

## **НЕМЕЦКИЙ ВАРИАНТ СИМВОЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ СТЕФАНА ГЕОРГЕ)**

Стефан Георге является одним из тех, кто не только был последовательным выразителем «духа времени», но и отчасти определял культурное развитие Германии. Он был первым, кто объявил стихи единственной художественной формой литературы. Законы поэзии Георге находят свое практическое воплощение в его лирике, которая отличается обилием символов, особой тематикой, отказом от прописных букв и пунктуации.

Его творчество протекало на рубеже XIX–XX вв., когда в литературе Франции, Бельгии, Германии и других стран Европы достаточно широкое распространение получило направление символизма, идейно-философские основы которого восходят к немецкому романтизму, философии Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, поэзии Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, У. Блейка, Д. Г. Россетти и Э. А. По. Центральным понятием символизма является символ, для которого характерны следующие релевантные черты: интеллектуальная неисчерпаемость, многозначность, музыкальность и суггестивность. Символисты ставили во главу угла интуитивное постижение таинственного, находящегося за пределами реальной действительности. Данная особенность обусловила появление особых требований к поэтическому языку. Магическая сила слов выявляется посредством преобразования «старых» и создания «новых» слов, сокращения расстояния между музыкой и поэзией при помощи рифм, ассонансов, аллитераций, повторов и других средств инструментовки поэтической речи.

Стефан Георге испытал значительное влияние французского символизма, в первую очередь, эстетических позиций Стефана Малларме. Понимание поэзии как сакрального действия французским поэтом нашло прямое отражение в эстетических взглядах немецкого лирика, утверждающего приоритет «искусства для искусства». Малларме понимал поэта в качестве пророка, погруженного в мистику, и настаивал на необходимости «внушать образы», передавать не вещи, а свои впечатления от них: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения стихотворением,

которое создано для постепенного угадывания, внушить его – вот мечта» [цит по: 1, с. 22]. По примеру своего французского наставника Стефан Георге создает знаменитый кружок (поэтическую школу), представляющий собой закрытое литературное сообщество, члены которого пропагандировали эстетическую ценность аполитичного искусства и придерживались определенного ритуала поведения. Также значительное влияние на духовный мир Стефана Георге оказали Поль Верлен, часто упоминаемый немецким лириком, и Шарль Бодлер, стихотворения которого Георге переводил на немецкий язык.

Следует отметить влияние немецкой и австрийской литературы на эстетические взгляды Стефана Георге. Во-первых, развитие символизма здесь было «ускорено» натурализмом. Во-вторых, символизм в Германии и Австрии чаще всего был представлен в синтезе с импрессионизмом, неоромантизмом и эстетизмом. Данный факт обусловил сложность и оригинальность творческого наследия немецкого поэта, в первую очередь являющегося ярким представителем символистского течения в Германии.

Стефан Георге пытался приблизиться к идеальной сущности мира, пройти, по определению Вячеслава Иванова, «от реального к реальнейшему» [цит. по: 2, с. 103]. Сложность создаваемой модели мира обусловлена тем, что в качестве «кирпичика» здесь выступает символ, который по природе своей иррационален и неисчерпаем. При этом особая роль в постижении сверхреальности отводилась поэтам как носителям интуитивных открытий и поэзии как плоду сверхразумных наитий. Так, Ж. Мореас писал: «Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения первоидей, указующие на свое тайное сродство с ними» [цит. по: 2, с. 73]. Разумеется, подобная стратегия творчества порождала неудовлетворенность «простыми» словами, неспособность которых затронуть глубинные пласты души выражена у С. Георге в стихотворении «Слово»: «Слова обманывают. Слова летают. Только песня способна охватить душу» [3, с. 134]. Последняя строка указывает на таинственное стремление символистов сократить расстояние между музыкой и поэзией, и квинтэссенцией данного порыва является призыв Поля Верлена: «Музыки прежде всего» [4, с. 137].

Стефан Георге, как и другие поэты-символисты, пытался вскрыть внутреннюю сущность слова для того, чтобы найти магию в слове и звуке. Произнесенное слово превращается в молитву: «Каждое слово – заклинание», – замечает Новалис [цит. по: 5, с. 205]. Освобождение магической силы преобразовы-

вало поэтическое слово, вырывая его из обычного окружения и наделяя другим значением. основополагающие принципы этого процесса были изложены в эссе Стефана Малларме «Кризис стиха». Он выделял две основные категории в системе поэтического языка: Преобразование и Структуру. Преобразование состоит в обыгрывании многозначности семантики используемых слов. Смысл привычных слов отстывает в результате исчезновения из текста описания изображаемого предмета, «остается только внушение». Этот новый смысл возникает тогда, когда в поэзии появляется символ. Преобразование происходит только при протекании этого процесса на всех уровнях стихотворного текста, которые сам поэт определяет как Структуру стиха [см.: 1, с. 12–13].

Использование вышеизложенного принципа французского символиста в разнообразных вариациях мы находим у Стефана Георге. Немецкий поэт, пренебрегавший нормами немецкого языка, все-таки выделяет отдельные слова, которые он пишет с заглавной буквы: «Licht» (свет), «Gott» (Бог), «Dichter» (поэт), «Nichts» (ничто), «Traum» (мечта). Они «возвышаются в долинах и парках» стихов Георге, подчеркивая тем самым свое особое значение. Также у немецкого символиста смысл слов полностью растворяется во взаимодействии звуков, поэтому слова вступают между собой в новые отношения и приобретают новые значения. Ритм и рифма выполняют функцию трансляторов смысла в цикле стихотворений «Альгабаль»: ритм у Георге вырывает отдельные слова, а рифма соединяет ранее несоотносимые части на пути семантического анахизма.

В стихотворениях вышеназванного цикла можно проследить реализацию импрессионистического принципа цветовой символики. Например, стихотворение «Der saal des gelben gleisses und der sonne» («Зал желтого блеска и солнца») содержит семь слов, которые однозначно соотносятся с желтым цветом. Такая концентрация определенного цвета, на наш взгляд, не может быть случайной, так как поэт сознательно выделяет определенный цвет для непосредственной передачи эмоции. Таким образом, слова «солнце», «золотой» и «лев» заключают в себе значения исключительности и недоступности, которые выступают в качестве смысловых пластов, соединяющихся в главном символистском образе этого стихотворения: «grelle weltenkrone» [6, с. 93] («яркая [кричащая] корона мира»). Центральный образ стихотворения становится атрибутом Альгабала, символом власти императора. Необходимо отметить, что в этом случае поэт описывает не предметы, а цветное впечатление, которое мгновенно «застывает», становясь тем самым элементом символистской эстетики.

Стефан Георге создает новый язык для новой реальности, в которой написание и пунктуация не имеют важного значения. Явления и вещи передаются поэтом в подобранных звуках и звуковых феноменах. Перед нами конструирование закрытой реальности, для которой характерна искусственно созданная поэтическая картина. В этом контексте можно вспомнить мнение исследователя творчества Георге П. Клуссмана, который обращает внимание на символику черного цветка у немецкого поэта и символику голубого цветка у Новалиса: «У обоих поэтов речь идет о магическом преобразовании мира, но Новалис хочет с помощью поэзии раскрыть таинственный волшебный сад земли, в то время как Георге намеревается дать вещам и миру их собственное существование именно в слове» [7, с. 102–103]. Черный цветок немецкого символиста как бы вырван из природы и служит для обозначения искусственной действительности, «башни из черной слоновой кости». Таким образом, здесь утверждается культ именованной действительности, который находит свое самое яркое воплощение в символистском цикле «Год души».

Генеральным символом, связывающим воедино смысловые пласты этого цикла, является Незнакомка. Конкретное содержание глубоко скрытого личностного подтекста этого символа уводит нас в лабиринты памяти поэта. Ханс Вислинг указывает, что «Георге хотел посвятить поэтический сборник “Год души” Иде Кобленц: «И. К., подруге для воспоминаний о вечерах внутренней душиности» [8, с. 153]. В итоге поэт «подарил» стихотворения исследуемого сборника своей сестре. Видимо, Георге пытался стереть имя возлюбленной из своей памяти и убежать из иллюзорного мира. Но именно образ Иды преломился в поэтических текстах, и сестра, на наш взгляд, стала своеобразной маской, скрывающей истинную причину. Здесь мы видим двойственность, которая нашла свое воплощение в стихотворениях поэта: с одной стороны, он пытается уничтожить память о безответной любви, но с другой – постоянно возвращается к ней, переосмысливая ее в ином ключе. Думается, что слова биографа поэта Томаса Карлауфа иллюстрируют данную трансформацию: «Почти все стихотворения ретроспективны, написаны спустя несколько дней, часто недель. Только когда впечатление было переработано, оно могло найти новое воплощение» [9, с. 122].

В этом переходе мы видим важную черту для понимания поэзии немецкого символиста. Бесплотные символы отталкиваются от конкретного содержания, поглощают его и изменяют до неузнаваемости. Для этой цели Стефан Георге обращается к такой важной составляющей поэзии символизма, как суггестия. Поэт желает

донести до читателя свою эмоцию в ореоле таинственности, а точнее – видит в ней указание на трансцендентное, поэтому и не называет вещи своими именами, а только намекает на их существование. Эта особенность лирики Стефана Георге свидетельствует о его глубинных связях со Стефаном Малларме, утверждавшим, что, «лишь подразумевая объект желаяния, поэт придает ему абсолютное значение» [цит. по: 1, с. 15]. Поэтому Незнакомка остается безымянной, хотя практически в каждом стихотворении мы отмечаем ее присутствие. Появляется «маска», за которой скрывается реальный образ, трансформирующийся в символ.

Уже во втором стихотворении цикла – «Зов юных лет – ты вел меня уныло» – постулируется связь центрального образа-символа со сферой трансцендентного: «ganz gleichest du der Einen Fernen» [10, с. 14] («совсем подобна ты некоей далекой»). Здесь Незнакомка становится соразмерной с неопределенной далью, важность которой подчеркивается тем, что «Eine Ferne» поэт пишет с заглавной буквы. Обращает на себя внимание сочетание определенного и неопределенного артиклей, первый из которых поэт пишет со строчной буквы, второй – с заглавной. Таким образом, неопределенный артикль ставится во главу угла, высвечивая расплывчатый и таинственный характер символа, который не может быть однозначно определен, так как он принципиально неисчерпаем в своей многозначности. А определенный артикль указывает на связь с действительностью, которая подчинена символической сфере. Отсутствие в конце строки существительного представляется нам неслучайным, так как поэт не желает названием разрушать символ. На наш взгляд, здесь раскрывается самая суть символизма: использование прилагательных формирует вектор, устремленный в таинственную сферу, т. е. мы видим только намек, а не законченный образ.

С. Аверинцев отмечает, что «смысл символа нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий» [11, с. 824]. Поэтому в связи с центральным символом цикла мы рассматриваем и другие символы, образующие символистскую парадигму. Такими символами, в первую очередь, являются солнце, ночь и музыка.

Символ «солнце» представляет собой особую, подлинную реальность, которую так хотелось видеть поэту. Солнце, во все времена являющееся символом жизни, открывает перед поэтом врата царства радости и поэзии. В следующих строках проявляется отчетливая связь символа «солнце» с символом «Незнакомка»:

«Doch schickt ihr sie mir wieder die im brennen // Des sommers und im flattern der Eroten» [10, с. 13] («Вы посылаете мне ее (Незнакомку) которая в пылании // Лета и в порхании Эротов»). Разрыв на границе строк «im brennen // Des sommers» подчеркивает прямое отношение символа «Незнакомка» к символическому пространству «лето», а наречие «wieder» («опять») указывает на возвращение в прошлое, но с новым духовным опытом. Лето – время созревания, длительного развития. Лето плавно перетекает в осень, которая ассоциируется не только с распадом и печалью, но и с духовным богатством. Поэтому лирический герой желает «высыпать урожай лета» перед Незнакомкой, так как он уверен: «sie diesmal freudig anerkennen» [10, с. 13] («ее на этот раз радостно узнаю»). Таким образом, налицо стремление проникнуть в лабиринты памяти и прийти к искомой гармонии путем преломления образов прошлого.

Символ «солнце» противопоставлен в сборнике «Год души» символу «ночь», который также соотносится с Незнакомкой. Ночь для поэта является временем, когда он, «vom glanz der nacht entzückt» [10, с. 18] («восхищенный блеском ночи»), прогуливается в своих мечтаниях с букетом в руках. Стоит отметить, что лирический герой благодаря ночной тишине и цветам возвращает себе давно утраченное: он держит букет «in kinderhänden» [10, с. 62] («в детских руках»). Лирический герой нарушает обычный ход времени, возвращается к истоку и улавливает тождественность времени. Хорхе Луис Борхес отмечает, что в данной ситуации «время – иллюзия, и чтобы ее развязать, достаточно вспомнить о неотличимости призрачного вчера от призрачного сегодня» [12, с. 311].

Символ «ночь» содержит в своем смысловом поле символ «пустота», который очень важен для символистской поэзии, так как здесь, по словам Я. С. Линковой, «происходит отдаление от материальной реальности предметов, их описание сводится исключительно к Идее, в них заключенной, и можно выделить один из важнейших законов символистской эстетики – закон отсутствия» [1, с. 13]. Символ «пустота» достигает своей максимальной сгущенности в следующем отрывке: «Nun heb ich wieder meine leeren augen // Und in die leere nacht die leeren hände» [10, с. 31] («Вот снова поднимаю свой пустой взор // И в пустую ночь пустые руки»). Как мы видим, Георге стремится, подобно Малларме, наслаиванием пустот «сохранить на память о посещенной местности одну из чудесных кувшинок, выплывающих на поверхность воды и не содержащих в своей белой чашечке ничего» [13, с. 478]. Внутренняя пустота, ощущаемая поэтом («meine leeren augen»), невозможность постижения Абсолюта («die leeren hände») натал-

квиваются на небытие, ничто («die leere nacht»). Но такая концентрация пустоты у Георге, как и у других символистов, из разрушительного понятия становится созидательным, так как отрицание в контексте поэзии символизма является не фиксацией отсутствия определенного объекта, а тотальным расширением смыслового поля.

Своеобразие символизма заключается в желании стереть грань между музыкой и поэзией, поэтому он по праву носит название «искусства музыки». Поль Валери видел главную цель поэзии символизма в «стремлении забрать у музыки ее добро» [14, с. 286], а Шарль Бодлер пытался понять, как «перекликаются звук, запах, форма, цвет, // глубокий, темный смысл обретшие в слиянье» [15, с. 35]. Символ «музыка» у Стефана Георге реализуется при помощи частотного употребления слов, относящихся к данному символу: «ein schwaches flöten» («тихая игра на флейте»), «des tempels saitenspiel» («мелодия в храме»), «gauschen viele saitenspiele» («многие мелодии журчат»), «mein lied in deinem munde» («моя песнь в твоих устах»), «der nebel tanz» («танец в тумане»), «liebesflöten» («флейта любви»), «gib ein lied mir wieder» («отдай мне снова песню»). Также этот символ находит свое звуковое выражение при помощи аллитераций и ассонансов. Многие «музыкальные» символы указывают на стремление лирического героя утратить свое «я», слившись воедино с природой, тайной, персонифицированной в образе Незнакомки. Мир можно назвать «воплощенной музыкой» (определение Шопенгауэра), и в этом мире образ Незнакомки, внутреннего «я» мира, пронизывающего весь цикл стихотворений, приближается, преодолевая огромные расстояния, ведь по Шопенгауэру, «музыка выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность в себе всех явлений, самую волю» [16, с. 294].

Символ «Незнакомка», определяемый в том числе и в корреляции с иными символами сборника, становится целью поэтических устремлений ранней лирики Стефана Георге. Незнакомка, пребывая на границе движения и покоя, света и тьмы, заключает в себе смысл бытия и выступает в роли посредника между сакральным и профанным, божественным и земным. Она изоморфна таким понятиям, как Неизвестное (у А. Рембо) и Вечная Идея (у С. Малларме). Незнакомка С. Георге – «родная сестра» Прекрасной Дамы А. Блока. А она, в свою очередь, восходит к Небесной Царице (Вечной Подруге) лирики В. Соловьева, а его образ – к Царице-Шехине в мистике Каббалы и Вечной Женственности Гёте. Шехина – в переводе с иврита «Пребывание», «Присутствие». Имеется в виду Пребывание Бога в мире, Его «женская

ипостась». У всех образов есть одно общее: они выражают Душу мира и Мировую Поэзию и намекают на трансцендентное.

Как мы видим, через стихотворения цикла «Год души» красной нитью прошел один из самых знаменитых поэтических мифов: миф о Вечной Женственности. Мотивы этого мифа резонировали и в стихотворениях, написанных Георге в XX в., но явно утрачивали свое доминирующее значение. Это было связано с формированием нового мифа, в основе которого лежали совершенно иные установки.

В 1907 г. вышел седьмой по счету цикл Георге «Седьмое кольцо». Не случайно новая книга состояла из семи частей, так как именно число «7» упорядочивало структуру цикла: как количество стихотворений в каждом микроцикле, так и количество печатных страниц были кратны семи. Символизируемые этим сакральным числом полнота творения и завершенность нашли свое воплощение в центральном (четвертом) микроцикле «Максимин», где окончательно был создан символистский миф о Вечной Юности.

Написанию цикла «Седьмое кольцо» предшествовала встреча Стефана Георге с Максимилианом Кронбергером, которому впоследствии выпала роль одного из главных событий в жизни немецкого символиста и основных символов его поэзии. Четырнадцатилетний юноша ничем не выделялся на фоне остальных членов кружка Георге и был для Мастера обыкновенной поведенческой структурой. Как мы знаем, немецкий поэт требовал от своих учеников абсолютной верности, невысказанной для живых людей с уникальным внутренним миром. Поэтому смерть Максимилиана в 1904 г. от менингита позволила Георге абстрагироваться от земного образа своего «послушника» и самостоятельно дописать миф. Тем самым немецкий символист гипостазировал культ Мастера и учеников как в своей поэзии, так в деятельности кружка поэта.

Само имя «Максимин» (макс + мин) глубоко символично. Образ-символ юноши становится воплощением единства макрокосмоса и микрокосмоса, альфы и омеги, божественного и человеческого. Уже в первом стихотворении микроцикла поэт постулирует божественную природу своего лирического героя: «Ich seh in dir den Gott» [17, с. 96] («Я вижу в тебе Бога»). Появление Максимилина становится условием преобразования мира: «Die starre erde pocht // Neu durch ein heilig herz» [17, с. 98] («Неподвижная земля по-новому пульсирует благодаря священному сердцу»). При этом каждое событие приобретает свое непреходящее значение в общем строе нового духовного порядка: «Hat schon des schöpfers hauch // Jed ding im raum beseelt» [17, с. 98] («Уже дыхание творца одухотворило каждую вещь в пространстве»). Постепенно в поэтической



реальности все отчетливее проступает намек на трансцендентную сферу: «*Ins neue land zu schaun*» [17, с. 100] («Взирать на новую страну»), «*das Fernenland – du warst der deuter // Da es aus nebeln mir getagt*» [17, с. 112] («Далекая страна – ты был знаком, когда она из туманов мне светила»).

Лирический герой воспринимает себя паломником – «*wenn ER als pilgersmann*» («ОН как паломник»), путь которого освещается, когда он слышит «*Gesang des engels*» [17, с. 100] («пение ангела»). Путь этот кенотичен по своей природе: «*Du weilst auf heiligem grund: Knie hin und bete!*» [17, с. 100] («Ты на священной земле: Преклони колени и молись»); «*Und deinen saum und deine füsse küssen*» [17, с. 101] («И платье, и ноги твои целовать»). Также в стихотворениях микроцикла имеется множество указаний на другие ритуальные действия, которые являются не столько откровениями религиозного плана, сколько эстетическим обрамлением новой поэтической реальности. Исследователь Вольфганг Браунгарт вмещает эту мысль в следующую формулу: «эстетический католицизм без католической догматики» [18, с. 183]. А профессор Кристина Магерски писала в этом контексте о «замене католической религии религией искусственной» [19, с. 55].

Безусловно, не только библейские мотивы и обыгрывание католических ритуалов обусловили своеобразие микроцикла «Максимин». Фридрих фон Лейен справедливо отмечает, что «вечная красота у Георге, как и у великих немецких поэтов восемнадцатого века, воплотилась в мире Эллады» [20, с. 205]. Действительно, важным культурным кодом здесь была античность, воспринимаемая не в качестве великой исторической эпохи, а как особая перспектива для современности и вечная праформа.

Как «красивая жизнь» в цикле «Ковер жизни», так и фигура богоравного юноши и закрытое общество почитателей в «Седьмом цикле» мыслятся в платоновских категориях. В этом контексте важным является понятие Эроса, значение которого для лирики Георге подчеркивается Гундольфом и называется «миросозидающей любовью» [21, с. 75]. Также исследователь кружка Георге Михаил Маяцкий, отмечающий сильное влияние идей Платона на духовный мир немецкого символиста, обращает внимание на это понятие, которое «у Георге служит посредником между человеком и богом, той силой, через которую действует и проявляет себя двуединство человека и бога» [22, с. 65]. Именно об этом пишет Георге в следующих строках: «*neu zu seliger einung*» [17, с. 118] («в новом облике к радостному единению»).

Мифологизация – характерная особенность символизма цикла «Седьмое кольцо». Главной фигурой этого мифа является

образ-символ Максимиана, в котором преломляются творческие искания немецкого поэта. Постепенно вокруг нового «полубога» формируется миф о Мастере и его учениках, о Вечной Поэзии, а точнее, Вечной Юности. Как и в мотивах Вечной Женственности цикла «Год души», здесь идет речь о направленности поэтической мысли на образы, порожденные прошлым поэтом. Но существенное отличие заключается в том, что в «Седьмом кольце» миф выполняет совершенно иные функции. Образ-символ «Незнакомка» стал центром богатой символистской парадигмы, которая по своей глубинной сути была ретроспективной. Появление Максимиана в поэтическом мире Георге стало провозвестником нового подхода к творчеству, которое отныне ориентировалось на будущее.

Немецкий вариант символизма Стефана Георге формировался под прямым влиянием французского символизма, прежде всего, теории и практики Стефана Малларме, с которым немецкий поэт был лично знаком. Поэтический мир Георге не исчерпывается символизмом, а представляет собой сложную картину синтеза разнообразных художественных стилей. В этой статье мы продемонстрировали импрессионистскую подоснову творчества исследуемого автора. Тем не менее, Георге известен в первую очередь как один из главных представителей именно символистского движения. В своей поэзии он пытался посредством суггестии приблизиться к сокрытому смыслу реальности, для постижения которой использовались всевозможные способы инструментовки поэтической речи. Характерной особенностью немецкого варианта символизма является его выход в миф, который был представлен в двух вариантах: Вечная Женственность и Вечная Юность. Первый создал уникальную символистскую парадигму цикла «Год души», второй воплотил новую стратегию творчества и идею создания закрытого творческого союза.

## Литература

1. *Линкова, Я. С.* Символ в поэзии Стефана Малларме: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Я. С. Линкова. М., 2006.
2. *Андреев, Л. Г.* Французская поэзия конца XIX – начала XX века / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л. Г. Андреева. М., 1996. С. 67–87.
3. *George, S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. Bd. 9: Das Neue Reich. Berlin, 1928.
4. *Верлен, П.* Стихотворения; Проза / П. Верлен. М., 1998.
5. *Rinner, F.* Modellbildungen im Symbolismus / F. Rinner. Heidelberg, 1989.
6. *George, S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. Berlin, 1928. Bd. 2: Hymnen; Pilgerfahrten; Algalal.
7. *Klussman, P. G.* Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und der Dichter in der Moderne / P. G. Klussman. Bonn, 1961.

8. 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen: in 10 Bd. / hrsg. von M. Reich-Ranicki. Frankfurt, 1994. Bd. 5: Von Arno Holz bis Rainer Maria Rilke.
9. *Karlauf, T.* Stefan George: die Entdeckung des Charismas / T. Karlauf. München, 2007.
10. *George, S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. Berlin, 1928. Bd. 4: Das Jahr der Seele.
11. *Аверинцев, С.* Символ художественный / С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М., 1971. Т.6. С. 826–831.
12. *Борхес, Х.Л.* Собрание сочинений: в 4 т. / Х.Л. Борхес. М., 2006. Т. 1.: Произведения 1921–1941 годов.
13. *Малларме, С.* Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме. М., 1995.
14. *Валери, П.* Об искусстве / П. Валери. М., 1993.
15. *Бодлер, Ш.* Цветы Зла / Ш. Бодлер. Москва, 2007.
16. *Шопенгауэр, А.* Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. М.; СПб., 2005.
17. *George, S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. Berlin, 1931. Bd. 6–7: Der Siebente Ring. S. 211–212.
18. *Braungart, W.* Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur / W. Braungart. Tübingen, 1997.
19. *Magerski, C.* Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie / C. Magerski. Tübingen, 2004.
20. *Leyen, F.* Deutsche Dichtung in neuer Zeit / F. Leyen. Jena, 1922.
21. *Gundolf, F.* Helden und Dichter / F. Gundolf. Heidelberg, 1921.
22. *Маяцкий, М.* Спор о Плагоне: Круг Штефана Георге и немецкий университет / М. Маяцкий. М., 2012.