

«ПЕР ГЮНТ» ГЕНРИКА ИБСЕНА**И «СЕВЕРНАЯ СИМФОНИЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО**

Аннотация. В статье рассматривается характер влияния драматической поэмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» на «Северную симфонию» Андрея Белого. К анализу привлекаются статьи Белого, посвященные творчеству норвежского драматурга. Сопоставляются системы персонажей двух произведений, делается вывод об их параллелизме и о переводе Белым «реального» плана драмы в «символический» план симфонии.

The article dwells on the character of the impact of the dramatic poem “Peer Gynt” by Henrik Ibsen on “Northern Symphony” by Andrey Bely. The analysis is based on Bely’s articles concerning the Norwegian playwright’s oeuvre of and on the comparison the two works’ systems of images, which are claimed to be parallel. However, Bely turns the “real” layer of the dramatic poem into the “symbolic” one of the symphony.

Ключевые слова: контактные литературные связи; реминисценция; система персонажей; мотив; Генрик Ибсен; «Пер Гюнт»; Андрей Белый; «Северная симфония».

«Северная симфония», написанная Андреем Белым в 1900 г. и опубликованная в 1902 г. вслед за «Драматической симфонией», была воспринята как юношеское творение, подражательное, отмеченное множеством влияний [9. С. 39-40]. Однако их характер не изучен, а без его учета невозможен корректный анализ произведения. Настоящая статья посвящена соотношению симфонии с драматической поэмой «Пер Гюнт» Г. Ибсена. Будет проанализирована только система персонажей, поскольку в рамках статьи

отразить все аспекты пересечения двух произведений невозможно. В первой части работы будет охарактеризовано восприятие русским поэтом норвежского драматурга и общая канва заимствований из пьесы, во второй – система персонажей.

По словам А.В. Лаврова, симфония «несет на себе зримые следы различных художественных влияний – романтической музыки Грига, живописи Бёклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад, драм Ибсена, символической образности Метерлинка, новейшей русской поэзии» [11. С. 16]. Это обилие имен имеет прочную основу в философии и эстетике Белого: «Не найдется в русской литературе другого писателя, чье творчество изобиловало бы таким количеством заимствованных мотивов, прямых сюжетных коллизий и художественных образов, пришедших из сочинений других авторов» [6. С. 73]. Природа этих заимствований кроется в самом методе творчества Белого. «В “пророческом” максимализме приверженцев символической школы <...> главное место занимала затекстовая семантика. Смысл высказывания безмерно расширился. Текст оказывался каждый раз уже содержания, в содержании же господствующую роль играли потенциальные расширительные смыслы, создававшие иной план высказывания, лишь в иносказательном смысле содержащийся в речи, воспринимаемой непосредственно» [6. С. 33]. Потенциальные смыслы наполняют текст при помощи расширения значения слов, переноса семантики на единицы низших уровней [12. С. 439], а также аллюзий, реминисценций, «вечных» сюжетов.

На рубеже XIX–XX вв. творчество норвежского драматурга вызывало живейший интерес как в Европе, так и в России. Белый впервые познакомился с пьесами Ибсена в 1897 г. и уже в это время предпринял попытку серьезного анализа его творчества, не дошедшую до нас [11. С. 52]. В дальнейшем он посвящает драматургу несколько статей. Очевидно, в конце 1890-х гг. понимание Ибсена носило интуитивный характер и вылилось в форму

«Северной симфонии», но и на данном этапе оно противоречило общепринятому мнению о сатирической направленности его пьес.

В «Северной симфонии» реминисцентная основа имеет лейтмотивный характер, потому аллюзии легко поддаются идентификации. Выявление ее не только раскрывает истоки символизма поэта, но и позволяет высвободить «потенциальные смыслы» в драме Ибсена. Сюжет – заимствованный из «Фауста» Гете [4. С. XXXI; 13. Т. 2. С. 259] – как таковой не занимает центрального места ни в драме, ни в симфонии. Для Ибсена он является «лишь рамкой для приключений Пера, которые в свою очередь служат только символическим отображением свойств и качеств героя» [5. С. 253]. В возможности наличия сюжета в симфонии как жанре орнаментальной прозы исследователи сомневаются: «Орнаментализация прозы неизбежно приводит к ослаблению ее сюжетности. Рассказываемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста» [15. С. 303]. Архитектонику обоих произведений организует центральный мотив – борьба двух начал: светлого, надмирного, и темного, телесного, связанная с образами Пера Гюнта и рыцаря, и спасения героя его возлюбленной как единственно возможного исхода этой борьбы.

Белый комментирует сюжет драм Ибсена следующим образом: «Вполне реальны герои Ибсена. Реальные цели жизни он превращает в кошмар, в нелепость <...>, реальные условия жизни являют нам всякую цель как нелепость: оставаясь на почве действительности, Ибсен превращает жизнь в фантастическую сказку» [1. С. 171]. Оценивать героев и их поступки с точки зрения обычной логики не стоит: их истинный смысл открывается при обнаружении условности окружающей действительности. «Ибсен, по видимому, ни реалист, ни символист в обычном понимании этого слова, под реальной действительностью он понимает некую действительность,

допускающую мир символов, сросшийся с нею во единстве...» [1. С. 190]. Сказанное можно отнести непосредственно к драме «Пер Гюнт».

Очевидно, под «героями» Белый подразумевает лишь центральных персонажей, чье поведение выходит за рамки обыденности; в окружающем мире они прозревают действие иных сил, чем люди с нормированным поведением. «Драмы Ибсена построены совершенно: в них совмещается зараз множество смыслов <...>. Действующие лица являются символами несказанных чаяний и опасностей, подстерегающих нас. <...> Теперь, когда символы оказываются реальностями, открывается последний смысл его драм – одновременное сосуществование всех смыслов образа в данности его» [1. С. 283]. За реальной действительностью Белый ощущает наличие иного смысла – символического. Действительно, воспринимать «Пер Гюнта» со всеми сказочными элементами, приемлемыми лишь для Пера, в бытовом смысле невозможно: нужно или согласиться с реальностью фантастического, или же встать на позицию Пера и видеть мир его глазами.

Несмотря на то, что все процитированные статьи были написаны после симфонии, Белый, скорее всего, пришел к подобным выводам еще в конце 1890-х гг. «Северная симфония» непосредственно выявляет символический пласт драмы Ибсена, скрытый за реальным; именно с этим связано изменение жанра, образов и мотивов, касающееся прежде всего их формального воплощения и поэтому обнажающее глубинный смысл заимствованных элементов. «...Подлинная реальность, по Белому, постижима только под знаком вечности <...>; мир явлений, взятый в своей самодостаточности, – это лишь бесконечная многоликая фантазмагория» [10. С. 7]. Действующие лица пьесы кажутся какой-то фантастической пестрой толпой; их количество несравненно больше, чем в «Симфонии». У Белого нет задачи изображать «преходящее», нарисованное драматургом. Большинство персонажей пьесы может быть разделено на группы, выражающие одну идею, но действующие в разных пространствах. Персонажи «Симфонии», обладая чертами, отсылающими к предшествующим литературным традициям, являются не

людьми, а символами, поэтому не имеют имен и лишены конкретных описаний в том значении, в котором они встречаются в четырех действиях драмы.

Рассмотрим соотношение центральных персонажей в драме и симфонии: Пера и рыцаря, Сольвейг и королевны, обратившись сначала к мужским образам. Во-первых, привлекает внимание способ наименования персонажей. Имя Пера отсылает читателя к сказочному герою, хорошо известному в Норвегии и сразу вызывающему определенные ассоциации. Во-вторых, давая пьесе имя героя, Ибсен ставит ее в ряд других произведений не сатирической направленности, в которых центральный персонаж не подвергается однозначной оценке. Белый не дает своему герою имени, но, называя его рыцарем, также отсылает читателя к предшествующей традиции средневековой и романтической литературы, одновременно снимая личностные и социальные характеристики. Кроме того, в статусе рыцаря, его знатности воплощается главная мечта Пера Гюнта – мечта о царстве, которое он искал всю жизнь и не обрел в видимой жизни. В реальной жизни Пер – крестьянин, затем – изгнанник (лишенный социального статуса), рабовладелец, нищий и т.д. Но он, по сути, всегда остается одним и тем же. Его истинная сущность – принц, не наследный, а ищущий своего царства и отвергающий все неподходящие. Оно даруется ему вместе с Сольвейг и смертью в финале пьесы. Эта форма существования царства – в сознании Пера, и она соотносима с рыцарством героя в «Симфонии».

С другой стороны, Пер и рыцарь не утратили связи с миром животного начала, хотя и стремятся избавиться от него. Так, Пер заявляет Сольвейг: «Я троллем обернусь // И в полночь подойду к твоей постели. // Услышишь, кто-то возится, сопит, – // На кошку не подумай: это – я. // Я выпью кровь твою. Сожру с костями // Твою сестренку. Я – вампир! Вопьюсь // Зубами в грудь твою...» [8. Т. 2. С. 426]. Рыцарь тоже обладает животными чертами: «Он казался отдаленным свойственником козла» [2. С. 46].

Пер предстает в первой сцене двадцатилетним парнем с ярко выраженной индивидуальностью; действуя в сфере фантазии и ненормированного поступка,

он и тем ставит себя в особое положение – в положение сказочного персонажа. Все его поступки – сказочные, направленные на изменение себя и внешнего мира («превращение» в оленя, в тролля, в обезьяну; с другой стороны, «битва» с троллями, с Кривой, с поваром – причем каждый раз по логике вещей Пер должен быть побежденным, но побеждает сам). На протяжении жизни Пер постоянно изменяется: происходят не только возрастные изменения, но и смена настроений, желаний, порывов. Порывистость и воображение и составляют основу характера Пера, которого Блок называл «взбалмошным бродягой» [3. С. 266]. «Пер Гюнт из категории избранных натур, натур, неустанно стремящихся», – писал С.С. Розанов, отмечая «скитальческую природу духа» Пера [14. С. 16]. «Не в силах добиться естественной полноты бытия, он стремится к ней в бесконечной перемене занятий» [7. С. 186].

Для рыцаря не существует сферы фантазии – оттого, что он сам живет в сказочном мире. Рыцарь не имеет характера, его свойства постоянны и выражены внешне: «Он стал красавцем и юношей. Носил густые кудри и латы. У него было бледное лицо с памятными чертами, большой нос и курчавая бородка» [2. С. 46]. Несмотря на то, что перед читателем проходит, как и в случае с Пером, вся жизнь от младенчества до смерти, внешние изменения не заметны и касаются лишь одежды. Зато повороты в его жизни явлены более четко, чем в пьесе, и помогают выделить кульминационные моменты в жизни Пера при сопоставлении жизненных путей двух героев.

Первый такой момент – встреча Пера с Сольвейг и рыцаря с королевной. Пер сразу понимает значимость этого события: «Какая светлая! Таких я сроду // Не видывал. Не поднимает глаз; // За юбку матери рукой схватилась, // В другой руке молитвенник у ней, // Завернутый в платок. Взглянуть еще раз!» [8. Т. 2. С. 414]. Подобное состояние испытывает и рыцарь, увидев в первый раз королевну. «Оцепеневший рыцарь с восторгом внимал этой песне, песне сверкающих созвездий и огнистого сатурнового кольца. Невозможное казалось близко» [2. С. 48]. Когда герои получают отказ от возлюбленной, не в силах сразу подняться до уровня женщины, они опускаются на самое дно.

До второй встречи с Сольвейг Пер соблазняет множество женщин: Ингрид, трех пастушек, Женщину в зеленом. Несмотря на то, что они противопоставлены Сольвейг, Пер пытается найти в них ее черты и не находит. Белый писал о героях Ибсена: «Герои его одержимы тем или иным мирозерцанием; они стремятся практически воплотить мирозерцание в жизнь; они стремятся самую свою жизнь вывести из мирозерцания» [1. С. 205]. Во всех женщинах Пер пытается найти воплощение истинной любви, но, как и любая мечта, в действительности это стремление искажается.

В рыцаре отсутствует дон-жуанство, присущее Перу. Он «причащается волшебства», действует в сфере религии. В симфонии на двух полюсах находятся истинная религия, которую олицетворяет королева, и сатанизм, представленный в образе пасмурного католика. Они странным образом совмещаются в рыцаре («Молодой рыцарь жаждал заоблачных сновидений, но в душе поднимались темные наследственные силы» [2. С. 47]), который после отказа королевы пытается найти утешение в сатанизме, но, как и Пер, не находит его. Природа обоих падений – одинаковая; очевидно, что оно очищает души страданием. Оба героя отвращаются от содеянного, но сами очиститься не в силах. Постоянно помня о Сольвейг, Пер молит: «Девушка! Если меня ты // Хочешь спасти, – поспеши! // Книгой святою смелее // В голову троллю пусти!» [8. Т. 2. С. 465] или: «Мать! Помоги!.. умираю!» [8. Т. 2. С. 461]. И спасение следует немедленно. Так же действует и рыцарь: «Он тяготился страшным знакомством, а молиться Господу об избавлении не смел после совершенных богомерзких деяний на шабаше. Он шептал: «Кто бы помолился за меня?» [2. С. 63].

Затем герой опять встречается с любимой, чтобы разлучиться с нею навсегда, до смерти. Этот добровольный отказ героя, за которым следует жизнь-искушение, – подвиг мужества. Последующая жизнь Пера и рыцаря различны в своем эмпирическом проявлении. Пер не оставляет своих поисков царства. Его жизнь – подтверждение невозможности найти счастье нигде, кроме как в сердце любимой. На протяжении всего четвертого действия Пер ни

разу не произносит имени Сольвейг, будто не может вспомнить его, хотя несколько раз его память о ней подсознательно прорывается наружу: «...Не могу я // Припомнить второпях, как звать тебя... // Спаси меня, ты... опекун безумцев!» [8. Т. 2. С. 562]. Его душа как бы говорит словами рыцаря: «Милая, я знаю – мы еще увидимся, но только не здесь. // Я знаю – мы увидимся... Время нас не забудет!» [2. С. 69]

Сам Белый объясняет это так: «Герои Ибсена сильны тайной силой, их мешковатость пленяет нас, ибо в нужный момент не покинут дела, не предадут, являя по мере сил своих подвиг горного благородства <...>. И если герои Ибсена тянутся к небу, они видели его, хотя бы потом и забыли, каково оно. Но кто видел небо, тот и град Божий увидит» [1. С. 96]. Поведением и словами рыцаря Белый обнажает то, что творится в глубине души Пера Гюнта.

В пятом действии пьесы символичность возрастает; трудно определить, в каком пространстве находится Пер. События разворачиваются в Троицын день, день поминовения умерших. Третья встреча рыцаря и королевы происходит уже после смерти обоих. Это позволяет говорить о том, что в пятом акте драмы герои уже освободились от уз земной, бытовой действительности. Это позволяет говорить о переводе Белым действия из пересечения планов реального и символического в пьесе в чисто символический план симфонии.

О снятии «преходящего» в «симфонии» говорят характеристики героев со стороны окружающих. Рыцарь получает очень мало оценок, и они могут быть разделены на две категории: истинные, произносимые королевой и Вечностью, и заведомо ложные. Пер же характеризуется многократно, весьма поверхностно, и сам не соглашается ни с одной из оценок. Исходя из наблюдаемого в пьесе параллелизма действий, логично предположить, что все высказывания о Пера (кроме слов Осе и Сольвейг) ложны, в том числе его характеристики в пятом действии, весьма противоречивые и непонятные. Каждый думает, что понимает природу Пера, но все оценки Пера – лишь внешние, видимые; отношение Бога к нему скрыто и от взора окружающих, и

от взора читателя и проявляется лишь в любви Сольвейг и ее словах в финале драмы.

Женские образы в меньшей степени, чем мужские, отсылают читателя к предшествующей традиции, но воплощают христианские символы. Многие исследователи отмечают, что в образе Сольвейг отразились черты Богородицы. В «Симфонии» христианская образность вообще очень значима [11. С. 7]. Королева наследует и некоторые черты Христа (вспомним утверждение символистов о «женственности» Христа). Женские образы драмы и симфонии ближе друг другу, чем мужские, так как оба представляют собой воплощение Вечной Женственности, символ, заимствованный у Гете (Блок называл Сольвейг «Вечностью»; королева Вечности себя посвятила, и «печать Вечности отразилась в улыбке ее» [2. С. 42]). Обе хранят в себе нечто постоянное, неизменное, отражают истинную суть мира. Вечное ожидание Сольвейг следует рассматривать в свете отношений королевы и Вечности, которые героиня описывает так: «У меня было царство земное, а теперь я не знаю, где оно... Мое царство сапфировых грез не отычется у меня. <...> У меня нет никакого венца. Есть один венец – это венец небесный, и он доступен каждому» [2. С. 50].

Убегая из деревни в лес к Перу-изгнаннику, Сольвейг нарушает закон, отрекается от имущества, лишается родителей и сестры, но воспринимает свой выбор как единственно возможный. В момент третьей встречи она воскресает к иной жизни, как и Пер, и королева с рыцарем. Ожидание – залог ее будущего воскресения, и она обретает свое царство, такого же порядка, что и королева. Пер, услышав пение Сольвейг после долгих скитаний, восклицает: «Она не забыта, а он позабыл; // Она сохранила, а он расточил... // О, если бы можно начать все сначала... // Ведь здесь меня царство мое ожидало!» [8. Т. 2. С. 598]

Рассмотрение драмы Ибсена в свете симфонии Белого позволяет взглянуть на Пера иначе, чем на человека, «довольного собой»: «И подлинно ли это, будто гульливая душа Пера влекома лишь низкими помыслами? И его странничество, самая судорожная тревога его не имеет никакого иного,

высшего, положительного <...> смысла? ...Если мы взглянем на ибсеновского героя, чуткие к опыту его любви, то в иных очертаниях предстанет нам и он сам, и иной уже оценки потребует его жизнь. Пера Гюнта нельзя рассматривать одиноко, нельзя разлучать его с той, в аспекте любви к которой весь его грешный облик начинает лучиться озарением покоряющей духовной красоты» [14. С. 18-19].

Обратимся к второстепенным образам, функция которых состоит именно во взаимодействии с центральными. Связь мужских персонажей с матерью носит более общий характер, с отцом – более индивидуальный. Мать представляет собой свет посреди мрака, надежду на спасение. В пьесе Осе уделено гораздо большее внимание, чем в симфонии матери рыцаря, но отношении к ней сына такое же: любовь и горечь от ее смерти. Обращает на себя внимание ощущение незащитности обеих женщин, их светлости и значимости их голоса для сына. Пер вспоминает: «Я улягусь, бывало, // А ты одеялом укроешь меня, // Присядешь на край и баюкаешь песней // Иль сказывать сказки начнешь...» [8. Т. 2. С. 487]. «Скучная темнота окутала младенчество робкого мальчика. // Ранее из темноты звучал серебристый голос. Милое, худое лицо выступало из сумрака. // А потом совсем утонуло материнское лицо в сонную темноту. Не звучал серебристый голос» [2. С. 45].

Отношение героев к отцам различно. Пер презирает отца, рыцарь его панически боится, но оба наследуют у них хаотическое начало. Отец рыцаря – «сумрачный рыцарь» – меньше схож с Йуном Гюнтом – «пьяницей и мотом». Их родство – в противопоставленности образам матери и сына, хотя объединяет их и мотив «шабаша». «Твой отец протер глаза // Деньгам дедовски скоренько, – // Накупил земель, домов, // Ездил барином четверкой, // Задавал пиры горой; // Ни вина тут, ни посуды // Не жалели; каждый гость, // Выпив, об стену с размаху // Бил бутылку и стакан» [8. Т. 2. С. 391]. «Помнил он сквозь туман горбоносого рыцаря с черной козлиной бородой и острым взглядом. // Даже звери косились на темного рыцаря, а собаки выли и скалили ему зубы. //

Вспоминал наезды темного рыцаря в замок. // Выносили образа. Пугались. В коридорах топтались и шумели неизвестные» [2. С. 45].

Король и королева – родители королевны – пересекаются с четой переселенцев, родителей Сольвейг. Схожи их описания: печаль, скорбь короля и кротость Переселенца (постоянные ремарки к его репликам: «тихо», «кротко кивая головой», «по-прежнему тихо, с кротким взглядом»). Соотносима и их религиозность (король постоянно молится и поет; Переселенец, по предположению Пера, является сектантом).

Интересно и то, что Осе упоминает о пробсте и фогте, т.е. настоятеле и охранителе порядка, возглавлявших пиры ее мужа, что противоречит их истинному назначению. Таким же образом в «Симфонии» священнослужитель оказывается слугой Сатаны, обряд причащения, часовня приобретают противоположные функции.

Дворецкий из «Симфонии» совмещает в себе черты Доврского Деда и Великой Кривой, он пытается разбудить в рыцаре таящиеся в нем разрушительные силы, лишить его человеческой природы, подобно тому, как Доврский дед стремится превратить Пера в тролля. Образ пасмурного католика – воплощение функции и смысла одновременно Неизвестного Пассажира, Худощавой Личности и Пуговичника; он очень близок к образу Мефистофеля (по своим намерениям). Перечисленные персонажи из драмы – это расщепление образа Мефистофеля (так, Неизвестный требует труп Пера, Пуговичник – его душу, Худощавый берет на себя роль «оценщика»).

Явным заимствованием из драмы являются козлоногие, фавны, гномы и пр., обильно населяющие «Симфонию». Тролли, ведьмы, лесовики, гномы в пьесе выполняют такую же функцию и весьма похожи по характеру своих действий. С этими образами в обоих произведениях связаны мотивы борьбы с низшими силами природы и идентичной им борьбы с собственными нечистыми мыслями и желаниями.

Сфера взаимоотношений Пера поистине необъятна. Зритель или читатель не только воспринимает его в постоянном окружении, но слышит о его

встречах, оставшихся за рамками сцены. Нужно отметить, что Пер общается не только с людьми, но и с животными, троллями, «высшими силами» (Пуговичник, Худощавый), с Кривой, Сфинксом и пр. При всем этом разнообразии поведение окружающих достаточно устойчиво, как и реакция Пера на них. Все персонажи, кроме Сольвейг и матери, противопоставлены ему. Он одинок среди этой толпы, как одинок рыцарь буквально. Задачей Ибсена было подчеркнуть пестротой однообразие, что подтверждает и лозунг Белого «все преходящее – только подобие». Белый снимает всю внешнюю «мишуру» и обращает персонажей драмы в один отряд полулюдей-полуживотных, подчеркивая их контраст с рыцарем в симфонии.

Сопоставление системы персонажей в двух произведениях позволяет говорить о том, что Белый прямо ориентируется на поэму Ибсена при создании как центральных, так и второстепенных образов, их функций и отношении к ним. Тем не менее, русский поэт переводит действие в план символический. Целью Белого было изобразить лишь вечное, подобие которого остается вне поля его зрения и является как бы «сценическим», бытовым пластом в пьесе Ибсена. Белый увидел «непреходящее» в реальном пласте драмы и обнажил его, перенеся в иную художественную форму. «Должна погибнуть самая культура, современность с ее представлением о будущем, чтобы это будущее реально осуществилось <...>; наоборот, должна погибнуть самая действительность, явленная нашему взору, чтобы воскресла скрытая от нас подлинная действительность; но она – *есть*, действительность – символ иной действительности: *все преходящее – только подобие <...>*» [1. С. 173].

Литература

1. Белый, А. Арабески. Книга статей / А. Белый. – М., 1911.
2. Белый, А. Кубок метелей. Роман и повести-симфонии / А. Белый. – М., 1997.
3. Блок, А.А. О литературе / А.А. Блок. – М., 1989.
4. Веселовский, А.Н. Генрих Ибсен (этюды) // Ибсен, Г. СС: В 6 тт. Т. 5. – СПб., 1897. – С. I-LVI.

5. Ганзен, А. и П. «Пер-Гюнт» (предисловие) // Ибсен, Г. ПСС: В 4 тт. Т. 1. – СПб., 1909. – С. 246-257.
6. Долгополов, Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л.К. Долгополов. – Л., 1988.
7. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы XX в. / Б.И. Зингерман. – М., 1979.
8. Ибсен, Г. СС.: В 4 тт. / Г. Ибсен. – М., 1956.
9. Иванов-Разумник, Р.В. Александр Блок, Андрей Белый / Р.В. Иванов-Разумник. – Пб., 1919.
10. Лавров, А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и деятельность / А.В. Лавров. – М., 1995.
11. Лавров, А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый, А. Симфонии. – Л., 1991. – С. 5-34.
12. Лотман, Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988. – С. 437-443.
13. Меринг, Ф. Литературно-критические статьи: В 2 тт. / Ф. Меринг. – М.-Л., 1934.
14. Розанов, С.С. Этюды о северных писателях. «Пер-Гюнт» Ибсена / С.С. Розанов. – М., 1915.
15. Шмид, В. Проза как поэзия / В. Шмид. – СПб., 1998.