

CATHERINE DEPRETTO

LE FORMALISME EN RUSSIE

Paris
Institut d'Études slaves
2009

КАТРИН ДЕПРЕТТО

ФОРМАЛИЗМ В РОССИИ:
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ, ИСТОРИЯ,
КОНТЕКСТ

Авторизованный перевод с французского
Веры Мильчиной

Москва
Новое литературное обозрение
2015

ГЛАВА 5

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ПОЭТИКИ*

Во французской поэзии символизм — второстепенное течение, просуществовавшее всего несколько лет и не породившее ни одного великого поэта. Создатели этого течения, о появлении которого возвестил манифест Жана Мореаса (1856–1910), намеревались противопоставить свою идеалистическую эстетику парнасцам и натуралистам. Однако наряду с этим символизмом в узком смысле слова можно говорить и о символизме в широком смысле: к нему относят французскую поэзию периода между романтизмом и сюрреализмом, то есть от Бодлера до Валери. В конечном счете применительно к французской поэзии термин «символизм» так и не стал означать что-то конкретное; смысл его остается практически неопределимым: «смутное название для неуловимого течения»¹.

Напротив, в России символизмом называют чрезвычайно значительное литературное течение, которое играло важную роль в литературной жизни на протяжении двадцати с лишним лет и остается главной поэтической школой XX века. Конечно, в 1910-е годы возникли другие литературные течения, прежде всего акмеизм и футуризм, однако нетрудно показать, что, несмотря на громогласные заявления их представителей, все они связаны с символизмом многочисленными узлами преемственности. Поэтому сегодня принято объединять все эти течения под общим названием «постсимволизм», а весь период причислять к «модернизму». Впрочем, степень влияния у всех этих «измов» очень разная; что же касается русского символизма, движения сложного и противоречивого, пережившего разные фазы развития и по крайней мере одну смену писательских поколений, то он

* *Впервые*: Quelques traits spécifiques du symbolisme russe // *CMR*. 2005. Т. 45. Fasc. 3. P. 579–590.

¹ *Marchal B.* Lire le symbolisme. Paris, 1993. P. XI; cp.: *Illouz J.-N.* Le symbolisme. Paris, 2004.

занимает в истории русской поэзии почетное место и, следовательно, правомерность использования этого термина не подлежит сомнению.

В России — и это первое существенное отличие русской ситуации от французской — символизм прежде всего стал синонимом подъема, поэтического обновления. Русская поэзия, пережившая свой расцвет в пушкинскую эпоху, к концу XIX века остро нуждалась в переменах. Когда в 1890-е годы поэты стали искать способы обновить поэтические практики, за образцами они обратились к французской литературе². В этом отношении эпоха зарождения символизма была схожа с другими эпохами больших культурных переломов в России: всякий раз импульс приходил извне, литература обновлялась за счет переводов. Желание выйти за рамки сугубо русской специфики, вернуться к той открытости европейским веяниям, которая была характерна для русской литературы начала XIX века, — первая характерная черта символизма, которая останется присущей ему на протяжении всей его истории, даже в 1910-е годы, когда в его недрах возникнут неославянофильские и открыто националистические тенденции. Можно сказать, таким образом, что русский символизм — это не столько новое течение или новая школа, сколько предвестие настоящего культурного перелома: что-то очень важное начинает сдвигаться с места, изменяться в самом понимании литературы, иначе говоря, в России впервые образуется настоящее литературное поле, отличное от полей политического или социального.

Очевидно также другое радикальное отличие от Франции — отличие, связанное с тем, что русская литература не прошла тех стадий, какие прошла к этому времени литература французская. Французский символизм в узком смысле слова был реакцией на поэзию Парнаса с ее жесткими формами, русские же поэты учились одновременно и у французских символистов, и у парнасцев. У русских символистов первого поколения, прежде всего у Брюсова, много общего с поэзией Парнаса. Что же касается преемников символизма, то они поделили между собой эти две его составляющие: акмеисты продолжали традиции Парнаса, а футуристы, как ни парадоксально, развивали традиции символизма в узком смысле слова (роль чистого ощущения, поклонение звуку у Крученых и проч.).

Русский символизм — не столько обыкновенная литературная школа, сколько целая культурная эпоха — в начале своего существования добровольно и последовательно ориентировался на современ-

² См. основополагающий труд: *Donchin G. The influence of French Symbolism on Russian poetry. The Hague, 1958.*

ную ему европейскую культуру, и в первую очередь на французскую поэзию от Бодлера до Малларме. Если Малларме и Рембо оставались на втором плане³, то Бодлера в России начали переводить очень рано, причем поначалу этим занимались люди, не имевшие никакого отношения к символизму и видевшие в Бодлере прежде всего критика буржуазного общества. Лишь потом им на смену пришли символисты как первого, так и второго поколения: Бальмонт, Брюсов, Анненский, а затем Иванов и в особенности Эллис...⁴ Для первого поколения наибольший интерес представляли бодлеровские темы отказа от повседневной рутины, поисков искусственного рая, элитистского индивидуализма, эротизма, зла... Для второго поколения на первое место выходит сонет «Соответствия» («Correspondances»): младшие символисты видят в нем своего рода квинтэссенцию «бодлеризма» и утверждение существования потустороннего мира. Иванов в статье «Две стихии в современном символизме» дает огромный комментарий к «Соответствиям»⁵ и строит на этом стихотворении свою теорию «реалистического символизма». Блок не переводил Бодлера⁶, но в его творчестве различимы бодлеровские мотивы, особенно в изображении города. Так, Жорж Нива справедливо указал на близость блоковской «Незнакомки» к сонету «Прохожей» из «Цветов зла»⁷.

Но главную роль в этом процессе поэтической апроприации, в особенности для первого поколения русских символистов, сыграл, по всей вероятности, Верлен. В своей программной декларации 1892 года «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Дмитрий Мережковский противопоставляет Верлена Эмилю Золя как символ антинатурализма и новых веяний в литературе. Мережковский рисует стереотипный образ Верлена как «воплощения бунта поэзии против гегемонии прозы, короткой формы против толстого романа, духовного против социального, “бедности” против Академии, “музыки” против идеи»⁸. В создании «русского Верлена» ос-

³ За исключением — в случае Рембо — сонета «Гласные»; о Малларме см.: Дубровкин Р. Стефан Малларме и Россия. Bern, 1998 (Slavica helvetica. Bd. 59).

⁴ См.: Etkind E. Baudelaire en langue russe // Europe. 1967. № 456–457. Avril — mai. P. 252–261; Wanner A. Baudelaire in Russia. Florida, 1996.

⁵ Иванов В. И. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 247–290.

⁶ Зато Бодлера переводили его мать и бабушка.

⁷ Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle. 1. «L'Âge d'Argent» / Éd. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. Paris, 1987. P. 145.

⁸ Henry H. Verlainne, poète russe. Un étranger si familier // Slavica occitania. 2000. T. 10. P. 180.

новную роль сыграли великие поэты первого поколения символистов: Брюсов, Сологуб и Анненский⁹. Но дело не только в том, что символисты переводили Верлена или заимствовали мотивы из его стихов; Верлен повлиял на первое поколение символистов больше, чем Бодлер, потому что он изменил глубинную суть символистского письма. Прославленное «Поэтическое искусство» («*Art poétique*», 1874) Верлена¹⁰ содержит в зародыше всю новую эстетику и может считаться манифестом всего символизма. Как программные звучат прежде всего два требования: «Музыку прежде всего» и «Не красок, а одних оттенков!».

Однако русский символизм неправильно было бы сводить только к использованию новых тем (культ мимолетного, преимущественное внимание к собственному «я», экзистенциальная проблематика, бегство от повседневной рутины, тяга к экзотизму и — в более позднюю эпоху — двоемирие): символисты в России были также заняты поисками нового поэтического языка для выражения радикальной новизны человека эпохи модернизма, испытывающего ощущения, неизвестные его предшественникам. Символисты исходили из того, что слов для передачи этого нового опыта не существует: поэтому поэзия точного слова, употребленного в словарном смысле, должна уступить место поэзии намеков, поэзии невыразимого. Развитие русского символизма неотделимо от пересмотра традиционного использования языка. Новому опыту требовалось новое письмо, строящееся на недосказанности, невыразимости, суггестивности, на создании определенной атмосферы¹¹. Если для европейской литературы это обращение к суггестивным возможностям языка было довольно привычным, на русской почве оно казалось неслыханным новшеством.

Суггестивное письмо опиралось на своего рода семантическую неопределенность, актуализирующую вторичные, более смутные, окказиональные, порожденные контекстом значения слова; отсюда мобилизация целого комплекса средств, помогающих этому размыванию

⁹ Ibid. Автор этого изящного исследования сравнивает разных «русских Верленов». Брюсов отдает предпочтение автору «Романсов без слов», мастеру коротких стихотворений, безупречному творцу новых форм; он превращает Верлена в лирика, похожего на Фета, в поэта-импрессиониста. Сологуб и Анненский ищут в Верлене черты, близкие их собственной поэтике; у Сологуба Верлен — поэт тревоги и пушкинской свободы, у Анненского — трагический, мрачный декадент.

¹⁰ Опубликовано в 1884 году в сборнике «Давно и недавно» («*Jadis et naguère*»).

¹¹ Ср. соответствующие заявления Брюсова в сборниках «Русские символисты» (см.: Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 15).

контуров, — таких, например, как произвольное семантическое наполнение устойчивых синтаксических структур у Блока¹². По наблюдению Михаила Гаспарова, все эти приемы приводили к рождению нового тропа, канонизированного русскими символистами и имевшего своей целью расширение значений. Ясно, что, если в «Незнакомке» Блок пишет: «Мне чье-то солнце вручено», речь идет не только о дневном светиле, а если в другом месте он заявляет «без всякой тематической подготовки»: «Лишь телеграфные звенели / На темном небе провода», то «можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно то-ску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все лишь приблизительно»¹³. Гаспаров называет этот троп «многозначным символом-антиэмфазой». Чем бы ни считать символ — просто поэтическим приемом или «окном в вечность», очевидно, что он многое изменяет в поэзии. Следствием семантической неопределенности становится предпочтение звуковой стороны стиха, пусть даже в ущерб смыслу¹⁴; отсюда важность эвфонических эффектов, звуковых повторов, отсюда привилегированная роль музыки. Таким образом, верленовские требования «оттенков» и «музыки прежде всего» совпали с поисками символистов и их стремлением поставить на место логических связей ассоциации, порожденные эмоцией и высказанные в музыке. Андрей Белый писал: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален»¹⁵.

Эта работа над языком была неотделима от формальных поисков: символистский период совпал с коренным обновлением русского стиха, с расширением его метрического репертуара¹⁶. С этой точки зрения рассматриваемый период близок эпохе русского романтизма, а в ка-

¹² Ср. у Тынянова: «“В кабаках, в переулках, в извивах, / В электрическом наяву, / Я искал бесконечно красивых / И бессмертно влюбленных в молву”. Здесь в рамках обычного ритмо-синтаксического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: “В кабаках... я искал” — заполнена второстепенными членами предложения, несвязуемыми по основным признакам. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения» (*ПСЯ* 1924. С. 84). Тот же прием находим и в «Незнакомке», где предлог «над» предшествует целому ряду разнородных существительных («над ресторанами», «над пылью», «над скукой», «над озером»).

¹³ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века». С. 16.

¹⁴ Ср. знаменитые аллитерации Бальмонта, например «чуждый чарам черный челн» («Челн томленья») или его же не менее знаменитые «Камыши».

¹⁵ Белый А. Символизм как миропонимание (цит. по: Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века». С. 29).

¹⁶ Там же. С. 14–15.

ком-то отношении даже XVIII столетию и творчеству великих законодателей русской словесности Ломоносова и Тредиаковского, заложивших основания русской поэзии нового времени. Обогащение стиха происходит разными способами: во-первых, за счет воскрешения классической метрики. Белый и Брюсов обновляют четырехстопный ямб; появляются ямбические и хорейские стихи непривычной длины (более шести стоп). В рамках одного и того же произведения, длинного или короткого (например, цикл Блока «Снежная маска», 1907), используются разные метры. Поэты обращаются также к классическим формам мировой поэзии, заимствованным по преимуществу из греко-латинской литературы, но порой и из литературы восточной. Огромной популярностью пользуется сонет, в первую очередь, потому, что он был широко распространен во французской новой поэзии рубежа веков¹⁷. Сонет был любимым жанром парнасцев, а также Бодлера, Малларме и Верлена. Вышедший в 1893 году сборник сонетов Жозе-Марии Эредиа «Трофеи» неоднократно привлекал внимание русских переводчиков. Среди оригинальных стихов самых великих поэтов того времени: Бальмонта, Иванова, Брюсова, Волошина — также очень много сонетов. В этом случае сам выбор жанр отсылал к иноязычной литературе и способствовал освоению общего культурного пространства.

Но поэты-символисты не только обновляли классику — они много экспериментировали. На русской почве это приводило к распространению тонического стиха (дольник, затем тактовик), примеры которого можно найти уже у символистов (сборник Иванова «Кормчие звезды»), хотя гораздо более отчетливо эта тенденция проявилась у поэтов следующего поколения. Близко к дольнику употребление логоздов, стопных или строчных, особенно в переводах (сапфическая строфа¹⁸). Рифма, строфа — все становилось поводом для эксперимента и объектом обновления.

Поэзия символистов — поэзия сложная, рассчитанная на элитарного читателя и ориентированная на Запад (сборники, носящие греческие или латинские названия, стихи, написанные на немецком или на греческом, как у Иванова, и т.д.). С точки зрения истории русского стиха эпоха символизма характеризуется частичным отказом от силлаботоники в пользу акцентного стиха. Иначе говоря, речь идет о глубин-

¹⁷ Свою роль здесь сыграло и творчество П. Г. Бутурлина (1859–1895), выпустившего в 1890-е годы два сборника сонетов.

¹⁸ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 206–224.

ной трансформации, подобной той, которая произошла в 1730-е–1740-е годы, когда силлаботоника пришла на смену силлабическому стиху: русский стих начинает звучать не так, как прежде.

От использования новых метров до осмысления этого процесса в аналитических и теоретических трудах — всего один шаг, и символисты делают его со всей решительностью; предметом их теоретической рефлексии становятся не только их собственные эксперименты, но и вся русская классическая поэзия. Так, Брюсов, Иванов, Белый пишут труды по метрике — назовем хотя бы «Краткий курс науки о стихе» (М., 1919), «Основы стиховедения» (М., 1924), «Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» (М., 1918) Брюсова, «Символизм» (М., 1910), «О художественной прозе» (1919)¹⁹ и позже «Ритм как диалектика» (М., 1929) Белого. Иванов читал настоящие лекции по метрике и не гнушался с мелом в руках объяснять устройство того или иного стихотворения²⁰. Символизм принято рассматривать прежде всего в философском и культурном контексте (Шопенгауэр, Ницше, Вагнер, Соловьев), между тем — хотя об этом нередко забывают — символисты были еще и теоретиками стиха.

Своим вниманием к поэтическим формам, к проблемам письма символисты способствовали реабилитации на русской почве интереса к эстетике в целом и, как ни странно, заложили основы того совершенно нового подхода к тексту, который проявился затем в литературоведении XX века, прежде всего в трудах формальной школы. Конечно, среди символистов многие писали о литературе в эссеистическом, философском или культурно-историческом духе (Айхенвальд, Мережковский, а порой и Иванов), и с этими представителями символистской литературной критики формалисты резко спорили; однако те же символисты, прежде всего Андрей Белый с его работами о русском стихе, способствовали возникновению описательного, аналитического, научного подхода к изучению литературы.

Что сделал Белый? Я ограничусь в данном случае разговором о его основополагающей роли в осмыслении поэтического ритма и в ис-

¹⁹ Опувл.: Горн. 1919. Кн. 2–3. С. 49–55.

²⁰ В 1909 году была открыта «Поэтическая академия, или Общество ревнителей художественного слова», заседания которой проходили сначала на Башне у Вячеслава Иванова, а затем в редакции журнала «Аполлон». На этих заседаниях присутствовали не только поэты, уже ставшие знаменитостями (Иванов, Анненский, Брюсов, Кузмин, Блок), но и молодежь, в большинстве своем из числа акмеистов (см., в частности: *Гаспаров М. Л.* Лекции В. Иванова о стихе в Поэтической академии 1909 года // *НЛО*. 1994. № 10. С. 89–105).

пользовании математических методов, но само собой разумеется, что его вклад в обновление литературной критики и теории литературы этим не ограничивается: не менее важны были его интерес к Потебне, его общие рассуждения о языке, образе и проч.

Отправной точкой для Белого стало внимание не к структуре стопы, как того требовала традиционная метрика, а к ритму. Это изменение оптики было связано с распространением тонического стиха, который остается стихом, но не имеет заранее установленной метрической схемы. Поначалу Белый определял ритм в поэзии как совокупность отступлений от метрической схемы. Затем он попытался описать и объективно проанализировать этот поэтический ритм, основываясь на количественных показателях, — для этого он обследовал стихи двух десятков русских поэтов, написанные четырехстопным ямбом. Он решил изобразить эти метрические нарушения²¹ графически, для чего рисовал свои знаменитые «фигуры» (крыша, опрокинутая крыша, квадрат, лестница, ромб, крест), соединяя линиями все пиррихии (стопы с пропуском метрического ударения).

По Белому, чем больше в стихотворении фигур, тем более богат ритм, а следовательно, и само стихотворение. В отличие от своих предшественников, предпочитавших максимальную близость к норме, Белый считал, что ценность произведения определяется именно числом подобных отклонений. Наконец, из сравнения «фигур» он пытался сделать выводы о специфике ямба у одного определенного поэта, у разных поэтов и в целом об эволюции ямба в XVIII–XIX веках (например, в XVIII веке пропуск ударения чаще приходится на вторую стопу, в XIX веке — на первую²²).

Эвристическая ценность такого подхода несомненна: речь идет о том, чтобы проверить эмпирические и зачастую импрессионистические наблюдения (богатство, разнообразие, музыкальность) количественными показателями. Подход этот не был абсолютным новшеством: сходные методы использовались в классической филологии для датировки античных текстов. Систематическое изучение метров, использованных в тех или иных античных сочинениях (число и место ударений), позволяло расставлять в хронологическом порядке тексты

²¹ На этой стадии Белый мыслил ритм статически (фигуры), но позже попытался заменить эту схему динамической: в этом случае ритм определялся по контрасту, с помощью различий между двумя стихами одного и того же метра, а результаты изображались в виде кривых.

²² Последующие работы (прежде всего, труды К. Ф. Тарановского) подтвердили этот вывод.

изучаемого автора и исследовать эволюцию его стиля. Белый, чьим ближайшим предшественником в этом отношении был Лев Поливанов, обновил этот метод и расширил его за счет систематических подсчетов и, главное, использования статистических методов (недаром он был сыном выдающегося профессора математики и сам учился в Московском университете на физико-математическом факультете). Гаспаров пишет о работах Белого: «Здесь впервые с такой широтой стиховедческие наблюдения были подкреплены статистическими подсчетами: стиховедение стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье»²³.

Первые работы Белого о русском ямбе были опубликованы в огромном томе под названием «Символизм» (1910)²⁴. В эту книгу вошли многочисленные статьи самой разной тематики (например, посвященные теургическому символизму), однако на будущих формалистов наиболее сильное впечатление произвели именно статьи о метрике. Борис Эйхенбаум писал о ней родителям в мае 1910 года: «Главное содержание книги — анализ стихового ритма. Много совсем нового, в высшей степени интересного и важного. Много из того, о чем я думал и чем интересовался, есть там. Это чуть ли не первая настоящая книга по теории слова на русском языке, и я не сомневаюсь, что она сделает эпоху. Все приемы прежней критики — исторической, публицистической, психологической — должны отойти в сторону или бросить свой отвратительный дилетантизм и войти в состав других более общих наук. <...> Одним словом, это — замечательная книга»²⁵.

Белый до конца жизни продолжал исследовать русский стих. В 1910–1911 годах он руководил Ритмическим кружком при издательстве «Мусагет», поставившим своей целью всестороннее изучение пятистопного ямба. Результатом работы кружка должно было стать издание «Учебника ритма», оставшегося, к сожалению, неопубликов-

²³ Гаспаров М. Л. Белый-стихoved и Белый стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 445. См. также: Он же. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 5.

²⁴ Интересующему нас предмету посвящены статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков», «Не пой, красавица, при мне...» (Белый А. Символизм. Книга статей. С. 231–428, 567–633). О работе над этими статьями см.: Он же. Между двух революций. Л., 1934. С. 352–353, 376–378.

²⁵ См.: Письма Б. М. Эйхенбаума к родителям (1905–1911) / Публикация О. Б. Эйхенбаум // RES. 1985. Т. 57. Fasc. 1. P. 24–25.

ванным; между тем по сравнению со статьями, вошедшими в состав «Символизма», он представлял несомненный шаг вперед²⁶.

После возвращения из-за границы в 1916 году Белый начал работать над своей теорией «ритмического жеста», которая легла в основу его последних работ и, в частности, книги «Ритм как диалектика» (1929), до сих пор довольно редко используемой исследователями²⁷. Здесь не место ни анализировать в подробностях труды Белого о стихе, ни давать оценку их научной значимости²⁸; моя цель иная — подчеркнуть, что они сыграли роль катализатора для развития теории литературы в России в XX веке и, что особенно важно, для эволюции будущих формалистов.

14 октября 1917 года Белый прочел доклад о «ритмическом жесте» на заседании Пушкинского кружка Санкт-Петербургского университета, и присутствовавшие там формалисты были вновь очарованы его теориями, которые на сей раз сильно отличались от изложенных в «Символизме»²⁹. В начале 1920-х годов работы Белого (как и Брюсова) обсуждались на заседаниях Московского лингвистического кружка при участии Томашевского³⁰, Брика, Якобсона... Книга Томашевского «О стихе» (1929), хотя и оспаривает выводы Белого, а равно и теории Брюсова, все же в широком смысле слова продолжает его традицию. Еще интереснее тот факт, что Томашевский, судя по его письмам 1908–1912 годов к Брюсову³¹, почти одновременно с Белым, но неза-

²⁶ См.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии А. Белого // Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту, 1981. С. 97–146.

²⁷ Скорее всего, всерьез воспринимать эту книгу мешают рассуждения Белого о революционном значении «Медного всадника»; тем не менее динамическая концепция ритма, которую развивает Белый в этой работе, заслуживает гораздо более внимательного рассмотрения; ср.: Гаспаров М. Л. Белый-стиховец и Белый стихотворец. С. 445–446. Впрочем, как следует из публикации М. В. Акимовой и С. Е. Ляпина, филологи, обсуждавшие эту книгу на заседании ГАНХ, утверждали, что подсчеты Белого совершенно недостоверны (Стих и смысл «Медного всадника». Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в ГАНХ // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 255–276).

²⁸ Об этом см. указанные выше работы Гречишкина, Лаврова и Гаспарова.

²⁹ Это, разумеется, было не единственное публичное выступление Белого. Между 1917 и 1920 годами он прочел не менее трех десятков докладов; см.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии А. Белого. С. 108–109.

³⁰ Например, на заседании 1 апреля 1921 года. См.: Флейшман Л. С. Томашевский и Московский лингвистический кружок // Труды по знаковым системам. Вып. 9. Тарту, 1977. С. 113–124. Томашевский, Брик, Якобсон писали рецензии на работы Белого и Брюсова по метрике.

³¹ См. публикацию Л. С. Флейшмана: Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову // Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971. С. 532–544.

висимо от него, разработал методику, близкую к его теориям. Личное общение Томашевского и Белого состоялось в 1933 году, за несколько месяцев до смерти Белого³². По воспоминаниям Владислава Холшевникова, Томашевский говорил: «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый»³³.

В статье, подводящей итоги деятельности формальной школы (1928), Томашевский высказался еще определеннее: «Именно символизму обязаны мы возрождением интереса к художественной стороне литературы. Критические и исторические работы А. Белого, В. Иванова, В. Брюсова привлекли наше внимание к тем элементам, которыми традиционная критика не интересовалась», а в сноске пояснил: «В статьях, вошедших в сборник 1910 года “Символизм”, Андрей Белый в определенном смысле опередил формалистов. Его работы о русском ямбе оказали влияние на всех, кто занимался этой проблематикой впоследствии. Его экспериментальная эстетика содержала в зародыше формализм»³⁴.

Разумеется, место, которое занимает Белый в исследовании русского стиха, в изучении ритма, исключительно, однако он не был одинок. Достойны внимания также труды Иванова и его отношение к формальному методу³⁵, а равно и наследие Брюсова, которым сегодня, пожалуй, не вполне справедливо, пренебрегают³⁶. Наконец, следует отметить, что в 1920-е годы символисты внесли в свои работы по метрике некоторые коррективы — возможно, не без влияния формалистов³⁷.

³² См.: Б. В. Томашевский в переписке с А. Белым / Публ. А. В. Лаврова // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982. С. 224–239.

³³ Гаспаров М. Л. Белый-стиховец и Белый стихотворец. С. 445.

³⁴ *Tomaševskij B.* La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie // RES. 1928. Т. 8. Fasc. 3–4. P. 233 (курсив мой. — К. Д.). Известно также высказывание Томашевского в 1925 году: «Откуда пошел “формализм”? Из статей Белого, из семинария Венгерова...» (см. выше, в главе «Пушкинский семинарий С. А. Венгерова (1908–1918)»).

³⁵ Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю. Иванов и формальный метод // Русская литература. 1992. № 1. С. 180–187; напомним, что Иванов в 1919 году написал рецензию на сборник «Поэтика».

³⁶ Отношение к Брюсову пересматривается в работах: Гиндин С. И. Первый конфликт двух поколений основателей русского стиховедения // НЛО. 2007. № 86. С. 64–69; Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней / Сост., вступ. заметка и коммент. С. И. Гиндина, подгот. текстов А. В. Маньковского // Там же. С. 70–78.

³⁷ Брюсов внес коррективы во второе издание «Основ стиховедения»; Белый также эволюционировал; о позиции Вячеслава Иванова в 1920-е годы см. его работу «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» (Научные известия академического центра Наркомпроса. М., 1922. Вып. 2. С. 164–181).

Не подлежит сомнению, что символисты первыми осуществили решительное и чрезвычайно плодотворное сближение искусства с наукой, поэзии с филологией; это видно на примерах Анненского, Белого, Брюсова, Иванова... Не менее важно напомнить, что этот процесс шел и в обратном направлении: в то время многочисленные филологи, профессиональные университетские ученые, такие как Е. Аничков, М. Ростовцев, Ф. Зелинский, интересовались проблемами художественного творчества. В начале XX века Санкт-Петербургский университет переживал настоящий творческий подъем, которым он был обязан влиянию символизма. В университете работали многочисленные студенческие поэтические кружки; семинарии Венгерова или Петрова куда больше походили на литературные общества³⁸. В результате сформировалось целое поколение филологов-поэтов, рожденных в 1880–1890-е годы; назову лишь некоторые, наиболее знаменитые имена: Гумилев, Мандельштам, Эйхенбаум, Тынянов, Жирмунский. Обычно считают, что сближение науки и искусства отличало только «новое поколение» XX века, в частности формалистов. Между тем очевидно, что в данном случае мы имеем дело с наследием символизма: теоретические труды символистов, прежде всего их стиховедческие разыскания, продолжали обогащать филологическую жизнь в 1920-е годы. Поэтому нужно, быть может, пересмотреть хронологию эпохи и подчеркнуть присутствие, пусть маргинальное, символистского «фермента» в интеллектуальной жизни первого послереволюционного десятилетия. Это послужило бы дополнительным аргументом в пользу того, чтобы отодвинуть нижнюю границу Серебряного века до начала 1930-х годов³⁹.

Наконец, как бы ни оценивать общетеоретическое значение стиховедческих работ Белого, не подлежит сомнению, что его метрические штудии положили начало целой отрасли русской науки о литературе — квантитативному стиховедению, которое на Западе называют «русским методом»⁴⁰. Метод этот связан с именами целой плеяды великих ученых — таких, как Борис Томашевский, Виктор Жирмунский,

³⁸ Среди недавних работ на эту тему отметим подробно откомментированную публикацию А. В. Лавровым писем К. Мочульского к В. Жирмунскому (*НЛО*. 1999. № 35. С. 117–131). См. также главу «Романо-германское отделение Санкт-Петербургского университета в начале XX века».

³⁹ 1930 год — самоубийство Маяковского; 1932–1933 годы — последние публичные чтения стихов Мандельштама; январь 1934 года — смерть Белого.

⁴⁰ См.: *Гаспаров М. Л. Квантитативные методы в русском стиховедении: итоги и перспективы // Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 18–38.*

Николай Трубецкой, Роман Якобсон, Кирилл Тарановский⁴¹, Андрей Колмогоров⁴², и до сих пор представляет собой, по-видимому, одно из самых плодотворных направлений русского литературоведения, о чем свидетельствуют прежде всего труды М. Л. Гаспарова⁴³ и работы, напечатанные в журнале «*Philologica*»⁴⁴.

Русский символизм способствовал обновлению не только философской мысли, но и эстетических штудий; он стал отправной точкой для грандиозного развития литературной теории.

⁴¹ Кирилл Тарановский (1911–1993) получил славистическое образование в Югославии, где в 1941 году защитил диссертацию о русских двусложных размерах (изд. 1953); с конца 1950-х годов он преподавал в Соединенных Штатах, в Беркли, а затем в Гарварде. Он сформулировал несколько законов, касающихся ритмики русских двусложных размеров, и сыграл решающую роль в развитии мандельштамоведения (см. его книгу: *Taranovsky K. Essays on Mandelstam*. Cambridge, Mass., 1976).

⁴² О выдающемся математике Андрее Колмогорове (1903–1987) см.: *Успенский Вл. А.* Предварение для читателей «Нового литературного обозрения» к семиотическим посланиям Андрея Николаевича Колмогорова // *НЛО*. 1997. № 34. С. 121–215; *Колмогоров А. Н.* Семиотические послания // Там же. С. 216–245.

⁴³ О М. Л. Гаспарове (1935–2005) см., в частности, подборку статей и публикаций в «Новом литературном обозрении» (2006. № 77).

⁴⁴ Несмотря на огромные трудности, журнал продолжает выходить и после безвременной смерти в 2006 году его основателя и главного вдохновителя Максима Ильича Шапира; о Шапире и его работах см.: *Dobritsyn A.* Les travaux sur la poésie russe de Maksim Šapir // *RES*. 2007. Т. 78. Fasc. 4. P. 495–506.

Часть II

**ФОРМАЛИЗМ И ЕГО ИСТОРИЯ:
КОНТУРЫ ПРОБЛЕМЫ**