довільно для вираження своїх особливих ідей — вони є манерою маскування цих ідей”[17, 24]. Отже, чітко вимальовується і друга категорія — “довільні”, які базуються на рефлексії окремого автора.

Вільям Батлер Єйтс, один із теоретиків англійського символізму, так само диференціює символи на дві категорії. У розвідці про П.Б.Шеллі він твердить, що “для кожної людини існує якесь одне місце, якийсь один епізод, якась одна картина, що є образом його таємного життя, бо мудрість в першу чергу говорить образно”[18, 95]. Якщо чоловік чи жінка — справжній поет, тоді його або ж її конкретний образ (для Шеллі — це човен, що пливе рікою між пагорбами, захищеними вежами, до своєї далекої зорі) зливається із універсальним та невидимим порядком. “Образ, що вийшов за межі конкретного часу і місця, стає символом, що невідкладний смерті, та перетворюється на живу душу”[18, 80]. Однак “лише завдяки античним символам ... будь-яке високо-суб’єктивне мистецтво може утекти від убогості та мілізми занадто свідомої класифікації у багатства та глибини природи”[18, 87]. Розрізняючи “вроджені” та “довільні” символи, Єйтс зробив висновок, що обидва різновиди символів — традиційний і особистий — породжують у свідомості присутність чогось неозначеного, того, що називається “Великий Стан Душі” і “Велика Пам’ять”. Межі поля нашої свідомості не зачинені, завдяки мережі символів наш особистий стан душі є частиною цієї більшої свідомості. Ні метафора, ні алегорія не задовільняють цей поетичний принцип: тільки символізм будить багатство Великого Стану Душі та Пам’яті.

Пам’ять долає усі обмеження та з’єднує кожний індивідуальний стан душі, забезпечує символізові адекватну рецепцію. Така Пам’ять пробуджується певними станами свідомості, моментами трансу, спогляданням і роздумуванням, чи “моментами, коли ми водночас і спимо, і пильнуємо крізь сон”[18, 159], моментами, продовженими сконцентрованою увагою чи-

тання. “Я думаю, - вважає дослідник, - що у продукуванні та розумінні шедевра (а наповненість візерунками, символами і музикою робить це значно легшим) нас заворожує поріг свідомості, де починається сон” [19, 160]. На цьому порозі перехідного стану, викликаного сконцентрованою увагою до ритму роботи, читач приєднується до митця і його праці над створенням образів, збуджених у пам’яті. “Мета ритму, - зауважує Єйтс, - полягає у продовженні моменту споглядання і роздумування, коли ми, водночас, і спимо, і пильнуємо крізь сон, котрий є моментом творчості” [19, 159]. У цей пролонгований момент творіння і розуміння, продукування і сприймання тексту зливаються і трансформуються у інтерсуб’єктивній пам’яті.

В естетичній концепції символістів дійсність камерна, редукована, фрагментарна. Але навіть у такому вигляді вона позбавлена самостійного значення, вводиться у художній твір не заради неї самої, а виступає певним корелянтом вражень, переживань суб’єкта. Зовнішній світ, на погляд Д.Д.Обломієвського, стає «символом чогось, розміщеного за ним, тобто символом внутрішнього світу, душі людини... Немовби на противагу усієї попередньої лірики символісти поставили своїм завданням створення двопланового образу... причому суть двопланового образу полягала у тому, що він допускав ніби «проглядання» за даним явищем чогось іншого, що стояло за ним, став перетворювати риси будь-якого феномену у символ чогось іншого» [20, 294-295]. Соціальна свобода стала еквівалентом “свободи духу”, усі вади та недосконалості дійсності подавалися під маскою відстороненого “зла”, реалії повсякденного життя слугували лише містком до чогось таємничого, трансцендентного.

Так у символізмі виникає внутрішнє розходження, що викликане орієнтацією художників чи то на вираження деяких онтологічних, об’єктивно-ідеалістичних за своїм характером «сутностей», чи то на вираження рухливого внутрішнього світу, суб’єктивних станів, переживань, навіювань. Однак спільним для всього символізму залишається те, що головний предмет і завдання мистецтва він бачить у вираженні духовного, неосягненого, позбавленого матеріального втілення, чи то є трансцендентні глибини і сутності буття, чи то ледь вловимі течії і стани душевного життя людини.

Загалом можна твердити, що символ приваблював митців перш за все такою своєю фундаментальною властивістю, як відсутність тотожності між його предметним образом і змістом,

котрі, однак, у структурі символу є полюсами внутрішньо протиставними, взаємопроникаючими. Оскільки, «переходячи в символ, образ стає “прозорим”, зміст “просвічується” крізь нього, будучи представленим саме як змістовна “глибина”, змістовна перспектива, що вимагає нелегкого “входження в себе” [21, 224]. Завдяки подібній структурі символ найкращим чином відповідав провідним настановам і завданням символістів, ставав важливим засобом вираження, адже вони прагнули передавати переважно “невидиме очима”, деякі “сенси” і «сутності», духовні і душевні стани, позбавлені безпосереднього образного втілення.

Символ покликаний виражати те, що є невизначеним, неокресленим, невиразним. Суттєвою його особливістю є спонтанність виникнення, власне без рефлексії і без аналізу. Він виражає змісти, властивості, стани, котрі не мають прямих визначень у мові. Він повинен бути непрояснюваним до кінця і багатозначним, “миготливим”, що підказує значення і залишає простір для здогадок. Символи одночасно і виявляють і приховують: вони зливають воедино видиме і невидиме, конкретне і загальне, означене і неозначене. Як заявляв С.Малларме, висловлюючи різко негативне ставлення до безпосереднього прямого словесного відтворення реалій об’єктивного світу, «наводити на думку - ось ідеал... ...Ось у чому досконалий метод використання таємниці, котра створює символ» [4, 869].

Література:

1. Kristeva J. Revolution in poetic language.- Columbia Univ.Pr. ISBN, 1984. - 271 p.
2. Smith R.K. Mallarme’s children: symbolism and the renewal of experience. University of California Press, 1999. – 304 p.
3. Kristeva J. La Revolution du langage poetique. –1994. – P. 114.
4. Huret J. Enquete sur l’évolution littéraire. – Paris, 1981. – 892 p.
5. Клигін О.А. «Лагєнтный» символізм в «Камне»(1) (1913г.) О.Мандельштама //Филологические науки. - 1998. - № 2. - С. 28.
6. Великовский С.И. Верлен. Проклятые поэты. Рэмбо. Малларме и символизм //История всемирной литературы. - М., 1994. - Т. 8. - С. 322.
7. Иванов В. По звездам.- СПб, 1909. – 438 с.
8. Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений и переводов: В 21-м т. - Т. 21. - СПб, 1913. – 358 с.
9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – 364 с.
10. Храповицкая Г.Н. Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. - 1998.- № 3 - с. 35-41.
11. Гундорова Т. Проявления слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297 с.

12. Флоренский П.А. Сочинения. - М., 1990. - Т.2.
13. Флоренский П. Символическое описание / Феникс. – М., 1922. – Кн.1.
14. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
15. Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
16. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Дис... доктора філол.наук. 10.01.01 – українська література. - К.: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка, 1998. – 400 с.
17. Edmund Wilson. Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870 – 1930. - New York, 1996. - 363p.
18. W.B.Yeats. Essays and Introductions. - London, 1961.
19. W.B.Yeats. Ideas of Good and Evil //The Symbolism of Poetry. - London, 1946.
20. Обломиевский Д.Д. Французский символизм. – М., 1973. - 300с.
21. Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. – М., 1962-1968. – Т.7 - С. 224.