

И. Ю. СВЕТЛИКОВА

**«ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ» ОСИПА БРИКА
(Об истоках идеологии раннего формализма)**

Если взглянуть на классическую статью «Как сделана „Шинель“ Гоголя» и задуматься над тем, «из чего» сделана сама работа Б. М. Эйхенбаума (1919), даже поверхностного знакомства с предшествующими «Сборниками по теории поэтического языка» будет достаточно, чтобы понять: концепция Эйхенбаума возникла вовсе не из непосредственного наблюдения над гоголевским текстом. При этом как на источник нельзя сослаться и на общеформалистическую идеологию, поскольку она только складывалась, и наше представление о ней не в последнюю очередь зависит всё от той же статьи Эйхенбаума. Чтобы объяснить происхождение его главного тезиса — о том, что гоголевский текст рождается не из идеи или сюжета, но из каламбура, из игры слов, — необходимо обратиться к исследованию звуковых повторов, которое двумя годами ранее опубликовал О. М. Брик (1917). Сделать это тем более уместно, что Брик, который ввел Эйхенбаума в круг формалистов и регулярно общался с ним на протяжении 1919—1920 гг., по сообщению Р. О. Якобсона (Jakobson 1964, 77), сам в это время занимался Гоголем¹. С некоторой долей гипотетичности следы этих занятий можно, по-видимому, усмотреть в статье Эйхенбаума о гоголевской «Шинели». Во всяком случае, кажется, что основная мысль этой работы вырастает не из аргументов, подобранных, как это часто бывает, задним числом, — просто Эйхенбаум распространяет на прозу положение, которое в «Звуковых повторах» Брик формулирует для поэзии: поэтическое мышление носит двусторонний характер, в нем «элементы образного и звукового творчества существуют одновременно; а каждое отдельное произведение — равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений» (Брик 1917, 25)². Как бы ни казались сейчас эти идеи чем-то само собой разумеющимся и общим для формализма в целом, среди опубликованного на тот момент ближе всех к Эйхенбауму стоял Брик³.

В истории представлений о том, что мышление работает не идеями или образами, а словами и звуками, я попытаюсь вкратце описать период, который непосредственно предварял первые опыты формалистов. Нашедшие себе применение в теории литературы, эти предста-

вления принадлежали к более широкой традиции. Понять, к какой именно, тем более важно, что антипатия к «генеалогическому любопытству», свойственная представителям формальной школы, передалась также исследователям их творчества. Вот почему, как бы ни был узок круг идейных источников этого научного направления, мы до сих пор знаем о нем недостаточно.

Говоря о генезисе формализма, принято прежде всего ссылаться на современную литературную и художественную практику, которая ставила во главу угла формальные эксперименты (тем более что о своей зависимости от них охотно говорили сами филологи). Эта точка зрения, несомненно, опирается на известные факты, хотя, замечу, диктуется не только ими и мешает увидеть целый ряд других. Чтобы преодолеть односторонность, предположим, что отношения между формализмом и футуризмом или другими тогдашними художественными течениями, названными «непосредственным образцом для ОПОЯЗа» (Роморска 1968, 119), скорее напоминали — если прибегнуть к далекой, но удобной аналогии — отношения между Лео Шпитцером и французским театром. Объясняя, почему он выбрал своей специальностью романскую филологию, Шпитцер вспоминает о той галломании, которая охватила Вену его времен молодости. Когда приезжала труппа французского театра и лакей, выходящий на сцену, говорил: «Madame est servie», — «сердце замирало от восторга» (Spitzer 1948, 2). Легко представить себе, что поэзия, современная формалистам, скорее подталкивала их к занятиям филологией и стимулировала интерес к проблемам поэтики, нежели давала ключ к их решению. Делая чрезмерный акцент на непосредственном влиянии художественного контекста, историк науки уподобляется комментатору, склонному сводить характеристику персонажа к указанию на его прототип — без учета жанра, в рамках которого этот персонаж создавался.

Руководствуясь соображениями такого рода, мы скорее обратим должное внимание на цитату, которую в «Звуковых повторах» Брик приводит вслед за Веселовским, воспользовавшимся ею в статье «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля»: «Если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мѣшает ихъ творчеству, но, напротивъ, вызывала ихъ стихотворенія, являясь скорѣе опорой, чѣмъ помѣхой. Если бы мнѣ дозволено было такъ выразиться, я сказалъ бы, что умъ работаетъ каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводятъ, въ заключеніи къ искомой идеѣ» (Брик 1917, 25). Выражение

«ум работает каламбурами» стали приписывать Якобсону (Ханзен-Лёве 2001, 124 примеч. 259). Между тем, по всей вероятности, оно принадлежит Шарлю Роберу Рише (1850—1935)⁴. Он был поэтом, драматургом, историком, но в первую очередь — физиологом, получившим за свои труды в этой области Нобелевскую премию. В России он был хорошо известен, и его много переводили. Как физиолог он интересовался модной тогда (он сам был в числе тех, кто устанавливал эту моду) проблемой психофизического автоматизма. Мышление поэта, опирающегося не на идеи, а на каламбуры, могло служить одним из примеров психического автоматизма — это видно по некоторым тематически близким пассажам из книги Рише «Разум человека»⁵. Любопытно, что Рише принадлежала брошюрка, импульс к написанию которой, как легко предположить по содержанию одной из глав, дала первая мировая война. Книжка называлась «Человек неразумный. Сатирические картины из истории человеческой глупости»⁶. Рише приводит здесь примеры человеческих поступков, обусловленных психологическими механизмами, не имеющими отношения к разуму: это автоматизм, являвшийся едва ли не главной темой Рише, и «глупость», ставшая предметом отдельной книжки, — подобным образом поэт идет на поводу у слов, а не логики. Возможно, именно этот ход мысли стоял за убежденностью Брика в том, что «поэты неумны» (Янгфельдт 1992, 47): пушкинский афоризм «поэзия должна быть глуповата» в ту пору обосновывался научно.

Несмотря на то, что Рише попал к формалистам в виде единственной цитаты, ее появление у них нельзя считать совершенно случайным. Идеиную связь формалистов с современной им психологией исследователи отмечали, но дело до сих пор ограничивалось лишь указаниями на отдельные параллели. Между тем проблема эстетической функции звучания (независимо от значения слов) уже к началу 1890-х годов имела солидную библиографию, состоявшую в основном из трудов по психофизиологии. Эту библиографию можно было почерпнуть в работе итальянского физиолога Адриана Гарбини, изданной в Вероне в 1892 г. На нее, в частности, ссылается Е. М. Беспятов в статье «О гортанном жесте» (Беспятов 1913, 24), которая не прошла мимо внимания формалистов (см. Якубинский 1916, 22)⁷.

Один из вопросов, занимавших психологию времен Рише, заключался в том, что есть «идея»: описывая, что и как мы думаем, мы прибегаем к помощи «идей», но не понимаем, что это такое. Тема была подхвачена популяризаторами. Различные ее вариации мы встречаем

в книге Реми де Гурмона «Культура идей», одной из самых известных в начале XX в.⁸ Поскольку психология занимала не только специалистов, а служила предметом широкого интереса, та же проблематика обсуждалась в смежных областях знания. В этой связи трудно не вспомнить о знаменитой книге Эрвина Панофского «Idea» (Panofsky 1924), где соответствующий вопрос сужен до пределов эстетики. Еще более очевидный случай связан с именем Артура Лавджоя, который проектировал историю идей в качестве новой дисциплины, основываясь на принципах, подсказанных данными психологии. Достаточно сопоставить его книгу (Lovejoy 1960) с гурмоновской «Диссоциацией идей» (Gourmont 1900, 71—110), чтобы понять: круг источников у всех был примерно одинаковый, а основополагающий принцип, на котором особенно настаивал Лавджой, на языке психологов называется именно «диссоциацией»⁹. Мощный интеллектуальный импульс, полученный от психологии, имел последствия и для формализма, усвоившего одно из положений Рише: поэт думает скорее словами, чем идеями или образами.

Помимо Рише, необходимо упомянуть еще об одном источнике формалистической доктрины — на сей раз не психологическом, а стиховедческом. Я имею в виду «Маленький трактат о французской поэзии» Теодора де Банвиля. Короткие выдержки из него приводит Морис Граммон в той главе своей книги о французской поэзии, которую для «Сборников по теории поэтического языка» перевел Вл. Шкловский (Граммон 1916)¹⁰. Но еще важнее, что основные идеи Банвиля подробно пересказывает Жан-Мари Гюйо в «Задачах современной эстетики». Она была переведена на русский и пользовалась довольно большой популярностью; ее читал даже Викт. Шкловский (1919, 124). Банвиль на разные лады повторяет, что «у поэта нѣтъ мыслей въ мозгу, а просто созвучія, риѣмы, каламбуры; эти каламбуры осаждаютъ его и наводятъ на мысли или нѣчто подобное мыслямъ» (Гюйо 1899, 142).

Пожалуй, будет не лишним еще раз подчеркнуть, что этот круг идей в русский формализм проник именно через Брика. Парадоксальность всей ситуации удобно объяснить, вернувшись к статье о гоголевской «Шинели». Эйхенбаум рассуждает об отношениях Гоголя с теми, кто подсказывал ему сюжеты его произведений, и это напоминает отношения самого Эйхенбаума с Бриком в конце 1910-х годов. Именно Брик, как известно, подсказал Эйхенбауму ключевую идею «Молодого Толстого» (см. Апу 1994, 34) и существенный, концептообразующий принцип «Мелодики стиха» (см. Эйхенбаум 1922, 5—6 примеч. 1).

Наконец, тот же Брик, судя по всему, повлиял на стержневую концепцию статьи «Как сделана „Шинель“». Это наводит на размышления: по иронии судьбы, филолог, полагавший, что в поэзии формальные компоненты превалируют над «идеями», в собственном научном творчестве выступал главным образом как «генератор идей» и, наоборот, не имел склонности к их письменному оформлению. Если вынести за скобки его участие в дискуссиях Московского лингвистического кружка (см., например, Винокур 1990, 264 примеч. б, 272 примеч. а, 299—300; Шапир 1991, 37, 39 примеч. 27; 2000, 90—96; Баранкова 1997, 82—83; и др.), от Брика останутся лишь две филологические работы (одна из них не закончена) и ссылки на его устные высказывания в сочинениях других формалистов. Якобсон считал своего старшего друга гением (Иванов 1999, 220) и усматривал причину его непродуктивности в полном отсутствии амбиций (Jakobson 1964, 79). Однако один из набросков, сохранившихся среди бумаг Брика, заставляет предположить, что не только приятели называли его Колумбом (Светликова 2000, 104 и др.), но и сам он порой думал о себе так же¹¹. Еще менее прав был Шкловский, который числил Брика в бездельниках, списывая это на богатство его родителей, якобы мешавшее ему работать (Чудаков 1990, 102): масса черновиков и подготовительных материалов к «Звуковым повторам» говорят совсем о другом¹².

И последнее замечание (не более чем фиксация совпадения, от которой нелегко удержаться). В «Маленьком трактате» Банвиль касается традиционной французской полемики о так называемых *chevilles*: полезны они или вредны (Banville 1872, 54—55). *Chevilles* — это лишнее слово, буквально 'гвоздь', которым, по выражению Гюйо (а он пересказывает Банвиля) поэт «затыкает дыры» сь спокойной совестью доброго поденщика» (Гюйо 1899, 142). Банвиль — сторонник «*chevilles*»; он видит в них «дар богов» и говорит: те, кто советуют поэтам обходиться без них, подобны столярам, желающим соединить две доски без гвоздя, одной мыслью (Banville 1872, 54). Таким образом, «лишнее слово» — это то, что не нужно по смыслу, но диктуется необходимостью заполнить метрическое пространство. В языке научной прозы тоже есть своего рода «*chevilles*», риторические и прагматические: это ритуальные ссылки, реверансы в сторону предшественников, уступки некоторым читательским стереотипам и т. д. Но Брик был как раз одним из тех, кому этот «дар богов» не давался. В его работах бросаются в глаза лаконизм мысли и лапидарность изложения: он избегал не только «лишних слов», но и какой бы то ни было концептуальной

нюансировки, мастером которой был, к примеру, Эйхенбаум¹³. А вместе с тем любое развитие идей, приходивших ему в голову, требовало всё тех же «chevilles», чуждых его интеллектуальному темпераменту. Примечательно, однако, что именно Брик сумел реализовать терминологический потенциал этого французского словечка. В его статье «Ритм и синтаксис» фигурирует очень близкий по содержанию термин, хотя и с более узким значением, — *безразличный эпитет* (Брик 1927, № 4: 29), то есть эпитет, который вводится «для затыкания дырки» исключительно под давлением метрической схемы¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 20 мая 1919 г. «пять членов кружка — Богатырев, Винокур, Якобсон, Буслаев и Брик — предложили каждый свой собственный вариант формального анализа гоголевского „Носа“ (выступления были минут по 15—20)» (Якобсон 1996, 374 примеч. 54).

² Ещё отчетливее это положение сформулировано в набросках Брика. Оспаривая надобность в кропотливых стиховедческих подсчетах без ясной цели, он замечает: «Если Языков говорит „как Волги вал белоголовый“, то не то важно<, > сколько раз и в какой комбинации повторяются звуки *в, л, о*, а то важно, что это словосочетание блестяще выявляет единую звукообразную тенденцию стихотворной речи» [РГАЛИ, ф. 2852 (О. М. Брик), оп. 1, ед. хр. 5, л. 82].

³ В. Б. Шкловский вспоминал, что «Брик говорил Эйхенбауму»: «Когда актер срывает с себя маску — под ней грим», — и уверял: «Вот из этого и сделана „Шинель“» (Шкловский 1926, 70). Слова Шкловского М. И. Шапир (см. Винокур 1990, 356 примеч. 64) сопоставляет со следующим утверждением Эйхенбаума: «Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста» (1923, 132).

⁴ А вовсе не мистика Эдуарду Рише, как утверждает современный комментарий к «Исторической поэтике» (см. Веселовский 1989, 337).

⁵ Источник цитаты, приведенной у Веселовского и Брика, установить не удалось. Она может быть затеряна в одной из многочисленных книг или статей Рише (тем более, что он выступал и в качестве художественного критика). В «Разуме человека» до некоторой степени созвучное место касается сомнамбулизма, опьянения и тому подобных состояний, когда (с точки зрения научной психологии того времени) обнажается механизм порождения идей. Подобно тому, как поэтическое мышление подчиняется словам, мышление человека, находящегося под воздействием наркотиков или в состоянии сомнамбулизма, также подчиняется «внешним», «неразумным» факторам: «Les impressions extérieures deviennent toutes-puissantes, et l'intelligence est soumise sans frein à l'excitation des sens» = «Внешние впечатления становятся всецельными, и разум безоглядно подчиняется чувственным раздражениям» (Richet 1884, 133); «<...> il n'y a plus de pouvoir sur l'association des idées; l'intelligence est déchaînée; nul frein n'arrête le rouage automatique». «On comprend alors

qu'en disant à C***: „Voici un lion;“ l'idée du lion, comme une avalanche, qui grossit au fur et à mesure qu'elle tombe de la montagne, envahit de plus en plus toute la pensée» = «<...> нет больше никакой власти над ассоциацией идей; разум впадает в неистовство; никакая узда не может сдерживать автоматически несущихся колес». «Понятно тогда, что если кто-то говорит К***: „Вот лев!“ — то идея льва, как лавина, которая растёт по мере того, как спускается с горы, постепенно охватывает всю мысль» (Richet 1884, 527). В примечании дается характерный пример ассоциации идей: «En formulant des idées par des mots, de manière à saisir le lien et l'association de nos différentes idées, on peut évoquer une série d'idées qui se tiennent l'une à l'autre <...> Ainsi pour prendre un exemple, supposons l'idée: (et le mot) chemin de fer. Aussitôt nous pouvo<n>s avoir, parmi les combinaisons infinies que cette idée entraîne, l'idée pont, puis ingénieur, école, minerais, charbon, flammes, bleu, ciel, étoile, horloge, Arabe, désert, etc., etc.» = «Формулируя идеи посредством слов, таким способом, чтобы ухватить связь и ассоциацию наших различных идей, можно вызвать в памяти ряд идей, которые согласуются друг с другом <...> Итак, к примеру, возьмём идею (и выражение) *железная дорога*. Тотчас же мы можем среди бесконечных комбинаций, которые влечет за собой эта идея, получить идею: *мост*, затем *инженер*, *школа*, *руда*, *уголь*, *пламя*, *голубизна*, *небо*, *звезда*, *часы*, *араб*, *пустыня* и т. д. и т. д.» (Richet 1884, 527—528 п. 1). Иногда движение идей рассматривалось как непосредственно подчиненное словам. Реми де Гурмон, популяризовавший современные ему психологические концепции, в статье «Подсознательное творчество» описывает пассивные ассоциации, лежащие в основе сна, содержание которого может зависеть от простого слога: «<...> la syllabe *lo* conduisant l'esprit de kilomètre à *loto*, par *Gigolo*, *lobélia*, *López*» = «<...> звук *ло*, который ведет ум от *километра* к *лото*, через *Жиголо*, *лобелия*, *Лопес*» (Gourmont 1900, 50 п. 1). Автор в этой связи замечает: «<...> le poète (rime, allitération) subit de pareilles associations, mais il doit avoir le talent de les rendre logique, ce qui n'a guère lieu dans le rêve pur et simple» = «<...> поэт (рифма, аллитерация) поддается таким ассоциациям, но надо иметь талант, чтобы придать им логичный вид, чего никогда не происходит в чистом и простом сне» (Gourmont 1900, 50 п. 1).

⁶ Точнее, таково название ее немецкого перевода (Richet 1922). Оригинал, который раздобыть не удалось, увидел свет в Париже в 1919 г.

⁷ Книгу Гарбини, к сожалению, я тоже отыскать не смогла, только уточнила выходные данные по сравнению с теми, что приводит Беспятов: A. Garbini, *Evoluzione della voce nella infanzia: Memoria ... letta il 3 luglio 1892 all'Accademia d'Agricoltura, Arti e Commercio di Verona*, Verona: Stabilimento Tipo-Lit. G. Granchini, 1892. В качестве одного из примеров внимания психофизиологов к звуковой стороне стихотворного языка можно привести специальную главу «The Sound Element of Verse» из книги Эдмунда Герни «The Power of Sound» (первое издание — 1880). В России Герни знали, главным образом, как одного из авторов книги «Прижизненные призраки», русский перевод которой был отредактирован Вл. Соловьевым. Никаких следов знакомства формалистов с Герни и его книгой мы, кажется, не находим, хотя его упоминает Гюйо в «Задачах современной эстетики» (о которых речь пойдет ниже), и как раз в связи с актуальной темой борьбы со Спенсеровой теорией экономии сил (Гюйо 1899, 127). При этом в «Силе звука»

обнаруживаются и другие совпадения с теориями и терминологией формалистов. Например, стоит отметить выражение *rhythmic impulse* (Gurney 1966, 159), русский эквивалент которого есть в стиховедческих штудиях Брика (1927, № 3: 17 и далее), откуда этот термин перешел к другим формалистам. Речь почти наверняка должна идти не о прямом заимствовании у Герни (он употребляет это выражение вскользь), но о воздействии близкого круга источников. Так, в упоминаемой Брикком (1917, 25) статье Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Лирика как особый вид творчества» понятие «лирического импульса» вводится со ссылкой на учение Ланге об эмоциях (Овсяннико-Куликовский 1909, 185).

⁸ Ср.: «On parle souvent des idées; on a écrit sur l'évolution des idées. Aucun mot n'est plus mal défini ni plus vague. Il y a des écrivains naïfs qui dissertent sur l'Idée, tout court; il y a des sociétés coopératives qui se mettent tout d'un coup en marche vers l'Idée; il y a des gens qui se dévouent à l'Idée, qui pâtissent pour l'Idée, qui rêvent de l'Idée, qui vivent les yeux fixés sur l'Idée. De quoi est-il question dans ces sortes de divagations, c'est ce que je n'ai jamais pu savoir» = «Часто говорят об идее; пишут об эволюции идей. Нет других слов, менее определенных и более туманных. Есть наивные писатели, которые попросту рассуждают об Идее; есть кооперативные сообщества, которые вдруг отправляются в путешествие к Идее; есть люди, которые посвящают себя Идее, которые страдают за Идею, которые спят и видят во сне Идею, которые живут, не спуская глаз с Идеи. Я никогда не мог понять, о чем идет речь в такого рода бреднях» (Gourmont 1900, 92—93).

⁹ Ср.: «<...> initial procedure [of the history of ideas] may be said <...> to be somewhat analogous to that of analytic chemistry. In dealing with the history of philosophical doctrines, for example, it cuts into the hard-and-fast individual systems and, for its own purposes, breaks them up into their component elements, into what may be called their unit-ideas. The total body of doctrine of any philosopher or school is almost always a complex and heterogeneous aggregate — and often in ways which the philosopher himself does not suspect. It is not only compound but an unstable compound <...>» = «<...> исходная процедура [истории идей] <...> в чем-то аналогична процедуре, принятой в аналитической химии. Например, обращаясь к истории философских учений, мы вклиниваемся в жесткие индивидуальные системы и для своих собственных целей разбиваем их на составные элементы, которые можно назвать идеями-единицами. Полный корпус учения любого философа или школы — это почти всегда комплексный и гетерогенный агрегат, о чем сам философ подчас даже не подозревает. Это не просто соединение, а нестабильное соединение <...>» (Lovejoy 1960, 3). Подобное описание воспроизводит обычную для того времени модель «поведения» идей в голове человека. Характерны также химические аналогии — см. текстуально совпадающее с Лавджоем определение диссоциации у Гурмона: «<...> la dissociation étant analogue à ce qu'on appelle analyse, en chimie» = «<...> диссоциация аналогична тому, что называется анализом в химии» (Gourmont 1900, 81).

¹⁰ Не было ли само выражение *звуковые повторы* переводом многократно встречающегося у Граммона *répétitions des sons*?

¹¹ См.: РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 56, л. 68—69. Небольшой набросок без названия посвящен Колумбу, образ которого сильно смахивает на автопортрет —

иначе не объяснить, почему Брик обратился к теме Колумба, причем напирал на его неделовитость и склонность к безделью: «Колумб, Христофор, — тот самый, который открыл Америку, — был величайшим бездельником» (Там же, л. 68). Возможно, это был ответ на упреки приятелей, так же как «Роман без романа», над которым Брик работал в 1941—1942 г. (см.: Там же, ед. хр. 108, 109). Его герой по имени «МОД» (мыслящая одиночка) отличается от автора едва ли не только возрастом — он на десять лет моложе, — и отзывается о себе примерно в том же ключе, в каком Брик характеризует Колумба: «<...> я не мечтатель, я мыслитель. — Время мне нужно, чтобы мыслить, — но мыслить безответственно, — чтобы никто не стоял над моим мозгом, не торопил его и не указывал мысли по какой извилине ей двигаться. — Я хочу брэнчать на этих извилинах, как на балайке. — Я счастлив, что никто не крикнет мне, как кричала на меня мать: „Не брэнчи! Если хочешь играть, сыграй „Турецкий марш Моцарта“ или вальс из Фауста[“]». «Я хочу брэнчать и я брэнчу» (Там же, ед. хр. 108, л. 3). Теми же красками здесь рисуется и образ Тургенева, которым Брик много занимался: «<...> Тургеневы разные есть. Есть Иван Сергеевич Тургенев, замечательный русский писатель, очеркист, бытовик, сатирик, — тонкий, злой наблюдатель, — сибарит, „бонжибан“, — которому на все наплевать, на все „идеи“, на все прогрессы, — который со всеми разругался, потому что ему ни с кем не по пути, и вообще лень куда бы то ни было двигаться» (Там же, л. 2).

¹² Подготовительные материалы к «Звуковым повторам» см.: РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 1—4; подготовительные материалы к «Ритму и синтаксису» см.: Там же, ед. хр. 5—20.

¹³ Ср.: «An ability for strict, consistent analysis with clear-cut definitions and a constant propensity for steadfast, bold, sometimes paradoxical schematisation are the most striking features of his thought» = «Способность к строгому, последовательному анализу с четкими определениями и неизменное пристрастие к прочным, смелым, подчас парадоксальным схематизациям — вот самые замечательные свойства его <Брика> мысли» (Jakobson 1964, 79).

¹⁴ Еще точнее соответствует французскому *cheville* термин Л. В. Щербы *упаковочный матерьял* (1923, 28 примеч. 1, ср. 44 примеч. 1; Григорьев 1979, 124—134). Образ Щербы Брику пришелся по вкусу: «Для Белинского стихотворная форма была только внешней упаковкой обычного речевого комплекса, и естественно, что его интересовало в первую голову значение этого речевого комплекса, а не его декоративная упаковка». «Поэты и новейшие исследователи исходят из обратного представления» (Брик 1927, № 6: 35). Между прочим, редакторы позднейшего издания книги «О теории прозы» (Шкловский 1983, 38 примеч. 2) не нашли первоисточник «слов Гюйо о заполнении <в> поэзии расстояния между рифмой» (Шкловский 1919, 124); знаменательно, что Шкловский подразумевает как раз то место в «Проблемах современной эстетики», где Гюйо (1899, 142) пересказывает рассуждения Банвиля о «chevilles». Можно также предположить, что трактат Банвиля сказан на бриковской номенклатуре звуковых повторов. В главе «О поэтических курьезах» Банвиль выписывает большой фрагмент из «Краткого руководства по французскому стихосложению» Пьера Ришле. Здесь перечи-

слены прихотливые разновидности рифмовки, бывшие в ходу у французских поэтов XIV—XV вв. Строго говоря, лишь одна из них (*appexée*) структурно напоминает тип повтора, который у Брика именуется *стык*: последний слог последнего слова одной строки повторяется в начале следующей. Но, помимо общего интереса к редким и нерегулярным видам созвучий, терминология Брика (*кольцо*, *стык*, *скреп*, *концовка*) в какой-то мере сохраняет память о барочной номенклатуре рифм у Ришле: *courognée* 'увенчанная', *appexée* 'приложенная', *enchainée* 'связанная'...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Баранкова, Г. С.: 1997, 'Сюжет в кинематографе: По материалам Московского лингвистического кружка', Подготовка текста и комментарии Г. С. Баранковой, *Литературное обозрение*, № 3, 81—84.
- Беспятов, Е. М.: 1913, 'Гортанный жест', *Голос и речь*, № 5/6, 24—26.
- Брик, О. М.: 1917, 'Звуковые повторы: (Анализ звуковой структуры стиха)', *Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, [вып.] II, 24—62.
- Брик, О. М.: 1927, 'Ритм и синтаксис: (Материалы к изучению стихотворной речи)', *Новый лф*, № 3, 15—20; № 4, 23—29; № 5, 32—37; № 6, 33—39.
- Веселовский, А. Н.: 1989, *Историческая поэтика*, Автор вступительной статьи И. К. Горский; Составитель, автор комментария В. В. Мочалова, Москва.
- Винокур, Г. О.: 1990, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Составители Т. Г. Винокур, М. И. Шапир; Вступительная статья и комментарии М. И. Шапира, Москва.
- Граммон, М.: 1916, 'Звук, как средство выразительности речи', Перевел Вл. Б. Шкловский, *Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, вып. I, 51—60. Без подписи.
- Григорьев, В. П.: 1979, *Поэтика слова: На материале русской советской поэзии*, Москва.
- Гюйо, [Ж.-М.]: 1899, *Собрание сочинений*, С.-Петербург, т. III: Задачи современной эстетики; Очерк морали.
- Иванов, Вяч. Вс.: 1999, 'Буря над Ньюфаундлендом: Из воспоминаний о Романе Якобсоне', *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*, Москва, 219—253.
- Овсяннико-Куликовский, Д.: 1909, 'Лирика как особый вид творчества', *Вопросы теории и психологии творчества*, Харьков, т. II, вып. 2, 182—226.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- Светликова, И.: 2000, '«Губернатор захваченных территорий»: (Осип Брик в разговорах Виктора Шкловского с Александром Чудаковым)', *Новое литературное обозрение*, № 41, 99—107.
- Ханзен-Лёве, О. А.: 2001, *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Москва.
- Чудаков, А.: 1990, 'Спрашиваю Шкловского', *Литературное обозрение*, № 6, 93—103.

- Шапир, М. И.: 1991, '«Семантический ореол метра»: термин и понятие: (Историко-стиховедческая ретроспекция)', *Литературное обозрение*, № 12, 36—40.
- Шапир, М. И.: 2000, 'О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке', Вступительная статья, [подготовка текста и примечания] М. И. Шапира, *Мир Велимира Хлебникова: Статьи; Исследования. 1911—1998*, Москва, 90—96, 766—773.
- Шкловский, В.: 1919, 'Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля', *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, 115—150.
- Шкловский, В.: 1926, *Третья фабрика*, Москва.
- Шкловский, В.: 1983, *О теории прозы*, Москва.
- Щерба, Л.: 1923, 'Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина', *Русская речь: Сборник статей*, Петроград, [вып.] I, 13—56.
- Эйхенбаум, Б.: 1919, 'Как сделана „Шинель“ Гоголя', *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, 151—165.
- Эйхенбаум, Б.: 1922, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург.
- Эйхенбаум, Б.: 1923, *Анна Ахматова: Опыт анализа*, Петербург.
- Якобсон, Р. О.: 1996, 'Московский лингвистический кружок', Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, vol. 3, № 5/7, 361—380.
- Якубинский, Л.: 1916, 'О звуках стихотворного языка', *Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, вып. I, 16—30.
- Янгфельдт, Б.: 1992, *Якобсон-будетлянин: Сборник материалов*, Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии Б. Янгфельдта, Stockholm (= Stockholm Studies in Russian Literature; [Vol.] 26).
- Any, C.: 1994, *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*, Stanford, Calif.
- Banville, T. de: [1872], *Petit traité de poésie française*, Paris.
- Gourmont, R. de: 1900, *La Culture des Idées*, 2^e éd., Paris.
- Gurney, E.: 1966, *The Power of Sound*, New York.
- Jakobson, R.: 1964, 'Postscript', O. M. Brik, *Two Essays on Poetic Language*, Ann Arbor, 77—79 (= Michigan Slavic Materials; № 5).
- Lovejoy, A. O.: 1960, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, New York.
- Panofsky, E.: 1924, «*Idea*»: *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig — Berlin (= Studien der Bibliothek Warburg; Bd. V).
- Pomorska, K.: 1968, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambience*, The Hague — Paris (= Slavistic Printings and Reprintings; Vol. 82).
- Richet, C.: 1884, *L'Homme et l'intelligence: Fragments de physiologie et de psychologie*, Paris.
- Richet, C.: 1922, *Der Mensch ist dumm: Satirische Bilder aus der Geschichte der menschlichen Dummheiten*, Berlin.
- Spitzer, L.: 1948, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, N. J.