

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Джонатан Стоун



**ИНСТИТУТЫ  
РУССКОГО  
МОДЕРНИЗМА**

Концептуализация, издание и чтение символизма

Джонатан Стоун

**Институты русского модернизма.  
Концептуализация, издание  
и чтение символизма**

«НЛО»

2017

УДК [821.161.1(091)«191/192»]:111.852  
ББК 83.3(2=411.2)6-022.30

## **Стоун Д.**

Институты русского модернизма. Концептуализация, издание и чтение символизма / Д. Стоун — «НЛО», 2017

ISBN 978-5-44-482064-3

Символизм стал первым и центральным направлением русского модернизма, произведя настоящий переворот в литературе и художественной жизни России рубежа XIX–XX веков. В годы господства реалистической прозы с ее установкой на воспроизводство жизненной правды было трудно представить себе нечто более противоположное такой литературе, чем символистская поэзия. Как же произошел этот переход? Почему ведущую роль в процессе становления модернизма в России сыграл Валерий Брюсов и его проекты? Как формировался новый тип читателя и какое значение для символистского «бренда» имели обложки книг? Эти вопросы оказались в фокусе внимания американского литературоведа Джонатана Стоуна. Обращаясь к периферийным, казалось бы, персонажам и явлениям (как, например, поэзия З. Фукс – одной из литературных масок Брюсова), автор сопоставляет их с аналогичными феноменами западноевропейского модернизма и описывает сложный процесс институционализации русского символизма. Джонатан Стоун – историк литературы, преподает в Колледже Франклина и Маршалла, автор работ об Александре Блоке, Валерии Брюсове и Михаиле Бахтине.

УДК [821.161.1(091)«191/192»]:111.852

ББК 83.3(2=411.2)6-022.30

ISBN 978-5-44-482064-3

© Стоун Д., 2017

© НЛО, 2017

## Содержание

Благодарности	6
Введение[1]	7
Русские модернизмы: символизм, декадентство и новое искусство	10
Литература, общество и институты	14
Лица русского символизма	22
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# Джонатан Стоун

## Институты русского модернизма.

### Концептуализация, издание и чтение символизма

*Посвящается Мелани, Тоби и Риви*

#### Благодарности

Лучшие консультанты знают, что слушать так же важно, как и говорить; лучшие наставники отдают общению столько же сил, сколько собственно руководству; а лучшие читатели способны усовершенствовать ваш текст, позволив увидеть написанное со стороны. Мне выпала удача получить помощь многих замечательных наставников, консультантов и читателей, но особенно я обязан двоим. Поддержка Майкла Вахтеля и его внимательное отношение к моему проекту ободряли меня на протяжении всей работы. Ирина Паперно стала для меня постоянным источником знаний и безупречным воплощением научной щедрости и человеческой доброты. Я безмерно признателен им обоим.

Перечисленные ниже учителя, коллеги и друзья давали мне бесценные советы, опору и вдохновение во все долгие годы моих занятий литературоведением. Они составляют клуб, быть принятым в который я – в противоположность Граучо Марксу – горжусь: это Кэрол Юленд, Джованна Фалескини Лернер, Кэрри Лэндфрид, Скотт Лернер, Роберт Хьюз, Джоан Дилейни Гроссман, Эрик Найман, Билл Тодд, Николай Богомолов, Кэрил Эмерсон, Илья Виницкий, Рейчел Андерсон-Рейберн, Дэнни Фриз, Ольга Матич, Харша Рам, Абрам Рейтблат, Ричард Густафсон, Ирина Рейфман, Лина Бернштейн, Стиляна Милкова, Лиляна Милкова, Кэт Хилл-Рейшл, Майк Куничика, Молли Брансон, Энн Дуайер, Женя Берштейн, Борис Вульфсон, Люба Гольбурт, Линдси Себаллос, Вероника Рыжик, Кэти Теймер, Петер Ярош, Женестьева Абраманель, Курт Бенцель и Дженнифер Редманн.

Отрывки из двух глав этой книги были с некоторыми изменениями опубликованы в качестве статей: «Делая символистскую книгу/Формируя символистского читателя: случай „Собрания стихов“ Александра Добролюбова» (Making the Symbolist Book / Fashioning the Symbolist Reader: The Case of Aleksandr Dobroliubov's «Collected Verses» // Reading in Russia: Literary Communication and Practices of Reading, 1760–1930 / Ed. by D. Rebecchini and R. Vassena. Milan: Di/Segni, 2014); и «Александр Блок и подъем биографического символизма» (Aleksandr Blok and the Rise of Biographical Symbolism // Slavic and East European Journal. Winter 2010. № 54/4). Я благодарю редакторов *SEEJ* и *Di/Segni* за разрешение на перепечатку этих материалов.

Кроме того, я признателен за поддержку канцелярии проректора Колледжа Франклина и Маршалла, выделившей средства из Фонда факультетских исследований и профессионального развития и Фонда управления грантовыми ресурсами Колледжа. Мне также посчастливилось получить высокопрофессиональное содействие сотрудников издательства Северо-Западного университета – прежде всего Майка Ливайна, Энн Джендлер и Мэгги Гроссман – и финансовую поддержку Фонда Эндрю Меллона по направлению «Современный язык». Я благодарен и за то, и за другое.

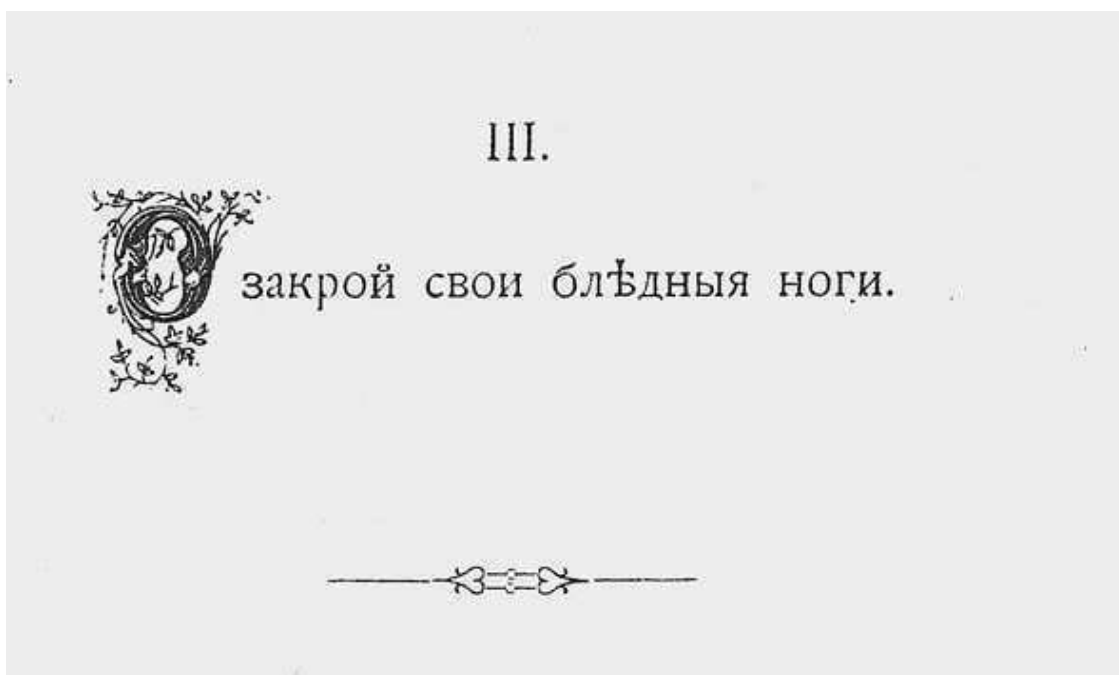
Но глубже всего я признателен и обязан Мелани, Тоби и Риви. Время и труд, затраченные на создание этой книги, обретают смысл лишь благодаря тем радостным часам, которые я провел вместе с вами, когда не работал над ней. Вам я посвящаю эту книгу.

## Введение<sup>1</sup>

Изданная летом 1895 года дебютная поэтическая книга скандально известного модерниста Александра Добролюбова, нарочито загадочно озаглавленная «Natura naturans. Natura naturata», вызвала бурный отклик у русских читателей. Петр Перцов вспоминал:

Первый сборник Александра Добролюбова ... можно сказать, ошеломил критику и публику, как свалившийся на голову кирпич. Все в нем пугало, начиная с непонятного названия...<sup>2</sup>

Слова Перцова побуждают задуматься о становлении понятия «символизм» в литературном дискурсе, о смысле применения термина «символистский» как к материальным, так и нематериальным репрезентациям раннего русского модернизма. Для этого необходимо исследовать подобные «свалившиеся на голову» моменты – задача, которая оказывается неразрывно связанной с вопросом о публике и месте читателя в русском символизме. Такие вопросы не перестают возникать на протяжении всей истории этого важного литературного течения: для России символизм явился точкой входа в художественный модерн. Зародившись в середине 1890-х, уже к 1910 году он объявил о своем кризисе, но еще не одно десятилетие продолжал жить в творчестве и мемуарах российских писателей. Сознательно управляя чтением и восприятием своих произведений, группа практиковавших это новое искусство поэтов сумела систематизировать и институционализировать свою эстетику.



Ил. 1. Стихотворение Валерия Брюсова «О закрой свои бледные ноги» в третьем выпуске «Русских символистов» (1895)

---

<sup>1</sup> В тексте и сносках я ссылаюсь на следующие архивы: РГБ (Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва) и ИРЛИ (Рукописный отдел Института русской литературы [Пушкинский Дом], Санкт-Петербург).

<sup>2</sup> Перцов П. П. Литературные воспоминания, 1890–1902 (1933) / Под ред. А. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 183.

Молодые и смелые русские поэты середины 1890-х годов, называвшие себя символистами, знали толк в привлечении внимания. В выпуске их группового альманаха «Русские символисты» 1895 года было напечатано стихотворение, послужившее беспроигрышной приманкой для рецензентов и критиков: «О закрой свои бледные ноги». Этому моностиху Валерия Брюсова суждено было определить критическую рецепцию символистской – брюсовской и не только – поэзии на годы вперед. Его сознательная провокационность задела ту часть русской публики, которая была настроена высмеивать и принижать нарождавшиеся модернистские тенденции, теперь проникшие и на русскую почву. Целями летевших в эту поэзию камней нередко становились ее противоречивый стиль и образность. И все-таки одному из первых рецензентов удалось нащупать важный аспект становления и концептуализации символизма в России. Вот как этот анонимный критик из «Русского листка» предлагал исправить – и одновременно объяснял – брюсовское одностишие: «„О, закрой эту книжку, читатель!“ Так же коротко, но много яснее»<sup>3</sup>.

Эта остроота отразила один часто упускаемый из виду факт: для того чтобы завладеть вниманием публики и критиков, символистские стихи должны были сначала проложить себе дорогу в печать и достичь читателя. Уже самим своим физическим расположением в книге – орнаментированной буквой «О» и обилием пустого места вокруг этих пяти слов, кроме которых на странице больше ничего не было, – брюсовский моностих стремился как можно сильнее поразить читателя (см. *ил. 1*). Подобная экономность придает странице подчеркнуто поэтический характер, как бы утверждая разницу между чтением стихов и чтением прозы. Однако дать оценку самому стиху затруднительно. В шутку это написано или всерьез? Возмутительно это или восхитительно? Как конвенциональный вид страницы соотносится с помещенной на ней неоднозначной строчкой? Во всех аспектах подготовки книги: написании, редактуры, финансировании и печати – 21-летний Брюсов умышленно добивается такой неопределенности. Фигура Брюсова, принадлежавшего к числу и первых, и последних русских символистов, – важный фокус «Институтов русского модернизма». Брюсов деятельно участвовал в создании символизма на всех уровнях. Его многочисленные роли: поэт, редактор, издатель, организатор, читатель и покровитель – сделали его центральным узлом сетей, из которых складывался русский символизм. Мой рассказ о символизме ведется через призму этих ролей, а Брюсов раз за разом оказывается в центре внимания. Обширный вклад Брюсова в концептуальные и материальные выражения русского символизма позволяет говорить о нем как о движущей силе всего течения.

Существование в России символизма проявлялось по-разному: в издательской динамике; в наличии сетей, которые, связывая поэтов и читателей, формировали восприятие модернизма; и в процессах репрезентации и оценки нового искусства. Уже сам факт, что читатель мог открыть или закрыть томик русской символистской поэзии, для 1895 года был значительным достижением. Те первые книги, с которых началось взаимодействие символизма с российским обществом, напоминают нам о важнейшей роли, которую символистская материальная культура будет играть на протяжении всей истории русского модернизма. Брюсовское одностишие, отнюдь не сводимое к простой провокации против гражданской русской поэзии конца XIX века, стояло на пороге кардинальных перемен в производстве и потреблении литературы в России. Воплощением указанного сдвига станет переплетение концепций символистской книги и читателя-символиста.

Эта институционализация приняла форму гибкого лавирования между доступностью и элитарностью. Управляя процессами чтения и интерпретации произведений, символизм представлял собой череду попыток стать понятнее для читателя. Однако вместе с тем он стремился

<sup>3</sup> Содержится в собранной Брюсовым коллекции газетных вырезок, хранящейся в московском архиве поэта: РГБ. Ф. 386. Карг. 124. Ед. хр. 1. Л. 8–9.

воспитать себе аудиторию, открытую ключевой модернистской идее переоценки эстетических ценностей. В «Институтах русского модернизма» показано: модернистский как по форме, так и по содержанию русский символизм реорганизовал издательские сети и переосмыслил роли и функции основных участников литературного производства. Материальные объекты наподобие «кирпичей», сброшенных на читательские головы Добролюбовым и Брюсовым, приближают нас к пониманию символизма, каким его видели современники. Они раскрывают зависимость концептуальной идентичности символизма – так сказать, символистского «бренда» – от готовности читателей признать и даже принять собственную символистскую идентичность. Столь фундаментальная перестройка актов письма и чтения наложила неизгладимый отпечаток на самую суть русской литературной культуры рубежа столетий. В попытке нарисовать относительно полную картину институтов модернизма я предлагаю такую историю русской литературы, при которой сложность и хаотичность литературного производства рассматриваются как нечто столь же значимое, сколь и собственно литературная продукция.

Эта книга посвящена прежде всего развитию новых форм в русской литературе с начала 1890-х годов по второе десятилетие XX века. Ярко выраженное стремление к эстетическому новаторству, доступность новых средств производства и упрочение представления о читателе как о неотъемлемой составляющей художественного творчества – все это делает указанный двадцатилетний отрезок русской культуры особенно подходящим для исследования через призму ее институтов. Культурный институт как сеть, состоящая из связей между авторами, редакторами и читателями, способен соединять людей, идеи и материальные объекты. Он может затрагивать вопросы социальных условий, изменений отдельных эстетических тенденций, технического прогресса и концептуальных сдвигов в самой сущности искусства и литературы. Эти сложные системы, выступающие предметом настоящей книги, рассказывают нам о механизмах культурного производства. Для литературоведов и культурологов процесс значим не менее, чем результат.

Модернизм – новаторское, переломное эстетическое течение – вводит практику демонстрации собственной «сделанности» перед аудиторией. Он с готовностью обнажает динамику своего формирования. Исследование модернизма сосредоточивается на том, как этот процесс влиял на создание и восприятие самих произведений. Такой подход не обязательно ограничивается изучением конкретного периода или конкретной литературы, а используемые мною методы применимы и к другим контекстам и движениям. Внимание к контексту литературного производства, к взаимодействию людей и книг, к связям – случайным и установленным намеренно – между концепциями и их материальными воплощениями созвучно и другим историческим моментам. Все это инструменты, позволяющие лучше понять важные общественно-культурные изменения. Состоящие из людей и объектов сети повлияли на наше мировосприятие. Изучение этих сетей – ценный способ постижения любых парадигматических сдвигов в эстетическом, научном или культурном производстве. Моменты, определяемые Томасом Куном как революции, следует изучать с точки зрения процесса, через призму тех институциональных движущих сил, которыми эти моменты подготовлены. Модернизм, особенно русский, – идеальный объект приложения такой методологии.

## ***Русские модернизмы: символизм, декадентство и новое искусство***

Несмотря на всего лишь какие-то тридцать лет плодотворного существования, модернистское направление в русской литературе и культуре вызвало смену парадигмы во всем эстетическом производстве. Оно положило конец господству романа XIX века и возвестило о новом периоде художественного экспериментирования, который впоследствии назовут Серебряным веком русской литературы. Если на Западе модернизм распространялся с 1850-х годов, то до России он добрался с запозданием, в 1890-х, и утвердился довольно-таки внезапно. К концу 1880-х годов в русской литературе ощущался застой, и модернизм отчасти явился реакцией на эстетический кризис, вызванный упадком реализма и романа. Хотя ряд выдающихся писателей конца XIX века (прежде всего Антон Чехов и Иван Бунин) играют роль переходных фигур, соединяющих два направления, разрыв между обращенностью реализма к социально-идеологическим проблемам и сосредоточенностью модернизма на форме и художественных аспектах все равно велик. Русский модернизм отмечен многими ключевыми чертами своего западного аналога: тенденцией к нелинейности или фрагментарности повествования; тягой к эпатированию читающей публики на уровне языка и образности; и преобладанием субъективных точек зрения, призванных отражать психологию современных людей. Однако главное его свойство заключается в том, что в России модернизм был прежде всего поэтическим движением, возродившим форму искусства, которая начала приходить в упадок еще в 1830-е годы.

Русский символизм, этот отдаленный и запоздалый потомок своего европейского соответствия, стоит у истоков модернизма в России<sup>4</sup>. Трудно представить нечто более чуждое пространной и обстоятельной реалистической прозе, чем символистская поэзия. Внезапностью первого столкновения России с модернизмом и быстротой, с какой его восприняла группа громко заявивших о себе поэтов, объясняются значительные колебания в выборе имени для этой группы и ее эстетики. Хотя преобладающим названием новой литературной школы, привившей России модернистское мировоззрение, стало именно слово «символизм», в те годы использовались и другие термины. В современных эпохе свидетельствах связанные с этим моментом в истории русской литературы эпитеты часто приводятся в виде перечисления: «символизм, декадентство и новое искусство». Именно эта известная формула используется в редакционном предисловии к первому (1904) выпуску журнала «Весы»:

Но «Весы» не могут не уделять наибольшего внимания тому знаменательному движению, которое под именем «декадентства», «символизма», «нового искусства» проникло во все области человеческой деятельности<sup>5</sup>.

Показательно, что все три термина относятся к (выраженному грамматически) единственному «имени» единого «движения».

---

<sup>4</sup> О самоопределении русского символизма см.: *Иванова Е. В.* Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. / Отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1975. С. 172–186; *Стернин Г. Ю.* К вопросу о путях самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов // Советское искусствознание. 1981. № 2. С. 79–111; *Гиндин С. И.* Программа поэтики нового века (о теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. М.: Радикс, 1993. О русском символизме в контексте эпохи см.: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 198–214; *Руман А.* A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; *Peterson R.* A History of Russian Symbolism. Philadelphia: John Benjamins, 1993; *Корецкая И. В.* Символизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН/Наследие, 2000. С. 688–731.

<sup>5</sup> К читателям // Весы. 1904. № 1. С. iii.

В русской традиции понятия символизма и декадентства часто пересекались и даже становились взаимозаменяемыми<sup>6</sup>. Эту тенденцию отмечает К. С. Сапаров в своем обсуждении взглядов критика Николая Михайловского на символизм и декадентство начала 1890-х годов. Отчасти он объясняет такое сближение интересом Михайловского к Максуду Нордау, который тоже объединял два этих термина<sup>7</sup>. Большинство российских читателей, в лучшем случае лишь отдаленно представлявших себе стилистико-эпистемологическую разницу между двумя рассматриваемыми литературными направлениями, ухватились за простую формулу. «Декадентству» досталась роль универсального уничижительного ярлыка, который охватывал все отрицательные черты, ассоциируемые с западной литературой *fin de siècle*. Молодой Александр Блок писал в дневниках 1901–1902 годов: «Название декадентство прилепляется публикой ко всему, чего она не понимает»<sup>8</sup>. Таким образом, для большинства читателей русского символизма выбор терминологии был довольно недифференцированным и непроблематичным.

Внутри движения номенклатура была более тонкой. Чаще всего предпочтение отдавалось термину «символизм». Однако многие русские символисты на том или ином этапе относили себя к декадентам. Кроме того, декадентские темы и тропы подчас выступали важным аспектом символистской эстетики, не входя в прямое противоречие с теоретическими или институциональными проектами символизма. Колебание между двумя этими терминами вписывается в атмосферу неопределенности и неоднозначности, характерную для периода в целом. Эстетические, стилистические и социальные функции символизма и декадентства – все они вносят свой вклад в определение модернизма. Хотя слово «модернизм» нередко служит зонтичным термином для всего художественного развития Запада в 1860–1930-х годах, я использую его в гораздо более узком смысле. Для русских поэтов 1890-х годов модернизм означал прежде всего инновацию и разрыв с традицией, составлявшие главную черту их публичного имиджа. Особенно хорошо это видно на примере молодых русских поэтов рубежа веков, стремившихся влиться в печатно-литературную культуру конца XIX столетия.

Чтобы донести до публики новое искусство, эти поэты принимали на себя сразу несколько ролей в русской литературной среде и объединяли свои самоопределения в качестве символистов и декадентов. Поощряя смешение этих терминов, служивших показателем новизны их письма, они усиливали хаотичность становления модернизма в России. Хотя первоначальная аудитория могла характеризовать новую поэзию при помощи общих терминов «символизм» и «декадентство», содержание этих понятий представляло собой развивавшуюся концепцию, которая оформлялась в 1890-е годы по мере появления все новых литературных образцов. Мой подход к русскому модернизму запечатлевает этот момент неопределенности, обращаясь к пересечениям между символизмом и декадентством 1890-х годов. Читатель получил возможность различать их лишь тогда, когда эти идеи оказались закреплены в книгах и периодических изданиях. В центре предлагаемого обсуждения русского модернизма находится вопрос о том, как рассматриваемому процессу способствовали сами поэты, помогавшие читателю освоиться с русскими изводами символизма и декадентства. Этот важнейший аспект распространения модернизма часто упускают из виду. Намеренно анахроническое понятие брендинга отражает указанный импульс и задает общую методологическую рамку моего исследования институтов русского модернизма.

Утверждая, что первые представители символизма в России видели в нем своего рода бренд, я отнюдь не пытаюсь приписать символистам менталитет Медисон-авеню. Речь скорее

---

<sup>6</sup> Объединение символизма и декадентства в России подробно рассматривается в: *Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence*. Berkeley: University of California Press, 1985.

<sup>7</sup> Сапаров К. С. Французский символизм в системе взглядов В. Я. Брюсова в долитературный период // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван: Лингва, 2001. С. 312–335.

<sup>8</sup> Блок А. А. Юношеский дневник Александра Блока / Публ. В. Орлова // Литературное наследство. Т. 27/28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 313.

о том, что термин «символистский» подразумевает сложное отношение как к самому понятию, так и к осязаемому продукту художественного труда. Бренд «символизм» сразу отсылал писателей и читателей к целому множеству идей, ассоциируемых с модернизмом. Это была эффективная сжатая формула для всего нового и будоражащего в символистском искусстве, позволявшая быстро разбить читателей на два лагеря – благожелательный и враждебный. Самым непосредственным выражением такого брендинга выступают обложки и внешнее оформление символистских изданий. Однако по сути брендинг равнозначен главным идеям, лежащим в основе моих предшествующих рассуждений о том, что определяло символизм и объединяло его приверженцев. Понятие бренда обнаруживает явные параллели с движущими силами единомыслия и узами общности; с важностью разделения символистской аудитории на союзников и противников; и с публичным лицом модернизма, проявлявшимся как в образах конкретных поэтов, так и в печатном облике текстов. Все эти составляющие способствовали институционализации символизма. Восприятие символизма теми многочисленными людьми, которые занимались его распространением в России, совершенно необходимо учитывать для адекватного понимания этого термина.

Символизм обычно рассматривают как некое отклонение от нормы, совокупность ошеломляюще новых идей и голосов, захлестнувших русскую литературу на рубеже веков. Как правило, его появление в России осмысляется с точки зрения «литературного процесса» или линейной эволюции литературных моделей. При всей своей содержательности подобные подходы предполагают нормализацию неровности и хаотичности восприятия символизма в России. Символизм как эстетика стремился быть чем-то знакомым и в то же время шокирующим. Траектория его вхождения в русскую литературу была не столько прямой линией, сколько замысловатой паутиной сетей и отношений. Изложение истории раннего русского модернизма через призму читателей и способов их знакомства с новым течением позволяет установить концептуальную связь между публикой и эстетикой. Это задает теоретическую рамку для вопроса о содержании термина «эстетика», который при таком подходе охватывает несколько аспектов читательского взаимодействия с произведением искусства. Восприятие символизма – фактическое и то, какого добивались сами символисты, – оказывается чрезвычайно важным для понимания его значения в России. В более широком смысле это касается институтов модернизма в целом – тех механизмов, при помощи которых он находил путь к аудитории, и их отличия от характерных для литературы XIX века.

Такой взгляд на символизм подрывает некоторые распространенные представления о сущности литературных институтов. Исследования институционализации литературы, направленные на выработку соответствующих дефиниций, часто исходят из идеи, что публику формируют институты, а читательское восприятие произведения определяется своим понятийно-материальным контекстом. Для полувекового периода господства в России реализма такое соотношение было нормой и способствовало развитию авторитетных толстых журналов и идеологизированной литературной критики. Моя интерпретация становления русского символизма выявляет большую запутанность этого соотношения, более выраженную взаимную зависимость между институтом и читателем, которая подчас даже опрокидывала парадигму XIX века, свидетельствуя о способности читателей влиять на литературные институты. Подчеркивая новизну создания и восприятия модернизма, такая трактовка показывает, как сильно изменились в XX веке правила производства и потребления печатной культуры. Составляющие истории русского символизма, которые прежде казались периферийными: вопрос о роли редакторов и издателей, коммерческие аспекты производства и продажи символистской литературы, проблема создания адекватной символизму ценностной системы, воспитание символистского читателя, организация и материальное воплощение символистской поэзии, – теперь выдвигаются на первый план в определении символистской эстетики.

При таком подходе итоговая картина символизма складывается из сопоставления текстов пародийных и серьезных, из демонстрации взаимодействия между дидактическими и полемическими экспликациями движения, из рассмотрения размытой грани между понятиями читателя и автора. Модернистское переосмысление эстетической ценности повлекло за собой переоценку литературного рынка и издательского дела; включая подобные социально-институциональные трансформации в разговор о раннем русском модернизме, я показываю, что анализ литературных произведений требует разнообразного и гибкого методологического инструментария. С этой целью я привлекаю элементы анализа, призванные осветить сам процесс возникновения символизма в его как нематериальных, так и осязаемых формах. Поэтому методологический кругозор «Институтов русского модернизма» охватывает историю книги, исследования периодики и рецептивную эстетику: все перечисленное отражает плодотворные сложности, возникающие при изучении литературы в институционально-социальных контекстах ее концептуальной истории.

Предлагаемый в моей книге подход можно определить как концептуальную историю символизма. Отчасти это проявляется в сосредоточенности на социальной структуре и лингвистической артикуляции русского символизма как понятия: такая перспектива характерна для *Begriffsgeschichte*. Обращение Райнхарта Козеллека к актам создания концептуальной и социальной истории дает нам важный контекст для лучшего понимания символистского книгоиздания. Печатавшиеся в крупнотиражных журналах обзоры и обсуждения легко вписываются в разговор об истории символизма как истории идеи. Символизм играл особые роли в различных контекстах, благодаря которым он достиг русских читателей<sup>9</sup>. *Begriffsgeschichte* и история идей предлагают полезные теоретические модели для понимания особенностей символистских изданий и осуществлявших их институтов. Цель заключается в том, чтобы разобраться в сложном взаимодействии между текстами и крупными социальными, теоретическими, художественными и культурными силами, стоявшими за созданием и публикацией этих текстов.

Изучение истории русского символизма как истории его институтов позволяет шире взглянуть на методологическую специфику исследования разных периодов русской литературы. История последней может переосмысляться в зависимости от подходов, наилучшим образом приспособленных для понимания тех или иных ее течений. Модернизм – ярко выраженный переломный период – располагает к анализу с упором на взаимосвязь концептуального и материального производства. Распространявшееся на обе эти сферы модернистское новаторство требует объединяющего подхода. Выдвижение на первый план второстепенных, казалось бы, фигур и смешение текста с контекстом соответствуют новым модернистским взаимоотношениям автора и читателя. В основе такого взгляда на символизм лежит идея смены методологии в зависимости от изучаемого периода. Способ рассказа о том или ином движении может быть частью этого движения. Сама возможность институционального подхода к модернизму подразумевает ключевую роль этих институтов. Именно такая картина возникает при интегрировании процесса создания книг, журналов и альманахов русского символизма в его историю. В отличие от моделей литературного прогресса или от изучения авторских биографий и отдельных произведений – подходов, лучше приспособленных для более ранних периодов, – моя трактовка опирается на характерные для модернизма запутанность и неопределенность. Институты русского модернизма выступают следствием новой модернистской эстетики – и вместе с тем ключом к ней.

---

<sup>9</sup> См.: Richter M. The History of Political and Social Concepts: A Critical Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 21–25.

## *Литература, общество и институты*

Институциональное понимание символизма ставит перед нами вопрос об агентности, обо всех тех, кто насаждал это новое литературное направление в России. Роль конкретных фигур как агентов развития русского символизма обычно затмевается впечатлением, будто он пришел в Россию в виде уже сложившейся эстетики с собственной преданной (пусть и небольшой) аудиторией. Символизм – это сумма людей и практик, осуществлявших посредничество между актом художественного производства и его восприятием читателями. Без учета этого факта трудно в полной мере оценить весь труд, затраченный на утверждение в России символистской идеи<sup>10</sup>. Подчеркивая вклад живых людей из плоти и крови, создававших символистские институты публикации и сети распространения, я стремлюсь показать важность личности для привнесения в русскую литературу этой новой эстетической концепции. Располагая существующим образцом – понятием символизма европейского, русские символисты ставили перед собой задачу адаптировать его к локальному контексту. Отчасти это требовало экспликации и теоретического обоснования соответствующей эстетики на русском языке. Однако также надо было создать материальный корпус произведений, которые приобрели бы ценность как на литературном рынке, так и в поле культурного производства. Поэтому первостепенной задачей стало закрепление за термином «символизм» определенной эстетики.

Понятие института как организующего принципа в исследовании концептуальной истории русского символизма предполагает сочетание индивидуального и коллективного творчества. Для символистов институт становится как средством, так и моделью взаимодействия с читателями, играя значительную роль в формировании этого взаимодействия. Институты воплощают собой сети, которые складываются из обеспечивающих такое взаимодействие сил. Институты находят материальное выражение в своей продукции – книгах, журналах и альманахах; состоят из социальной динамики авторов, редакторов, критиков, издателей и читателей; физически присутствуют в редакциях и салонах; и обладают отчетливыми нематериальными чертами пропагандируемого ими художественного мировоззрения. В совокупности все перечисленные элементы и составили институты русского символизма. Символизм был в равной степени институциональной принадлежностью и художественной идентичностью: представляется, что это обстоятельство лежит у самых истоков движения.

Поэт-символист находился в постоянном поиске подходящего читателя – иными словами, другого символиста. Круг производства, распространения и потребления символизма был настолько изолированным и самореференциальным, что различия между автором, читателем и критиком стирались. Как было сказано первым русским читателям символизма в 1892 году, идеальный поэт-символист – это тот, кто «говорит символами, понятными лишь таким же поэтам, как он сам»<sup>11</sup>. Сама зыбкость дефиниции символизма указывает на симбиоз между утверждением абстрактного смысла этого течения и организацией, публикацией и распространением символистских произведений среди русской публики. Это в свою очередь подводит нас к пересечениям печатной культуры, эстетической солидарности и концептуальной истории: все перечисленные области должны так или иначе учитывать вопрос аудитории. Именно это сообщество, увиденное через призму читательской динамики, и составляет предмет моего исследования, показывающего символизм с позиций социологии символистских текстов. Такая трактовка заметно отличается от подхода к символизму, который изучает «жизнь и творчество» и сосредоточивается на теоретических декларациях символистов и деконтекстуа-

---

<sup>10</sup> Это один из аспектов обсуждения модернистского института в книге Лоуренса Рейни: *Rainey L. S. Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998. P. 4–5.

<sup>11</sup> Эта цитата приписывается Малларме. *Венгерова З.* Поэты символисты во Франции // *Вестник Европы*. 1892. № 9. С. 128.

лизированных образцах их художественного творчества. Потребность в новой концептуальной истории русского символизма становится особенно очевидной с учетом всех тех элементов его литературного производства, которые обычно отодвигаются на задний план или игнорируются в пользу рассмотрения исключительно текстов и биографий наиболее видных символистов.

Одна из главных задач исследований, направленных на преодоление указанной методологической ограниченности, – подчеркнуть важность отдельных акторов, кругов и сетей взаимодействия, без которых символистская литература не могла бы быть создана. По словам Элвина Кернана, «литература – это не только объекты и события, но и роли»; похожее мнение высказывает Роберт Эскарпит, утверждая, что «каждый без исключения литературный факт предполагает наличие писателя, книги и читателя»<sup>12</sup>. Все это – составляющие литературного движения, часто упускаемые из виду в работах о его эстетике, однако чрезвычайно значимые для его адаптации к конкретному культурно-социальному контексту. Они раскрывают механизмы обретения символистскими произведениями читателя. Для того чтобы определить и понять это новое искусство, очень важно учитывать этот процесс с отразившимися в нем восприятием и приемом соответствующей эстетики публикой того времени.

Подход, при котором во главу угла ставится многообразие читательских кругов и подчеркивается первостепенная роль институтов, обеспечивавших взаимодействие между аудиторией и литературой, сосредоточивается на сетях акторов, сформировавших эстетику движения<sup>13</sup>. Обращение к этим сетям позволяет выявить материальные и концептуальные звенья между ответственными за производство книги институтами и читателями, наделявшими ее ценностью. Русский символизм – особенно релевантная модель для исследования кругов акторов и агентов, задающих рамки создания литературы. В настоящей книге подчеркивается новая роль публики, возникшая вместе с культурным производством модернизма.

Символисты внесли в потребление и пропаганду своего искусства элемент продуктивной неоднозначности. К тому времени читающая публика давно уже влияла на институты русской литературы. Как показал на материале романтизма Уильям Миллз Тодд, «эта публика предъявляла русскому писателю набор определенных ожиданий, и писатель вынужден был делать выбор в пределах нескольких моделей, которые можно с полным основанием назвать институционализированными»<sup>14</sup>. Вплетение институциональной динамики символизма в паутину оценочных актов размывает грани между разными ролями. Символистские читатели создавали символистские институты; символистские книги и сборники задумывались еще до того, как для них набиралось достаточно материала. Форма и содержание словно бы одновременно возникают на фоне артикулирования идеи символизма как своеобразного сплава воли художника с читательскими, издательскими и организаторскими ожиданиями. Шаг более общего

<sup>12</sup> Kernan A. B. *The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982. P. 12; *Escarpit R. Sociology of Literature*. 2nd ed. London: Cass, 1971. P. 1. См. также: *Duncan H. D. Language and Literature in Society*. New York: Bedminster, 1961. P. 58–74; *Рейтблат А. И. Русская литература как социальный институт // Писать поперек*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Г. А. Толстых связывает гибкость таких ролей с развитием символистской книги; см.: *Толстых Г. А. Книгтворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы*. 1994. № 68. С. 210.

<sup>13</sup> О многообразии русской читающей публики см.: *The Space of the Book: Print Culture in the Russian Social Imagination / Ed. M. Remnek*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. P. 12–14; *Brooks J. Readers and Reading at the End of the Tsarist Era // Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914 / Ed. by W. Mills Todd III*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1978. P. 97–150. Рейчел Полонски описывает становление модернизма в России как процесс, осуществляемый в акте чтения, особенно иностранных произведений. *Polonsky R. English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

<sup>14</sup> *Todd W. M. III. Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986. P. 46. Похожую дидактическую и переменчивую динамику в постсталинской советской литературной культуре, сложившейся вокруг журнала «Новый мир», раскрывает Денис Козлов: *Kozlov D. The Readers of Novyi Mir: Coming to Terms with the Stalinist Past*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2013. С исследованием Ханны Чучваха я познакомился уже после того, как закончил работу над книгой. В нем тоже показана связь институтов периодики конца XIX – начала XX века с эстетикой русского модернизма. *Chuchvaha H. Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898–1917)*. Leiden: Brill, 2016.

порядка, предпринимаемый мною при анализе этой стороны концептуального развития символизма, включает рассмотрение институтов, которые отвечали за его публикацию и организацию, соединяли форму с содержанием. Более частный шаг, сопровождающий это обсуждение, состоит в конкретизации взаимоотношений читателя с символистским текстом. На заре модернистской эпохи сложилась принципиально новая для русской читающей публики ситуация: аудитория находилась везде и вместе с тем – парадоксальным образом – оставалась довольно разобщенной и ограниченной. Интерпретация символистских произведений через призму аудитории позволяет увязать современные эпохе реакции на символизм, проистекавшие из разделения читателей на благожелательных и настроенных враждебно, с ретроспективными оценками его становления в России, тяготеющими к нарративу поступательного исторического развития. Это та золотая середина, которую я стремлюсь нащупать, показывая, как небольшая группа людей сумела своей организаторской деятельностью глубоко повлиять на развитие русского модернизма.

Формирование русского символизма отмечено крайней неопределенностью, сопровождавшей уже его зарождение в 1890-е годы. Парадигматические аспекты символизма явились реакцией на эту неоднозначность – и ее преодолением. Важнейшие из этих усилий были связаны с пропагандой концепции символизма в печати. В этом заключалась цель созданных русскими символистами институтов, а их стратегия распространения своего искусства как именно символистского состояла в применении эпитета «символистский» к любым его проявлениям, материальным и нематериальным. Для того чтобы проследить успешное «приживание» символизма на русской почве, необходимо раскрыть напряжение между его глубокой неоднозначностью и всем тем, что было призвано ее уравновесить: символистским издательством, символистским читателем и символистской книгой. Мой подход к русскому символизму основан на анализе его становления через призму перечисленного. Что такое символистская книга, как она создавалась, как была устроена, как ее выпускали и читали? Все эти проблемы влекут за собой вопрос о смысле и оценке нового искусства. Каково было значение адекватных или неадекватных суждений о символизме, чтения сочувственного или враждебного? Вот вопросы, которые находятся в центре моего обсуждения символизма и которые я считаю фундаментальными для понимания целенаправленно созданной символистской эстетики. Был ли символизм всего лишь бандой литературных мошенников, которые «прикидыва[ли]сь сумасшедшими лишь с тем, чтобы собирать с публики деньги за свои издания», или же глубоко трогающей поэзией, «полн[ой] удивительного таинственного смысла»<sup>15</sup>?

В этой книге я выстраиваю нарратив о символистском лавировании между Сциллой понятности и Харибдой недоступности, анализируя взаимодействие символизма с литературными институтами. Институты эти, создавая символистскую книгу, черпали как из проверенных, устоявшихся традиций печатной культуры XIX века, так и из новейших подходов к производству, презентации и распространению литературы. Опираясь одновременно на старые и новые механизмы, они материально воплощали понятие, которое по большому счету материализации противилось. И все же такое материальное воплощение было одной из ключевых составляющих символизма, очень важной, как будет показано, для его эстетики. Существование символизма в качестве объекта – вполне осязаемого набора книг – стало частью символистской репрезентации собственного искусства и прочно вошло в самоопределение этих художников. Сформулировать же это самоопределение не всегда было легко даже самым искусственным из символистов.

---

<sup>15</sup> Таковы лишь два из многочисленных и чрезвычайно разнящихся откликов на выпущенные в 1894–1895 годах брошюры «Русских символистов». Первый был напечатан А. В. Амфитеатровым (под псевдонимом «Old Gentleman») в газете «Новое время» (1895, № 7036), а второй содержался в письме 1894 года Владимиру Маслову (придуманному Брюсовым издателю «Русских символистов») от начинающего поэта «Л. В.», прочитавшего первый выпуск сборника (РГБ. Ф. 386. Карт. 110. Ед. хр. 53).

Когда в 1891 году французского поэта Поля Верлена спросили о сущности символизма, он парировал: «Символизм? Не понимаю. Это, должно быть, немецкое слово?»<sup>16</sup>. Этот иронический ответ Верлена на вопрос о движении, в развитии которого он сам сыграл огромную роль, подчеркивает неопределенность, сопутствовавшую понятию символистской литературы с самого начала. У символизма как поэтики, извлекающей смыслы из символов, велик риск показаться непонятым. Именно на символы возлагается задача сообщить нечто такое, что зачастую выражению не поддается, и в этом парадоксе заключается суть символистского проекта. Несмотря на подчеркнутый интерес к невыразимому, символизм оказался чрезвычайно продуктивной художественной формой. Он призвал к эстетической переоценке, которую и осуществили несколько поколений поэтов конца XIX – начала XX века. Суть этого художественного перелома – в способности символистской литературы артикулировать мировоззрение, чьим фундаментом служил бездонный, казалось бы, кладезь стилистических абстракций и эпистемологического релятивизма. По выражению Артура Саймонса, символ представлял собой бесконечное, превращенное в конечное<sup>17</sup>. Задачей символистов было материализовывать идеи в виде книг и придавать конкретность нередко смутному миру знаков, области ноуменального. Им пришлось искать средства, позволяющие сделать поэтику, понятную лишь посвященным в ее широкий социально-философский контекст и причастным к внутренним символистским кругам, доступной для читателей. Часто за ней следовал неотступный призрак пародии и насмешки – и, как следствие,

неэкспертов, тем не менее открыто отдававших должное [модернизму], подозревали в безумии. Модернизм ... был не просто поддающейся категоризации совокупностью художественных объектов, но системой представления этих произведений в серьезном свете<sup>18</sup>.

Определенную роль в этом процессе играют теоретическая сторона символизма и попытки поэтов, критиков и позднейших исследователей этого направления сформулировать символистский метод, однако не менее важны и материальные продукты символизма, а также задействованные в их создании сети и механизмы. В «Институтах русского модернизма» предлагается альтернативная хронологической интерпретация символизма, прослеживающая его концептуальное становление через призму читательской фигуры. В основе моего подхода к раннему русскому модернизму лежит акт чтения символизма вкупе со всей материально-эстетической организацией и медиацией такого акта. Чтобы продемонстрировать это, я обращаюсь сначала к недружелюбным реакциям на символизм, а затем перехожу к чувству продуктивной неоднозначности, которое появляется, если рассматривать символистское письмо и пародию на него как взаимосвязанные результаты одного и того же импульса. Я ввожу понятие символистской книги через анализ изменений, вносимых процессами ее подготовки и выпуска в принципы чтения, легитимации и оценки литературы. Я утверждаю первостепенную важность читателей, прослеживая их приобщение к символизму через участие в его оценке, их встречу с визуальными репрезентациями его эстетики на обложках символистских книг, а на поздних этапах – с подчеркнуто биографическими аспектами этой эстетики. Вместо того чтобы расценивать символизм как линейную последовательность ключевых событий и влиятельных публикаций, я помещаю в центр моего описания более гибкие метафорические понятия. Идея культурного *ландшафта*, попытка запечатлеть характерную для группы художников и их публики *атмосферу*, сосредоточенность на понятии *момента*, позволяющем лучше понять раз-

<sup>16</sup> Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire (1891). Paris: José Corti, 1999. P. 109.

<sup>17</sup> Symons A. The Symbolist Movement in Literature (1899). New York: E. P. Dutton, 1919; reprint, Whitefish, Mont.: Kessinger, n. d. P. 2.

<sup>18</sup> Mock Modernism: An Anthology of Parodies, Travesties, Frauds, 1910–1935 / Ed. L. Diepeveen. Toronto: University of Toronto Press, 2014. P. 5–6.

витие конкретной литературной концепции, – все это отражает ту подвижную неустойчивость, которая выступала определяющей чертой модернизма.

Вскоре после притворного верленовского признания в неосведомленности о сути символизма уже искреннее непонимание этого термина проявилось в России. Ища возможности издать свою вторую книгу стихов «Символы» (1892), Дмитрий Мережковский написал А. С. Суворину – «в России единственн[ому] издател[ю], который смотрит на литературу с литературной точки зрения»<sup>19</sup>. Тот факт, что в этом газетном магнате, издателе архиконсервативной газеты «Новое время», Мережковский видел потенциального публикатора своей «символической» поэзии, проливает свет на литературную ситуацию в России начала 1890-х годов. Преобладавший печатный формат литературных дискуссий того времени сложился в атмосфере позитивизма и реализма 1860-х годов. Даже в 1892 году толстые журналы оставались единственным рупором нового искусства, отражавшего переход от материалистических основ к эстетике идеализма. Плохая совместимость нового искусства и старой массовой периодики подчас проявлялась в отсутствии языкового взаимопонимания. Жертвой подобного казуса стал и Мережковский: в газете его поступившая в книжные магазины «Нового времени» книга оказалась анонсирована под бессмысленным названием «Символье». На том этапе связь между поэзией и понятием символа казалась сотрудникам газеты ничуть не яснее абсурдного неологизма.

История символистского письма – это еще и история чтения (и превратного прочтения) символизма. Зная, где искать, русские поэты, чье становление пришлось на 1890-е годы, могли черпать из сокровищницы символистских произведений, главным образом французских. Те, кто к 1895 году торжественно провозгласили себя «русскими символистами», пришли к этому самоназванию и превращению в поэтов-символистов не раньше, чем попробовали себя в роли читателей символизма. В этом проявилось сознательное размывание границы между понятиями читателя и писателя. Для того чтобы в полной мере приобщиться к символизму и «получить квалификацию» символиста, требовалось быть обоими. Определяя эту квалификацию как «активность восприятия» при интерпретации символистского текста, Инна Корецкая цитирует высказывание Иннокентия Анненского: «самое *чтение поэта* есть уже творчество»<sup>20</sup>.

Вопрос о том, как в России 1890-х годов становились читателями-символистами, существенно приближает нас к пониманию того, как в тот же период времени становились поэтами-символистами. Изолированность положения читателя-символиста, т. е. читателя, воспринявшего установку нового искусства на производство смысла из трудноуловимых оттенков, отражается в ряде тавтологических определений, неизменно сопровождавших само представление о чтении символизма. Так, одна рецензия 1895 года, помещенная в «Новостях дня» и в целом повторяющая характерный для популярной печати отрицательно-пренебрежительный взгляд на символизм, цитирует выдержки из занимательного и красноречивого документа – письма, якобы написанного «читателем-символистом» в защиту движения. Рецензент комментирует: «По мнению автора письма, нужно быть символистом, чтобы как следует понять такое стихотворение». Однако далее проговаривает невысказанный элемент этой формулы: «Но автор ничего не говорит о том, кем надо быть, чтобы сделаться таким символистом»<sup>21</sup>.

Вопрос о ценности символизма и критериях ее определения станет центральным для производства русского символизма на протяжении последующих двадцати лет. Создавая новую категорию читателей, не вполне отвечавшую нормам и ожиданиям традиции чтения XIX века, символисты пропагандировали основанный на новом своде ценностей и правил подход к сво-

<sup>19</sup> Это письмо, датированное 14 сентября 1891 года, цитируется в: Мережковский Д. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. К. А. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 803.

<sup>20</sup> Корецкая И. В. Символизм. С. 709.

<sup>21</sup> Новости дня. № 4398. 7 сентября. Эта рецензия хранится в коллекции вырезок Брюсова в его архиве: РГБ. Ф. 386. Карт 124. Ед. хр. 1. Л. 11–12.

ему искусству. Модернизм озадачивал и обескураживал большинство читателей, столкнувшихся с произведениями, которые не придерживались условностей реалистической прозы. Такие читатели склонны были отвергать русский символизм в том же ключе, в каком это делает «Иванушка Дурачок» в рецензии для «Нового времени» начала 1894 года:

Для тех, кто любит литературные курьезы <...> и кто не прочь расширить селезенку здоровым смехом, произведения московских символистов ... доставят, конечно, неоценимое наслаждение<sup>22</sup>.

Для читателей, которые так и не сделались символистами и не приобщились к элитарным кругам символизма, вся ценность подобных произведений сводилась к забавной курьезности. Я еще вернусь к этому подробнее при обсуждении символистской книги, пока же важно в общих чертах рассказать об этой перемене в контексте читателей и обозревателей русских толстых журналов.

Ежемесячные толстые журналы ориентировались на широкую читательскую аудиторию, интересующуюся литературными, историческими, политическими, социальными и экономическими вопросами (список можно продолжить). Разношерстность этой публики, разбросанной по всей России, рождала представление об анонимном и пассивном читателе, соответствовавшее литературной рутине журналов с вкраплениями стихов и публикуемыми по частям романами. Главными показателями ценности таких произведений служили популярность и коммерческий успех, зависевшие от массового читателя этих массовых публикаций. Для этой категории читателей достоинства модернизма исчерпывались веселой развлекательностью – и только. Чтобы утвердить свою серьезную литературную и культурную значимость и, соответственно, легитимность, символизм должен был изменить аудиторию. Коль скоро он не удовлетворял запросам массовой публики, требовалось найти более узкую прослойку читателей, которые, избавившись от своей анонимности, влились бы во внутренние круги символизма и воплотили представление Бодлера о читателе как о брате-близнеце поэта<sup>23</sup>. Бодлеровское программное предисловие к программной же книге отнюдь не ограничивается ролью риторического украшения: в нем описывается тип мышления, вне которого ее нельзя по-настоящему прочесть и понять. Поэт предлагает здесь ключ к ее «скрытой архитектуре»<sup>24</sup>. Читатель как двойник поэта – такая же неотъемлемая составляющая символистского производства смысла и ценности, как и сам автор.

Читать – значит оценивать. Чтение находится на пересечении двух систем оценки – обменной и внутренней ценности. В своем исследовании художественной ценности, делающем особый упор на ее подвижность и контингентность, Барбара Смит отмечает гибкость обеих систем. Хотя индивидуальный субъективный актер играет некоторую роль в принятии подобных решений, произведения искусства попадают к читателю «заранее оцененными»:

Как и любые другие объекты, произведения искусства и литературы несут на себе следы истории собственной оценки, признаки ценности, обеспечиваемой различными общественно-культурными практиками, а в данном случае еще и определенными высокоспециализированными и развитыми институтами. Конечно, обычно уже сами термины «искусство» и «литература» отчетливо свидетельствуют о принадлежности к категории почитаемого. Однако конкретные функции, подразумеваемые этими терминами в отличие от, скажем, «дверных стопоров» и «часов»,

---

<sup>22</sup> Новое время. 1894. № 6476. 10 марта. Цитируется в: *Аишукин Н., Щербаков Р.* Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 62–63; также хранится в коллекции вырезок Брюсова (РГБ. Ф. 386. Карт. 124. Ед. хр. 1. Л. 3–4).

<sup>23</sup> Соответствующее утверждение содержится в последней строке предисловия к «Цветам зла», озаглавленного «К читателю».

<sup>24</sup> Это понятие, использованное Бодлером для защиты его книги, подробно обсуждается в главе 4.

не являются ни узко ограниченными, ни легко уточняемыми, а, напротив, исключительно разнородными, изменчивыми и неуловимыми. Стабильность (всегда ограниченная) соотношения этих наименований с конкретным набором ожидаемых и желательных функций внутри некоего сообщества по большей части обеспечивается нормативной деятельностью различных институтов – прежде всего литературно-эстетической академии (*academy*), которая, в частности, разрабатывает педагогические и другие аккультурирующие механизмы, направленные на поддержание по меньшей мере (и, как правило, самое большее) *подмножества* участников такого сообщества, в котором «признают ценность» произведений искусства и литературы «как таковую». Иными словами, предоставляя им «необходимую подготовку», обучая «соответствующим навыкам», «формируя их интересы» и вообще «развивая их вкусы», академия воспитывает все новые поколения людей, для которых объекты и тексты, маркированные таким образом, действительно выполняют подобные привилегированные функции, и тем самым обеспечивает преэминентность взаимно определяющих канонических произведений, канонических функций и канонических публик<sup>25</sup>.

Этот удивительно насыщенный и содержательный пассаж затрагивает многие из тех идей и целей, которые в 1890-е годы сформируют русский символизм и достигнут высшей точки в создании символистских институтов, академий и канона. Обзор Смит можно рассматривать как модель механизмов, приведших к появлению читателей-символистов. На раннем этапе это было первостепенной задачей, необходимой для завоевания символистами своего собственного подмножества российской аудитории. Описание этого процесса через призму сдвига, произошедшего в оценке модернистской литературы, предполагает несколько важных ответвлений. Создание книг связано с эстетической концептуализацией; постижение идеи символизма требует приобщения к его сетям материального и культурного производства; чтение книг равносильно наделению их ценностью. Обменная ценность символизма как корпуса объектов неразрывно переплетается с его внутренней ценностью в качестве нового метода создания и восприятия литературы. Первое десятилетие русского символизма (1892–1902) пройдет в активной разработке соответствующих оценочных парадигм. Символисты сами контролировали создание, презентацию и распространение своих произведений, приучая читателя к признанию символизма как новой литературной формы. Как отмечает Корецкая, главным источником новизны символизма и используемого им языка были «не словарные изыски, не словотворчество, а измененная функция обычной лексики»<sup>26</sup>. Подобная смена перспективы требовала нового метода взаимодействия с текстом.

Средством осуществления столь обширного сдвига русской литературной парадигмы служили отнюдь не разрозненные, изолированные индивидуальные реакции на новое искусство. Этот сдвиг стал возможным благодаря созданию институциональной платформы, которая явилась связующим звеном между символистами и их аудиторией. Толстые журналы были не только контекстом, в котором тогдашние читатели впервые встретились с символизмом, но и площадкой, откуда символисты могли обращаться к публике. Журналы как пространства медиации сформировались параллельно с институционализацией и профессионализацией рус-

<sup>25</sup> *Smith B. H. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. P. 43–44.* Похожую мысль о важности литературных институтов в определении ценности высказывает Херберт Линденбергер. «Мой главный тезис состоит в том, что свои убеждения и оценки мы не черпаем напрямую из природы (в физическом или более отвлеченном смысле), а получаем через посредство семейных, образовательных и социальных сетей, внутри которых находимся на протяжении жизни» (*Lindenberger H. The History in Literature: On Value, Genre, Institutions. New York: Columbia University Press, 1990. P. 26.*)

<sup>26</sup> *Корецкая И. В. Символизм. С. 709.*

ской литературы XIX века. Этот процесс подробно прослеживает Уильям Миллз Тодд, отмечая характерную для начала XIX столетия

институциональную недостаточность [которая] яснее всего проявлялась в нехватке критической активности, способной посредничать между авторами и публикой, осведомляя последнюю о происходящем в литературе и донося до авторов четкое представление о читательских интересах и ожиданиях<sup>27</sup>.

Изображая узы знакомств и сети, взаимодействующие с литературными институтами и приводящие их в движение, при помощи многочисленных схем, Тодд подчеркивает коммуникативную природу этих институтов. Абрам Рейтблат, тоже прибегающий к схематичному изображению отношений между ключевыми участниками литературного производства, сосредоточивается на динамичной, изменчивой природе этого конструкта: «Функционирование литературы как социального института основано на постоянном взаимодействии исполнителей социальных ролей»<sup>28</sup>. Эти диаграммы иллюстрируют способность литературных институтов к распространению информации, одновременно обращая наше внимание на обилие обеспечивающих их деятельность агентов и ролей. Концептуальное развитие русского символизма неотделимо от способов, при помощи которых символисты осуществляли эту агентность и выполняли эти функции, тем самым устанавливая контроль над институционализацией своей эстетики.

---

<sup>27</sup> Todd W. M. III. Fiction and Society in the Age of Pushkin. P. 89.

<sup>28</sup> Рейтблат А. И. Русская литература как социальный институт. С. 16.

## *Лица русского символизма*

В авторитетной статье русского критика Зинаиды Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» (1892) фигуры отдельных поэтов заслоняют собой движение. Именно из этой статьи русский читатель впервые узнал о новом символистском искусстве, познакомившись с ним через биографии и произведения пяти французских его представителей. Для русских символистов венгеровская история символизма «в лицах» стала моделью репрезентации себя и своей поэзии в качестве группового явления<sup>29</sup>. Как и их французские собратья, они тоже составляли сплоченную группу художников, ведущих общую борьбу. Во всяком случае, в этом они надеялись убедить читателя. В «Институтах русского модернизма» я, перенимая такой способ рассказа о символизме в лицах его поэтов, раскрываю механизмы их взаимодействия. Эти институты – социологические и культурно-материальные контексты, размывшие границу между публичными образами отдельных поэтов и общегрупповой идентификацией, – были чрезвычайно важны для становления символизма в России.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) на протяжении почти всей жизни оставался главной организующей и художественной силой русского символизма и видным деятелем русского литературного мира. Благодаря неустанному редакторскому и переводческому труду Брюсова русские читатели познакомились с широким спектром символистских произведений. Эти заслуги делают его ключевой фигурой в истории символизма. Он был примером и наставником для многих молодых поэтов, одновременно активно полемизируя с враждебными символистам критиками. Брюсов рано увлекся символизмом, прочтя в 1892 году о состоянии символизма французского. К концу 1895 года он уже успел выпустить книжку переводов из Верлена, три коллективных сборника под названием «Русские символисты» и первую книгу собственных стихов с провокационным (и откровенно нескромным) названием «Chefs d'oeuvre». Столь быстрое освоение «нового искусства» сделало Брюсова предводителем новых явленных символистов и декадентов, на которых литературный истеблишмент по большей части взирал с подозрением. Поэт был близко знаком со многими видными символистами первого поколения; эти связи особенно пригодились ему в 1900 году, когда он стал редактором «Скорпиона», первого и самого заметного в России символистского книгоиздательства (а впоследствии, в 1904 году, и журнала «Весы», выходившего там же). К 1903 году, когда русский символизм объединился в полноценное литературное течение, в центре его находилась именно яркая фигура Брюсова.

К тому моменту уже дебютировали три главных русских символиста «младшего» поколения (Белый, Блок и Иванов); своим появлением в печати все они были напрямую обязаны Брюсову. Кроме того, его четвертая книга стихов, «Urbi et Orbi» (1903), стала поэтическим образцом для многих более молодых авторов, особенно Блока. После объявления в 1910 году об упадке символизма Брюсов по-прежнему ставил на первое место жизнь и творческую личность отдельного поэта. Его произведения того периода продолжают отражать пронесенную через всю жизнь верность литературной эстетике и форме. Желание находиться в авангарде литературного мира также привело Брюсова к активному сотрудничеству с раннесоветским культурным аппаратом. Этот шаг, пусть и навлекший на поэта презрение многих современников, вполне согласовывался с теми ролями, к которым он тяготел в продолжение всего своего пути. Брюсов оставался непревзойденным организатором и руководителем на протяжении значительной части начала XX века.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942), поэт необычайно плодовитый, сыграл важную роль в возрождении русской лирической поэзии на исходе XIX века. Его стихи изоби-

---

<sup>29</sup> Венгерова З. Поэты символисты во Франции. С. 115.

люют органицистскими, экзотическими, меланхолическими, эротическими и отсылающими к культу природы (особенно солнца) образами, характерными для напрямую повлиявших на Бальмонта европейских романтизма, эстетизма и декаданса. Тяга к оттенкам, намекам и музыкальность бальмонтовского стиха еще долго служили примером для других символистов, снискав Бальмонту славу главного литературного импрессиониста России. Кроме того, объездивший много стран поэт был еще и прекрасным переводчиком, выпустившим, в частности, объемные издания английских поэтов-романтиков, По, Уитмена, Уайльда, а также скандинавских, испанских и французских авторов. На склоне лет в Бальмонте, чья жизнь немалой частью пришлась на XX столетие, стали видеть осколок эстетики и духа рубежа веков – эпохи, когда грандиозное литературное новаторство сочеталось с приверженностью традиционным поэтическим формам и стилям. По мнению последующих поколений русских поэтов, Бальмонт писал красиво, но бессмысленно.

Литературная карьера Бальмонта началась в середине 1880-х годов, когда в России правила бал гражданская лирика. Его первые зрелые книги стихов: «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1898) – с их интересом к потустороннему миру и чрезвычайно психологизированным единением с природой – помогли заложить основы русского символизма. Бальмонтовские сборники самого начала XX века принадлежат к числу наиболее авторитетных произведений своего времени и важнейших в творчестве поэта. Книга «Горящие здания» (1900) имеет подзаголовок «Лирика современной души», а «Будем как солнце» (1903) – «Книга символов». Эти книги составили вершину бальмонтовской поэзии и произвели сильное впечатление на более молодых символистов, особенно Андрея Белого. Позднейшая поэзия Бальмонта разрабатывает глубоко своеобразную личную космологию, соединяющую славянский фольклор с мифами более экзотическими. Название пространного очерка, выпущенного Бальмонтом в виде книги в 1915 году, подытоживает его взгляды позднего периода – «Поэзия как волшебство».

Если зарождавшуюся групповую культуру русского символизма полнее всего воплощали Брюсов и Бальмонт, то публичное его восприятие было неразрывно связано с рядом других фигур. Три наиболее видных из них – Мережковский, Гиппиус и Сологуб – в моем обсуждении символизма упоминаются редко. Все они были активными и широко известными модернистами (которых в печати нередко пренебрежительно именовали декадентами), но их попытки организации русских поэтов и художников были оторваны от брюсовских. Поскольку я сосредоточиваюсь на брюсовской (московской) сфере влияния, то к этим трем авторам обращаюсь реже, чем к другим. В этом проявляется отличие моего подхода к символизму от типичных историй движения в целом или отдельных его представителей. Для книги о русском символизме есть много потенциальных отправных точек. Появление переводной французской литературы в русской периодике 1880–1890-х годов; протомодернистская поэзия и очерки Николая Минского; ранние публикации Гиппиус и Сологуба в «Северном вестнике»; статья Венгеровой о французских символистах; «Символы» Мережковского и его книга под названием «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (обе 1892) – все это заложило основы русского символизма. Но не эти люди и не эти вехи находятся в центре моего исследования. Я сосредоточиваюсь на Брюсове с продвигаемыми им «Русскими символистами» потому, что именно здесь, по-моему, концепция символизма проступает наиболее четко. Мой рассказ о русском модернизме опирается на те группы и пространства, которые определили его в глазах публики. С этой точки зрения символисты брюсовского круга были наиболее активными и целеустремленными пропагандистами символистского «бренда». Но Мережковский, Гиппиус и Сологуб тоже способствовали закреплению идеи символизма и декадентства в общественном сознании начала 1890-х годов.

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941) стал одним из первых теоретиков и практиков нового искусства. В его произведениях прозвучали ключевые понятия, необходи-

мые для становления в России эстетистской доктрины искусства ради искусства. Творчество Мережковского обнаруживало глубокий интерес к связям между западной (особенно римской и ренессансной) и российской культурами и историями. Вместе со своей женой Зинаидой Гиппиус Мережковский, пусть и не сыгравший столь же важной роли для расцвета русского модернизма, сколь пришедшие вслед за ним поэты, находился в самой гуще литературно-интеллектуальной жизни России конца XIX – начала XX века. Выступая наставниками младшего поэтического поколения, супруги также осуществили ряд важных публикаций (в частности, они были сотрудниками легендарного журнала «Мир искусства»). Без Мережковского русская литература оказалась бы плохо подготовленной к преодолению пропасти между утилитарными традициями литературы XIX столетия и характерным для русской поэзии начала XX века преимущественным тяготением к художественности.

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945) принадлежала к первым и наиболее заметным поэтам русского символизма. Ее стихи 1890-х годов явились одним из первых в русской поэзии воплощений макабрической и орнаментальной тем декадентства, равно как и характерных для символистской литературы идеализма и интереса к потустороннему. Кроме того, Гиппиус играла важную роль в воспитании молодого поколения модернистов и содействовала изданию многих важнейших авторов тех лет. Они с Мережковским были в числе инициаторов нескольких интеллектуально-религиозных кружков, прежде всего Религиозно-философских собраний 1901–1903 годов. Ее собственное творчество отмечено рядом главных принципов европейского эстетизма. Такие раскрывающие символистский взгляд на мир стихотворения, как «Песня» (1893) и «Швея» (1901), воспевают космическую взаимосвязь всего сущего и мистическую силу языка. Подобно другим символистам старшего поколения, Гиппиус успешно соединяла художественные маски со своей биографической личностью. Обращалась она и к вопросам пола и сексуальности – и в качестве автора (в ее творчестве нередко встречается гендерная неоднозначность), и в качестве видной участницы авторитетных культурных кругов и общественных дискуссий. Русская интеллектуальная жизнь рубежа веков непредставима без Гиппиус, а ее поэзия глубоко повлияла на эстетические тенденции и общественное восприятие русского модернизма.

Еще один ключевой представитель старшего поколения русских символистов, Федор Сологуб (настоящее имя Федор Кузьмич Тетерников, 1863–1927), внес большой вклад как в формальное, так и в содержательное изменение русской литературы начала XX века. Связь Сологуба с модернизмом проявляется в преобладании поэтического творчества, выраженной субъективности, отражающей нестабильность современной психологии и современного характера, и тематических отсылках к потустороннему миру и злу. Последняя черта, также роднящая Сологуба с художественной традицией декадентства, станет отличительным признаком его поэзии и прозы. Ранняя сологубовская поэзия сочетает символистскую неудовлетворенность сферой феноменального (рассматриваемой как тюрьма) с декадентской тягой к колдовству, черной магии и злым духам. Поэт создает чрезвычайно солипсический лирический голос, в подробностях излагающий мрачные взгляды на человеческую природу и жизнь, говорящий о стремлении убежать от мира при помощи снов, легенд, искусства и магии. Стихи Сологуба свидетельствуют о том, как далеко он отошел от реализма поэзии и прозы второй половины XIX века. Вместе с тем он мог обращаться к указанной традиции и напрямую, в частности в главном своем романе «Мелкий бес». Это произведение укрепило позиции Сологуба как посредника между XIX и XX столетиями и выразителя нового для русской литературы интереса к духовным и эпистемологическим вопросам, определяющим модернистское мышление.

Более прямое отношение к моей интерпретации раннего русского символизма имеют гораздо менее знаменитые, чем Мережковский, Гиппиус и Сологуб, поэты 1890-х годов. Речь идет о странных, эксцентричных авторах, существовавших на периферии русской культуры *fin de siècle*. Особое внимание я уделяю двум краям этого спектра, серьезному и смешному;

оба снискали известность у русских читателей. Архидекадент Александр Добролюбов (1876–1945) и фигляр Александр Емельянов-Коханский (1871–1936) одинаково сильно повлияли на раннее восприятие модернизма в России. Добролюбов воспевал философско-эзотерическую сторону нового искусства. Его нарочито непонятное для широкой публики творчество вместились в три основных – и в свое время очень влиятельных – книги стихов, выпущенных с 1895 по 1905 год. Нарастающая склонность к духовному поиску привела его к страннической жизни вдали от культурных и литературных центров модернизма. Время от времени он, вновь появляясь в Москве и Петербурге, отыскивал старых знакомцев-символистов. Когда в середине 1930-х годов он нанес визит вдове Брюсова, то позиционировал себя в качестве вполне советского писателя, желающего начать свою литературную карьеру заново. Последние произведения Добролюбова, сохранившиеся в архивах, превозносят пролетариат и историю социализма. Емельянов-Коханский, в 1890-е тоже пользовавшийся определенной популярностью, закончил свои дни в сталинскую эпоху. Как пародист и скандалист он часто мелькал в популярной печати конца XIX века. Плодом его недолгого сближения с молодым русским символизмом стала книга стихов «Обнаженные нервы» (1895), одновременно славившая новое искусство и глумившаяся над ним. Вскоре Емельянов-Коханский разошелся с русскими модернистами и продолжил свой творческий путь как плодовитый автор скандальных сборников сенсационных рассказов. В начале XX века он, свыкшийся со своей ролью шута, редактировал дешевый юмористический журнал. На склоне жизни писатель, чье душевное здоровье стало ухудшаться, занимался подбором иллюстраций для советских газет и журналов.

На рубеже веков в строительстве русского символизма произошла важная перемена. Свой вклад в движение, к тому времени приобретшее конкретные площадки для публикации, начала вносить новая группа поэтов. Те символисты, чей дебют пришелся на первые годы XX века, вдохнули новую жизнь в уже явно объединенное общими художественными целями сообщество старших авторов. В числе этих новых поэтов был Александр Александрович Блок (1880–1921) – несомненно, один из величайших русских поэтов XX века, направивший русскую литературу на путь модернизма и вместе с тем воплотивший последние мгновения ее классических традиций. Пожалуй, Блок был самым значительным и успешным поэтом русского символизма. Его произведения – прежде всего их необыкновенный лиризм – свидетельствуют о том, сколь многим это течение обязано романтизму, и вместе с тем демонстрируют языковое, формальное и общеэстетическое новаторство модернизма. Использование в ранней поэзии Блока мистических и гностических топосов напрямую задавало направленность и характер поэзии младшего поколения русских символистов. Последующее разочарование поэта в этом этапе собственного творчества (позже он опишет это как смену «тезы» «антитезой») ознаменовало перелом в истории символизма, в итоге приведший движение к кризису и утрате ведущих позиций. Хотя весь творческий путь Блока прошел под знаком модернистской культуры и эстетики, его превозносили как последнего русского поэта XIX века. Врожденный поэтический дар и мастерское владение литературным русским языком в сочетании с тягой к чрезвычайно субъективной и амбивалентной эстетике символизма обеспечили Блоку видное место в русской литературе начала XX века.

Андрей Белый (настоящее имя Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934) был одной из важнейших фигур раннего русского модернизма и одним из ведущих голосов, артикулировавших символистское мировоззрение и представивших его публике. В поэзии Белого ярко отразилась модернистская тенденция к переоценке окружающего мира с глубоко субъективных позиций. Такое письмо поэт сочетал с пространными теоретическими сочинениями, посвященными исследованию философско-эпистемологических корней зародившегося в России на рубеже столетий «нового искусства». Но самое читаемое произведение Белого – роман «Петербург» (1916), представляющий собой образец литературной техники XX века (прежде всего фрагментарного повествования со сменой субъективных точек зрения и искажением действи-

тельности). Белый активно стремился играть роль модерниста во всем ее интеллектуально-жанровом разнообразии. Ранние работы Белого носят открыто символистский характер, отражая тягу к преобразованию феноменального мира при помощи мифа, магии и языка. Среди главных ранних произведений поэта – «Драматическая симфония» 1902 года (одна из четырех гибридных вещей, сочетающих поэзию, музыку и прозу) и дебютный сборник стихов «Золото в лазури» (1904); оба вышли под эгидой Брюсова в издательстве «Скорпион». Универсальные темы и исследование современных психологических, философских и эстетических состояний накладываются в этих книгах на личный внутренний мир и биографию Белого. В тот период поэт также создал выдающиеся теоретические работы, а его публикации в символистской периодике позволили расширить понимание символизма (ключевым высказыванием в рамках этого проекта стала работа «Символизм как миропонимание» [1904]). За свою долгую карьеру Белый написал ряд классических текстов русского символизма; его же перу принадлежат некоторые из самых насыщенных и эзотерических символистских сочинений (оба пункта относятся как к художественному, так и к теоретическому творчеству). При всем охвате и разнообразии своей литературной продукции Белый оставался довольно последовательным в своем подходе к литературе и отстаивал отчетливо символистского мировоззрения.

Один из крупнейших поэтов русского модернизма Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) привнес в русский символизм элемент эрудиции и сложности. Это поставило его в ряд самых содержательно глубоких представителей нового искусства – и вместе с тем самых трудных для понимания. Иванов широко обращался к классическим сюжетам и мотивам, одновременно обогащая символизм религиозно-мистическими (как христианскими, так и языческими) темами, которые на позднем этапе движения станут преобладающими. Он разработал ключевые элементы символизма, прежде всего поиск идеального мира среди реальности мира явлений, а его авторитетная программная книга «Прозрачность» (1904) стала важным вкладом в символистский поэтический канон. Иванов был не только поэтом-символистом первой величины, но и одним из ключевых создателей символистской теории и культуры. Он написал ряд статей, в которых сформулировал эстетическую и философскую программу символизма, прежде всего «Две стихии в современном символизме» (1908) и «Заветы символизма» (1910), и внес в самоконцептуализацию символизма представление о нем как о движении от реального к реальнейшему. Также он организовал в своей квартире самый знаменитый из символистских салонов («Башню») и пропагандировал модернистскую установку на тотальную эстетизацию повседневности.

Заключительное высказывание о символизме как институте принадлежало Льву Львовичу Кобылинскому (1879–1947), писавшему под псевдонимом Эллис. Как автор Эллис сформировался в окружении молодых символистов. Он был близок с Белым, товарищем по Поливановской гимназии (где учился и Брюсов; Эллис был внебрачным сыном Льва Поливанова). Созданный Эллисом и Белым кружок «Аргонавты» стал воплощением символистского юношеского пыла. Близость Эллиса к символизму вылилась в собственные книги проникнутых мифическим началом стихов, а также крупные переводы из Бодлера (включая одно из наиболее полных русских изданий «Цветов зла»). Также поэт тесно сотрудничал с главным символистским журналом «Весы» и более поздним символистским издательством «Мусагет». Будучи одним из первых символистов, заметивших «кризис» движения в 1910 году, Эллис способствовал переходу к историческому пониманию символизма. В своей изданной в том же году книге «Русские символисты» он, опираясь на свой «инсайдерский» опыт, сообщает движению ретроспективный нарратив и структуру. Такой сдвиг в корне изменил взаимоотношение между символистским письмом и читателями. Эллис показал возможность вписывания символизма в историю русской литературы.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.