

Авторская версия текста; финальный текст статьи опубликован в:
Russian Literature. 2020. №114–115. P. 203–217.
<https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.07.010>

REVIEW ARTICLE

Павел Успенский (Pavel Uspenskij)

Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики

СИМВОЛИЗМ КАК ТОЧКА СБОРКИ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Martha M.F. Kelly, *Unorthodox Beauty. Russian Modernism and Its New Religious Aesthetic*. Evanston, 2016.

Jonathan Stone, *The Institutions of Russian Modernism. Conceptualizing, Publishing, and Reading Symbolism*. Evanston, 2017.

Katherine Lahti, *The Russian Revival of the Dithyramb. A Modernist Use of Antiquity*. Evanston, 2018.

Reframing Russian Modernism, edited by Irina Shevelenko. Madison, 2018.

В одном разговоре с Анатолием Найманом в начале 1960-х годов Анна Ахматова сказала: «А вы думаете, я не знаю, что символизм, может быть, вообще последнее великое направление в поэзии». ¹ Несколькими десятилетиями ранее, в 1924 году, Екатерина Лившиц оказалась свидетельницей разговора о мэтре символистов: «Когда пришла весть о смерти Брюсова, Мандельштам и Лившиц (разговор был при мне) оба с огромным уважением говорили о покойном поэте. А я ляпнула: “А всё-таки жаль Брюсова!”. Как мне влетело от них за это “всё-таки”!». ² Две цитаты

¹ А. Найман, *Рассказы о Анне Ахматовой*. М., 1989. С. 21.

² Черновик письма М. Л. Гаспарову от 5 февраля 1984 г. (ОР РНБ. Ф.1315. №10. Л. 9).

свидетельствуют о существенном разрыве в восприятии культуры: те, кто застал в литературе 1900-е годы (Ахматова, Мандельштам, Лившиц), прекрасно понимали ключевую роль символизма в русской литературе XX века. Их собеседники, не заставшие это время, уже не могли в полной мере оценить значимость и весомость символизма, при том в случае Лившиц, родившейся в 1902 году, опоздание было всего на несколько лет, а не десятилетий, как у Наймана (р. 1936).

Разрыв в восприятии виден и в читательских предпочтениях. Постсимволистская поэзия в силу целого ряда комплементарно действующих причин прочно вошла в читательский канон, тогда как стихи старших современников Пастернака, Мандельштама или Цветаевой становились все менее популярными (видимо, за исключением лирики Блока). Интерес читателей к символизму сейчас располагается в зоне статистической погрешности, обращаем ли мы внимание на любителей русской поэзии или начинающих студентов-филологов. Символизм как предмет академических штудий в русскоязычной академической среде, конечно, находится в более удачном положении: о его представителях или о течении в целом каждый год публикуются статьи и книги. Однако здесь есть занятная закономерность: как будто реагируя на читательское отторжение символизма, изучающее символизм научное сообщество отчуждает его от последующих литературных объединений. В результате в филологическом пространстве существуют атомарные авторы и направления начала XX века, которые часто изучаются в отрыве друг от друга, изучаются так, словно вопрос о том, что представляет из себя русский модернизм, уже давно решен.

В свете этого стоит сразу сказать, что все авторы рецензируемых книг, во-первых, разными способами проблематизируют сам феномен русского модернизма и, во-вторых, исходят из представления, что символизм играет в этой культурной эпохе ключевую роль. Установка на целостность взгляда, охватывающего одновременно и истоки новой культуры, и ее следствия и последующие трансформации, на мой взгляд, очень важна. Она позволяет

рассмотреть эволюцию литературного процесса с разных точек зрения, не изолируя конкретных авторов от контекста. Подчеркну, что представления о том, что русский модернизм всем обязан именно своей ранней стадии – символизму – не ново. Оно лежит в основе цикла новаторских и до сих пор не потерявших своей актуальности статей Зары Григорьевны Минц, писавшихся в 1970-1980-е годы и изданных в 2004 году отдельным томом *Поэтика русского символизма* (здесь стоит отметить благодарное посвящение сборника *Reframing Russian Modernism* памяти исследовательницы). Во многом того же подхода придерживался и Игорь Смирнов в ранней монографии (1977) *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Объединяющую авторов рецензируемых книг историческую оптику нельзя поэтому назвать новаторской (и в некоторых работах ссылок на Минц могло бы быть больше). Вместе с тем, учитывая, что во многих русскоязычных исследованиях символизм и постсимволизм изолированы друг от друга, стоит еще раз подчеркнуть важность и необходимость «синтезирующего» подхода³.

Всех авторов рецензируемых изданий объединяет еще одна черта, принципиально важная на фоне русскоязычных исследований модернизма, а именно — отказ от интертекстуальной парадигмы в духе К. Тарановского и О. Ронена, в рамках которой смысл разбираемого текста трактуется через текст предшествующий. Этот отказ в работах нигде не манифестируется, — взгляд исследователей смещается к проблемной истории литературы и культуры вполне естественно вследствие поставленных задач, а если речь заходит о межтекстовых связях, то объясняются они либо взаимодействием разных дискурсов, либо историей жанра (как в книге К. Лахти). С моей точки зрения, этот сдвиг симптоматичен и существенен, поскольку парадигма подтекстов в качестве ключевой для объяснения модернизма, похоже, уступает место более интересным и перспективным подходам.

³ «Постсимволизм» здесь понимается почти буквально, в хронологическом смысле, — как конгломерат литературных объединений 1910-х и далее 1920-х годов. О терминологических перипетиях см. тонкую статью Л. Ливака *The Terminological Labyrinth of Russian Modernist Studies* в сборнике *Reframing Russian Modernism*.

Теперь, очертив объединившие авторов позиции и представления, можно перейти к конкретным книгам.

Монография Марты Келли *Unorthodox Beauty. Russian Modernism and Its New Religious Aesthetic*, как видно уже по заглавию, посвящена эстетике модернизма. По мнению исследовательницы, русский модернизм последовательно вырабатывал новую эстетическую систему, в которой представления о культуре и о религии сплавлялись в амальгаму. Постулируя отказ от рационального и позитивистских начал, символизм стал эпохой «религиозного ренессанса», причем религиозное в нем понималось особо. С одной стороны, символизм опирался на традиционное православие. С другой, — не боялся смешивать ортодоксальные религиозные представления с учением Ницше и других современных мыслителей. Как замечает Келли, русский религиозный ренессанс был соединением православной ортодоксальной теологии и современной либеральной цивилизации. Этот синтез, названный в монографии «софийным» (*sophianic*; благодаря учению В. Соловьева о Софии), представляет собой теозис (обожение человеческого начала), а в его основе лежит стремление объединить земное и небесное, человеческое и божественное, плоть и дух, секулярное и сакральное.

Исходя из того, что русские модернисты последовательно опирались на национальную религиозную традицию (хотя и смешивали ее то с философией, то с оккультизмом), Келли в нескольких главах показывает, как это отразилось в их текстах. Важно подчеркнуть, что исследовательница не ставит своей задачей последовательно проанализировать новое религиозное учение и его ключевых мыслителей (все это коротко разбирается во введении), — в первую очередь ее интересуют литературные произведения. Выбор текстов, с одной стороны, представляется вполне напрашивающимся — поэзия Блока, особенно ранняя (ей посвящена первая глава), *Доктор Живаго* Пастернака, с другой — в хорошем смысле неожиданной: вместо, например, очередного разбора прозы Мережковского Келли обращается к поэзии Кузмина и *Поэме без героя* Ахматовой, а заканчивает и вовсе эпилогом, посвященным поэзии

Ольги Седаковой, лирика которой подхватывает модернистские поиски. Список авторов свидетельствует о том, что исследовательницу интересует не только синхронное производство неорелигиозной культуры, но и ее трансформация в советское время. Так, например, в псевдо-мемуарной *Поэме без героя* Ахматова не только обращается, но и сильно переосмысляет религиозную эстетику модернизма, с помощью аллюзий и мотивных рядов смещая акцент с Софии, связанной в 1900-е годы с эротической страстью (как в стихах Блока), на Марию в качестве одновременно земной и сакральной фигуры. Интересны наблюдения Келли о том, как Ахматова создает образ нарратора *Поэмы* — выразителя *vox populi*.

Переосмысление религиозной эстетики и фигуры Блока происходит и в романе Пастернака. С точки зрения Келли, в *Докторе Живаго* Пастернак не только трансформирует православные традиции, но и спорит с ними, а пересматривая софийную эстетику модернизма — на самом деле, многое из нее заимствует. Религиозная мысль романа связана с идеями В. Соловьева (влияние Веденяпина на главного героя) и поэтикой Блока (эротическое, женское начало предстает как путь к божественному). Вместо традиционного христианского аскетизма Пастернак предлагает аскетизм художественной формы: после смерти Живаго остаются его стихи — эстетически оформленные плоды сдержанной страсти. В целом, роман Пастернака стремится выработать взгляд на историю, в рамках которой православная традиция, ее модернистские интерпретации и послереволюционное время представляют собой один континуум.⁴

Монография Келли опирается на большой объем научной литературы и может служить хорошим современным введением в религиозно-эстетические поиски русского модернизма. Вместе с тем русскоязычному читателю (или, может быть, только рецензенту) сложно оценить степень новаторства работы.

⁴ В связи с *Доктором Живаго* позволю себе напомнить о другой работе о поэтике романа, вышедшей почти одновременно с монографией Келли: Константин Поливанов, «*Доктор Живаго*» как исторический роман. Тарту, 2015.

С одной стороны, сплав эстетики и религиозности хорошо известен по множеству исследований (в частности, по классической статье Минц *О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов*), с другой, – религиозная лексика и сакральные аллюзии настолько остро пронизывают модернистскую литературу, что во многих случаях становятся частью языка эпохи и потому кажутся ожидаемыми и не столь значимыми, а интерпретация текстов строится не других, не религиозных, оснований. Подчеркну, что в таком контексте монография Келли, не побоявшейся вникнуть в тонкости произведений и в известные в работах о модернизме положения, особенно ценна.

Еще одна сложность связана с выбором оптики и подбором героев. Так, если выбрать в качестве ключевых героев эпохи модернизма Брюсова и Анненского, Ходасевича и Г. Иванова, Вагинова и Заболоцкого, то в их случае неорелигиозное начало отступит на второй план, а на первый выйдут другие дискурсы и эстетические представления. Разумеется, это сказано не в укор, — очевидная идея рецензента в том, что русский модернизм был очень разный и подвергался продуктивному влиянию различных дискурсов. Уже здесь отмечу, что эта дискурсивная полифония отлично показана в сборнике под редакцией Шевеленко. Например, в статье Аркадия Блюмбаума *Civilization, Irony, Neurasthenia: Anti-Semitic Discourse in Writings of Aleksandr Blok* подробно и удачно разбираются противоречия антисемитского и цивилизационного дискурсов Блока, работа Александра Огдена *Russian Modernity Meets Yoga* интересно рассматривает влияние на модернистов дискурса и практик йоги (в рамках более широкого и знакового увлечения Востоком), а в публикации Евгения Берштейна *The Discourse of Sexual Psychopathy in Russian Modernism* анализируется история обсуждений феномена полового извращения и влияние сексуальных перверсий, попавших в 1900-е годы в сферу внимания публики, на литературу – низовую и элитарную.

Келли частично затрагивает проблему взаимодействия неорелигиозных идей с другими дискурсами (так, анализируя преломление иконописной эстетики в поэзии Кузмина, исследовательница отмечает особенности софийской коцепции поэта, обусловленные его осмыслением гомосексуальности). На сложность религиозно-философского дискурса обращает внимание и Дэвид Бетеа. В его статье *Darwin and Russian Modernism* мысли В. Соловьева, а также Розанова интересно анализируются как сложное, почти диалектическое, приятие и отторжение идей Дарвина и его эволюционной теории. Отмечу на полях, что статья не исчерпывается Соловьевым и Розановым – Бетеа обращается и к Чехову как предмодернистскому писателю, и к *Дару* Набокова, выделяя в поэтике авторов важность эволюционной теории. Модернистские синтетические религиозные представления несколько в другом свете рассматриваются и во второй главе книги Лахти, которую интересует столкновение прогрессистско-эволюционистского, антропологического, религиозного и художественного дискурсов. Словом, неорелигиозность русского модернизма была явлением очень широким и не ограничивалось трансформацией ортодоксального православия и богословия. С христианским началом, конечно, конкурировала античность, причем часто обе культуры синтезировались в новые представления, что хорошо известно по трилогии *Христос и Антихрист*. Прозе Мережковского посвящена статья Джудит Калб *Shifting Time-Frames and Metaphorical Spaces: Dmitry Merezhkovsky, Russian Modernism, and the Classical Past*, в которой суммируются филологические представления о творчестве Мережковского, а также удачно заостряется факт сплава культур и мировоззренческих систем античности.⁵

Античность как модельная культурная система — материал монографии Кэтрин Лахти *The Russian Revival of the Dithyramb. A Modernist Use of Antiquity*.

⁵ Боясь показаться навязчивым, я бы все же предложил вспомнить в связи с этой статьей работу Минц *О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист»*, в которой были проанализированы мифопоэтические принципы построения символистской прозы.

В книге исследовательница выбрала продуктивную оптику: она решила не рассматривать все модернистские представления об античности, как и ее многочисленные и самые разные отражения в литературе, а ограничила свой материал жанровыми координатами. В фокусе внимания Лахти — модернистское возрождение дифирамба, античного жанра, представляющего и автономным (экстатический гимн Дионису), и связанным с жанром трагедии, а также с мифологическими представлениями о феномене поэта и поэтического творчества. Такой взгляд позволил исследовательнице в первых двух главах подробно и основательно проанализировать роль античности в модернизме, чтобы в оставшихся девяти рассмотреть конкретные тексты. В этих рамочных главах особенно важным представляется соображение, что символистский проект возрождения дифирамба включен в сетку самых разных дискурсов эпохи и, по сути, является одновременно и прогрессивным, и регрессивным. Регрессивность объясняется архаичностью формы, а прогрессивность тем, что сам проект, являясь культурным вариантом русской социальной мысли, нацелен на будущее и новые формы социального устройства, что, конечно, подчеркивает его утопичность. Не менее удачным кажется и анализ исследований работ по античности, — как демонстрирует Лахти, для русского модернизма был важен не только Ницше или труды Фаддея Зелинского, но и, например, Эрвин Роде, автор книги *Душа: культ души и вера в бессмертие у греков*.

В дифирамбах символистов, конечно, важную роль играет Вяч. Иванов с его разработкой мифа о Дионисе (Вяч. Иванову в монографии посвящена отдельная глава). Однако Лахти подчеркивает, что и до трудов и стихов Вяч. Иванова русские символисты сочиняли неодифирамбы и приводит в пример стихи Мережковского, Сологуба, Брюсова, Мирры Лохвицкой и Александра Кондратьева. После Вяч. Иванова количество текстов только увеличивалось, и Лахти последовательно обращает на них внимание, идет ли речь о поэзии Блока или драматургии Сологуба.

Возможно, самыми удачными главами являются главы о дифирамбах в футуризме и у Маяковского. Подробно разбирая поэзию Маяковского и его пьесу «Владимир Маяковский: трагедия», а также обращаясь к стихам Хлебникова, к лирике и мемуарам Бенедикта Лившица,⁶ Лахти последовательно доказывает, что ряд авангардистских текстов является дифирамбами или по крайней мере содержит дифирамбические черты. По мнению Лахти, многое в творчестве Маяковского связано именно с античностью и, конкретнее, с культом Диониса, идет ли речь о рисунках поэта или его идентификации с животными в ранней лирике.

Возможно, самое яркое и чрезвычайно остроумное сопоставление в книге содержится в разделе главы о Маяковском — *Песня и флейта: Маяковский как Архилох* (р. 197-202). Актуальность неожиданной, на первый взгляд, литературной и отчасти жизнетворческой (поскольку об Архилохе известно очень немногое) модели для поэта-футуриста доказывается как репутацией древнегреческого поэта в европейском модернизме, так и точечными сопоставлениями стихов футуриста с переводами Архилоха, скорее всего, известными Маяковскому. Лахти замечает, что фраза Ницше об Архилохе — *и ужасает нас криком своей ненависти и насмешки и взрывами своей опьяненной страсти* — очень точно характеризует самого Маяковского. Не стоит также забывать, по мнению исследовательницы, и о славе Архилоха как поэтического новатора, изменившего традицию, — славе, весьма важной и для Маяковского. На мой взгляд, это сопоставление относится к тем счастливым наблюдениям, которые, будучи сформулированными, кажутся настолько убедительными, что сложно представить, как это раньше никому не приходило в голову! Репертуар ролей Маяковского — то разыгрывающего в личной жизни *Что делать?*, то берущий за основу жизнетворческого проекта

⁶ Стоит, правда, заметить, что хотя наблюдения о чертах дифирамба в цикле Лившица «Освободители Эроса» кажутся убедительными, сам цикл, как и книга «Флейта Марсия» (1911) не могут быть отнесены к футуризму. Лившиц издал свой первый сборник, находясь под сильнейшим влиянием символизма.

тургеневского Базарова⁷ — пополнился, таким образом, и древнегреческим поэтом. Правда, пока это сопоставление больше чарует своей внутренней убедительностью и интонационными совпадениями поэтов, нежели развернутым доказательством, но я уверен, что эта мысль в литературоведении получит свое дальнейшее развитие.

Разобравшись с поэтикой футуризма и на доказательном материале подчеркнув, что при таком взгляде между символизмом и футуризмом нет никакого разрыва, Лахти подробно останавливается на дифирамбическом танце, театральных постановках Евреинова и Мейерхольда, а также рассматривает судьбу трансформаций жанра в культуре после 1917 года. Не буду подробнее рассматривать эти главы: наблюдения и построения Лахти убедительны и подчинены общей концепции монографии.

Мне кажется важным рассмотреть не только хронологическую, но и жанровую логику книги. Хотя Лахти тщательно отбирала материал для анализа, все же не до конца проясненными остаются критерии модернистского (нео)дифирамба. Как справедливо указывает исследовательница, у дифирамба был целый ряд отличительных черт, как тематических, так и формальных: это и экстатическое опьянение, и божественное безумие, и связь с Дионисом, и танец, и драматическая (диалоговая) структура текста, и его гимническая интонация, а в некоторых случаях — и речь от лица «мы», некоего воображаемого сообщества, участвующего в сакральном действии. Поскольку характерных черт много, до конца так и не ясно, какие из них являются обязательными, а какие — факультативными. (Нео)дифирамбами оказываются и лирические стихи, и пьесы, и театральные постановки, а потому вопрос о «ядре» жанра, о его инвариантной сути встает особенно остро, и невольно становится несколько жалко, что здесь не использован инструментарий формальной школы и структурализма, четко работавших с жанрами и жанровыми образованиями. Если характерным примером дифирамба является

⁷ См., кажется, недооцененную статью: Йованович М. *Базаров и Маяковский* в кн.: Йованович М. *Избранные труды по поэтике русской литературы*. Белград, 2004. С. 63-83.

«Песня вакханок» (1894) Мережковского, то не очень понятно, почему произведение «Владимир Маяковский: трагедия» — могло бы называться не «трагедией», а «дифирамбом». И наоборот: если «дифирамб» Маяковского — образцовый, насколько характерны для реинкарнации жанра стихи Сологуба? Подчеркну, что заострение здесь намеренное: в каждом конкретном случае ход мыслей Лахти убедителен и доказателен. Однако поскольку монография посвящена жанрово-тематическому образованию, думается, что к формальному «паспорту» этого образования можно было отнестись строже.

Книга Лахти — замечательный пример того, как можно при небольшом смещении исследовательской оптики не только интересно рассмотреть хорошо известную проблему (модернизм и античность), но и увидеть в ней новые сюжеты и ответвления.

О некоторых статьях сборника *Reframing Russian Modernism* под редакцией Ирины Шевеленко я уже писал выше. В целом, сборник служит очень качественным и интересным введением в дискурсивную специфику русского модернизма.

Мне бы хотелось отметить, что среди разнообразных дискурсов сборник проблематизирует соотношение литературы и политики и, шире, идеологии. Помимо упомянутых статьи Блюмбаума о Блоке и статьи Берштейна о сексуальной психопатологии, в которой показывается, как сексуальное в 1905-1907 годы связывалось с политическим, следует отдельно выделить яркую статью редактора сборника *Pan-Slavism Redux, or Speaking Russian in Modernist Tongues*. Шевеленко обращается к языковой программе Хлебникова и рассматривает ее на фоне укорененных в политических и литературных представлениях о славянском возрождении. Панславизм, потеряв в 1910-е годы свое значение в политической сфере, обрел новую жизнь в области эстетики. Программа Хлебникова, как убедительно показывает Шевеленко, языковое строительство осмысляет по модели строительства имперского, а отношение футуриста к славянским языкам оказывается отношением колониальным. Глубокая статья Шевеленко, в частности, демонстрирует,

насколько продуктивным оказывается «несолидарное авангардоведение», в рамках которого филолог изучает не мифы футуризма о самом себе (на основе текстов и манифестов), а занимает, как и положено ученому, внеположную позицию и за манифестациями видит влияние культурного и политического контекста.

О «несолидарном авангардоведении» и, соответственно, книге Лады Пановой *Мнимое сиротство. Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма* (Москва, 2017) я вспомнил неслучайно. В этой интересной и местами яркой, но слишком пристрастной и потому несколько противоречивой книге, в частности, соединяется несколько методологий — интертекстуальная, психоаналитическая и социологическая. Напомню вкратце, что интертекстуальный анализ авангардистских произведений позволяет Пановой не только вписать их в контекст модернизма, но и разрешает ей говорить об их вторичности и несамостоятельности (при том, что модернизм сам по себе насквозь цитатен, и в такой оптике Хлебников и Ходасевич не очень-то и различимы). Несамостоятельность на уровне текстов компенсируется у футуристов активной работой по саморекламе в литературном поле, и здесь исследовательница прибегает к оптике Пьера Бурдьё и анализирует, что позволило футуристам, а потом и обэриутам занять доминирующие позиции в элитарном сегменте поля литературы. Сформулированные Пановой механизмы футуристического «пиара», к которым исследовательница относится со скепсисом и даже с пренебрежением, во многом более универсальные и тотальные, и поэтому столь пристрастное отношение к ним удивляет. Впрочем, книга вполне продуктивно борется с филологическими мифами, и в этой борьбе, похоже, сложно избежать обратных перегибов.

Таких недостатков лишена замечательная книга Джонатана Стоуна *The Institutions of Russian Modernism. Conceptualizing, Publishing, and Reading Symbolism*. Исследователь выбрал менее популярное в наши дни литературное направление — русский символизм и задался целью описать, как символисты

добились реконфигурации литературного поля и заняли в нем лидирующие позиции. Задача Стоуна — понять не тексты, а институции, проанализировать, как с помощью самих символистов (агентов поля), книгоиздания и читателей сформировалась символистская эстетика и как она закрепились в каноне. Для исследователя символизм это расширяющаяся во времени сеть самых разных участников, направленная на то, чтобы рекрутировать (правда, иногда сложным образом) сторонников новой эстетики. Если из многих работ по символизму создается впечатление, что он просто был трансплантирован в русскую культуру, то книга Стоуна удачно опровергает этот взгляд: символизм создавался в России заново с помощью целого ряда сложных социальных транзакций.

Взгляд Стоуна на литературу как на сеть авторов, издателей, читателей очень продуктивен. Его методологические ориентиры — это социология литературы (Бурдье и его последователи), рецептивная эстетика и изучение книги (Шарьте). Выбранные подходы позволяют автору весьма удачно разобраться со становлением литературного направления.

Если суммировать, исследователь убедительно показывает, как начиная с первой брошюры *Русские символисты* символизм создавал свою аудиторию. Изменив поэтику текста, сделав ее неоднозначной и отдав многое в интерпретации на откуп читателю, символизм последовательно отсекал непонимающих и «непосвященных» читателей, при этом все равно капитализируя себя через скандалы в газетах и «профанные» отзывы, а для близких читателей создавал ощущение близости и причастности не только к новой эстетике, но и к тайнам мирозданиях (о которых часто шла речь в художественных текстах).

Стоун обращает внимание одновременно и макро- и на микро-особенности литературной политики символистов. Важным оказывается и тот факт, что символисты предпочитали печататься не в толстых журналах, то есть не использовали традиционную практику литературной капитализации имени в конце XIX в., а издавать сборники, что заставляло критику оценивать

символизм как группу, как и тот факт, что в выпусках *Русских символистов* была предусмотрена возможность обратной связи — это позволяло и рекрутировать новых авторов, и добиться эффекта интимной связи с читателем. Значимо и то, что символисты создавали реальные и воображаемые сети участников литературного процесса и читателей, и то, что издательство *Скорпион* сформировало новый дизайн поэтического сборника, который теперь воспринимался как серийный, и каждая новая книга отсылала к предшествующей (Стоун подробно это анализирует).

Важными шагами по созданию новой литературной структуры и ее почитателей оказывается и издание альманаха *Северные Цветы*, внутри которого мотивные и тематические переключки работают на создание образа единого литературного направления, и публикация каталога издательства *Скорпион*. Закрепляющим моментом в становлении символизма оказывается возникновение нового режима его восприятия — биографического и мемуарного. Здесь важным оказывается не только Блок с его поэтической трилогией, которая должна прочитываться в биографическом режиме, но и Эллис, соединяющего в *Русских символистах* (1910) лирического и биографического «я» разных авторов. Символизм в этой стадии замкнулся в герметичную эстетическую систему, систему, в которой ее создатели обладали биографией, необходимой для ее понимания, — и эта система теперь была открыта для всех читателей.

Таким образом, символизм прошел путь от иронично-недоуменного восприятия и пародийной модальности (Стоун подробно разбирает это в начале книги) к полной эстетической автономии и тотальной значимости в литературном поле. По Стоуну, принципиально важно, что ключевую роль в этом процессе сыграл Валерий Брюсов. И это действительно так! Именно он, создавая сети читателей, формируя политику издания текстов, последовательно проблематизируя фигуру «нового» читателя и отдавая ему на откуп прочтение текстов, и сотворил этот бренд. С моей точки зрения, анализ литературной политики Брюсова исключительно убедителен и ярок. Более

того, он показывает, как можно возродить интерес к этой фигуре, сильно затемненной младшими современниками.

Не все в новаторской книге Стоуна одинаково удачно, и это, кажется, вполне закономерно для новаторских книг. Так, например, с моей точки зрения, исследователь слишком подробно останавливается на вопросах дизайна и оформления символистских книг. Это кажется вдвойне избыточным, учитывая, что в такой истории символизма есть очевидная, я бы сказал, зияющая лакуна — не проанализирована роль журнал *Весы* (1904-1909). Если говорить о становлении символизма как автономной эстетической системы внутри сегмента «чистого искусства» поля литературы, то без пересмотра роли Брюсова в этом журнале обойтись невозможно, и чрезвычайно досадно, что Стоун не дошел до этого разговора, перескочил через него в 1910-е годы. Остается надеяться, что во 2-м, исправленном и дополненном, издании книги эта удручающая лакуна будет восполнена (или ей будет посвящена отдельная монография исследователя).

Другая проблема связана с фигурой читателя. Читатель у Стоуна остается фигурой абстрактной. В системе координат как рецептивной эстетики, особенно в изводе более теоретичного В. Изера (а не историчного Х.-Р. Яусса), так и в структуралистских моделях читателя (У. Эко), вполне нормально выводить особенности восприятия текста из особенностей его поэтики. Напомню, что так считал и один из пионеров анализа эстетической реакции Л. Выготский (см. *Психологию искусства*). На самом деле, в этом аспекте к Стоуну нет никаких претензий. Исследователь, безусловно, имеет право оперировать категориями абстрактного, имплицитного, идеального читателя и добиваться значительных научных результатов. Однако все же в книге не хватает большего количества примеров реальных читательских отзывов и рецептивных реакций. Нельзя сказать, что их в книге вовсе нет, Стоун ссылается и на обнародованные ранее, и на найденные в архивах письма и отзывы, — тем не менее, поскольку от символистской эпохи осталось много

документов, на мой взгляд, реальную базу рецептивных источников можно значительно расширить.⁸

В заключении Стоун возвращает нас к постсимволизму и убедительно рассуждает о том, что акмеисты и футуристы, по сути, воспользовались наработанными символизмом читательскими сетями и представлениями о новом искусстве. Это значит, что и в плане рецепции, в перспективе фигуры читателя, между символизмом и постсимволизмом никогда не было существенного разрыва. Эта мысль мне кажется очень важной и глубокой.

Конечно, книга Стоуна ставит и новые задачи. Назову одну, придав рецензии кольцевую композицию. После этой монографии необходимо изучить, каким образом символизм все-таки остался в элитарном сегменте литературного поля, а не перешел из него в архив. Рецензия начиналась с читательских свидетельств людей, не заставших 1900-е годы, — для них, напомним, символизм не был так значим, как для свидетелей литературы начала века. Исследование Стоуна показывает, насколько существенно и необратимо символизм реструктурировал литературное пространство, насколько новую эстетику он предложил. В каком-то смысле, весь постсимволизм был занят тем, что старательно переписывал символистскую поэзию, добившись головокружительных результатов по меркам мировой литературы. Однако символизм полностью не исчез из канона, и Брюсова *не читают* не так же, как *не читают* например, Алексея Апухтина или Николая

⁸ Здесь по ассоциации стоит вспомнить труды Р. Д. Тименчика, особенно его классические работы, посвященные культуре Анненского и Гумилева. См.: Роман Тименчик, *Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев*. Москва, 2017; Роман Тименчик, *История культа Гумилева*. Москва, 2018. На фоне такой кропотливой, невероятно тщательной и подробной реальной истории восприятия творчества двух модернистов книга Стоуна, конечно, проигрывает бедностью фактического рецептивного материала. Если и говорить о сетях читателей, то именно труды Тименчика восстанавливают их с небывалой в русскоязычных рецептивных исследованиях полнотой. Вместе с тем сильная сторона монографии Стоуна не в фактическом материале, а в концептуализации. Более того, с моей точки зрения, и собранный Тименчиком материал также в будущем стоит концептуализировать, — это может привести к более глубокому пониманию механизмов читательской моды и, шире, культуры (сам Тименчик, напомним, в этих работах отказывается от какого-либо теоретического взгляда, предпочитая эмпирическую работу).

Щербину. Траектории символизма в каноне — большая, сложная и необходимая тема.

Хорошо известно, что академический канон (условно говоря, изучаемые персоналии) влияет, пусть и не всегда ощутимо, на литературную моду. Рецензируемые книги, задавшись объяснить такой русский модернизм, в котором символизм является истоком всего, что было дальше, надеюсь, ускорит процесс литературоведческой ревизии символизма, эпохи, безусловно, ключевой для русской культуры XX века.