СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

ВИКТОР
ЭРЛИХ

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ:
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО

СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

Виктор Эрлих

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ: история и теория

MCMXCVI

83.34 США
Э 79

Перевод с английского
А. В. Глебовской
Научный редактор
кандидат филологических наук
В. Н. Сажин
Председатель редакционной коллегии
серии «Современная западная русистика»
Б. Ф. Егоров
Издательский директор серии
кандидат филологических наук
И. В. Немировский

ISBN 5-7331-0038-9
© Victor Erlich
© Yale University Press, предисловие, 1981
© А. В. Глебовская, перевод, 1996
© В. В. Бродский. оформление, 1996
© Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . 6

ЧАСТЬ I. История . . . 17

I. Предшественники . . . 17

II. Подступы к формализму от «леса символов» к «самовитому слову» . . . 33

III. Возникновение формальной школы . . . 51

IV. «Годы борьбы и полемики» (1916—1920) . . . 69

V. Стремительный рост (1921—1926) . . . 85

VI. Марксизм против формализма . . . 97

VII. Кризис и разгром (1926—1930) . . . 117

VIII. Отголоски . . . 140

IX. Наследники формализма . . . 154

ЧАСТЬ II. Теория . . . 169

X. Основные представления . . . 169

XI. Литература и «жизнь» — взгляды формалистов и структуралистов . . . 190

XII. Структура стиха: звук и значение . . . 211

XIII. Стиль и композиция . . . 229

XIV. Литературная динамика . . . 251

XV. Подводя итоги . . . 274

Примечания . . . 291

Указатель литературы 331

Именной указатель . 344

Памяти моего отца

ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель настоящего исследования — очертить историю развития, а также осветить основные критические положения русского формализма. Возможно, и сам этот термин требует некоторого прояснения. Под «русским формализмом» понимается не русский вариант «формального» направления, которое периодически проявляется в искусстве и художественной критике разных народов. Объектом нашего исследования является совершенно конкретное, легко определимое историческое явление. Это школа в русском литературоведении, противопоставившая себя двум подходам русской литературоведческой науки начала нашего века — социальному и религиозно-философскому и сосредоточившая все свое внимание на литературном произведении как таковом. «Русский формализм» возник в 1915—1916 гг.; расцвет его пришелся на начало 20-х гг., а к 1930 г. он прекратил свое существование.

Может показаться странным, что движение, просуществовавшее так недолго, достойно стать предметом столь пространного исследования. Возможно, следует подчеркнуть, что кончина формализма была преждевременной и, по крайней мере отчасти, вызванной внешними обстоятельствами: теоретики формализма замолчали не потому, что исчерпали запас научных идей, но потому, что идеи их были признаны неблагонадежными (кстати сказать, ликвидация формализма в Советском Союзе и последующие после этого гонения на полностью разоруженного «врага» могли бы составить предмет отдельного исследования из области советской литературной политики). Но, главное, не следует забывать, что о достижениях критической школы нельзя судить исходя из срока ее

жизни. Важно не то, сколько то или иное движение просуществовало или сколько ему позволили просуществовать, но как оно распорядилось временем, отпущенным ему историей.

Если подойти к русскому формализму с этой меркой, он представляется очень благодарным полем для исследований. Вряд ли хоть один серьезный специалист по русской литературе может пренебречь прозорливо-самобытной, пусть и страдающей порой некоторой узостью взгляда, «критической практикой», оставшейся нам в наследие от формалистов. Что же до их теоретических высказываний, особенно тех, которые касаются вопросов поэтического языка, то они являются важнейшим вкладом в развернувшуюся в наши дни дискуссию о задачах и методах литературоведения.

Несколько слов о структуре этой монографии и ее материале. Допускаю, что деление на исторический и системный разделы может показаться уязвимым. Недостатки подобной организации материала очевидны: она не позволяет обойтись без повторов, поскольку теория и история неизбежно пересекаются друг с другом. Однако мне представляется, что только при такой подаче материала можно было достаточно полно осветить как эволюцию, так и наследие русского формализма.

Ибо, как мне кажется, для того, чтобы упростить организацию этого исследования, пришлось бы поступиться либо исторической, либо аналитической частью рассуждений. Можно было бы вкратце обрисовать историю формализма и потом перейти к систематическому изложению его теории. Однако такой подход не позволил бы учесть принципиальные различия между последовательными этапами развития формализма, а также его взаимодействие с иными культурными процессами в России 1915—1930 гг. Можно было бы пойти обратным путем — то есть излагать формальное учение с точки зрения его эволюции. Но этот подход обнаруживает еще более серьезные недостатки. Он не позволил бы подытожить общий вклад формальной школы в различные области литературной теории, такие, как просодия, стилистика, теория прозы, история литературы. Именно этим вопросам и посвящен второй раздел исследования.

Согласно первоначальному замыслу, речь в этой работе должна была идти о формальной школе в славянском литературоведении. Следовательно, она должна была бы охватить формалистские или псевдоформалистские течения в Польше и Чехословакии. Однако в процессе работы я счел целесообраз-

ным сузить объем исследования и сосредоточиться на русской фазе развития формализма.

Однако, отказавшись от полномасштабного обзора западнославянского формализма, я не мог полностью вывести его за рамки исследования. Поскольку так называемый пражский структурализм и польский «интегральный подход к литературе» возникли под непосредственным влиянием русского формального движения, они логичным образом попадали в ту часть нашего исследования, которая посвящена последней стадии развития русского формализма. Поскольку оба этих направления, особенно структурализм в варианте Пражского лингвистического кружка, по многим фундаментальным аспектам представляют собой конечный итог развития формальной теории, я не мог не упомянуть о них при анализе теоретических положений формализма.

Другой вопрос, который заслуживает подробного обсуждения, но лишь вкратце затронут в этой монографии, — это вопрос о взаимоотношениях между русским формализмом и «новой критикой». Хочется верить, что, несмотря на краткость и схематичность моих замечаний по этому поводу, я сумел обрисовать важнейшее сходство и не менее важные различия между двумя этими критическими течениями.

Поскольку систематический раздел исследования прежде всего посвящен методологии, главный акцент в нем сделан на теорию критики, а не на критическую практику, на категории и критерии, а не на частные литературоведческие суждения. Анализ отдельных произведений приводится только в качестве иллюстраций к общим положениям. Так как главной моей целью было изложить основные положения формальной теории — а это достаточно обширный вопрос, — я счел необходимым свести количество конкретных примеров до минимума.

Я считаю своим долгом выразить благодарность всем, кто оказал мне содействие в работе над этой книгой, — как в форме советов, так и в форме финансовой поддержки. Особенно многим обязан я Роману Якобсону. Тривиальная формула «без которого эта книга никогда не была бы написана» в данном случае справедлива вдвойне. Поскольку он является ведущей фигурой формально-структуралистского движения, ему посвящено немало страниц моей книги. Мне посчастливилось воспользоваться его непосредственным знанием формальной школы. В особенности я благодарен ему за то, что он помог мне составить более полное представление о связи между формальной методологией и структурной лингвистикой,

а также за отголоски той смутной и щедрой эпохи, которые присутствуют на этих страницах.

Переиздание книги, вышедшей четверть века тому назад, как правило, ставит перед автором довольно сложную задачу. Даже если его общая ориентация и осталась прежней, его манера письма и его система ценностей не могут не претерпеть изменений. Кроме того, — и это не менее важно, — если предметом исследования является научная школа, существовавшая совсем недавно и давшая начало другим, как правило, оказывается, что, в связи с новыми научными открытиями, многие формулировки и оценочные суждения теперь выглядят устарелыми, а то и вовсе неадекватными. Посему возникает почти неизбежный конфликт между искушением переработать текст и нежеланием делать это, дабы не нарушить целостности первоначального замысла.

До определенной степени мне довелось испытать все это еще в 1965 г., при подготовке второго издания «Русского формализма». После некоторых колебаний я решил свести изменения к неизбежному минимуму: прежде всего это было связано с тем, что в более либеральной интеллектуальной атмосфере первого послесталинского десятилетия целый ряд прежних теоретиков формалистской или околоформалистской ориентации, таких, как Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Борис Томашевский и Виктор Виноградов, возобновили свою работу. Я счел своим долгом вкратце упомянуть об их новых работах и тем самым продолжить научное жизнеописание основных персонажей этой книги.

Теперь, пятнадцать лет спустя, та часть повествования, которая связана с деятельностью формалистов после 1930 г., практически не требует никаких поправок. Более широкое распространение в литературоведении идей формализма — совсем другое дело. Строго говоря, «вторая жизнь» русского формализма как в России, так и на Западе представляет на данный момент столь обширную тему, что разговор о ней потребовал бы более серьезной переработки текста, чем та, к которой я был готов. Единственное, что я смог сделать, это упомянуть, пусть вкратце, о важнейших направлениях развития неоформализма, а также высказать свои соображения по этому поводу.

Если бы мне довелось писать эту книгу сейчас, я, разумеется, отдал бы должное научным достижениям Михаила Бахтина, автора выдающихся исследований творчества До-

стоевского и Рабле, проницательного и самобытного теоретика. Бахтин, который начинал в конце 20-х гг., а затем погрузился в вынужденное молчание до начала 60-х, никак не может быть причислен к клану формалистов (более того, по непроверенным данным, он был соавтором самого последовательного труда, содержавшего критику раннего формализма с псевдомарксистских позиций, книги «Формальный метод в литературоведении»).Однако структурально-металингвистический пафос его «Вопросов поэтики Достоевского» свидетельствует о несомненной близости к формальной теории в зрелой фазе ее развития. Воскреснув в 60-е гг., Бахтин завоевывает все более широкое признание как у себя на родине, так и за рубежом в качестве крупнейшей фигуры в рамках структурно-семиотического направления.

Появившиеся в последнее время в советских источниках отклики на работы Бахтина свидетельствуют об изменениях в характере и направленности русских литературоведческих исследований по сравнению с теми временами, когда выходили в свет первые два издания «Русского формализма». Сейчас, в 1980 г., отмеченный в последнем абзаце этой книги контраст между движением формалистов и состоянием дел в текущей советской критике кажется более чем несправедливым. Определение «законопослушная посредственность и косный догматизм», по-прежнему приложимое к основной массе официальной советской критики, совершенно неприменимо к таким выдающимся наследникам формалистского духа, как Лидия Гинзбург, к таким эрудированным и прозорливым молодым ученым, как Сергей Бочаров и Юрий Манн, и, в особенности, к литературно-историческим и теоретическим изысканиям советских «неоструктуралистов». Я говорю прежде всего об ученых, работающих в Московском и Тартуском университетах, — Вячеславе Иванове, Юрии Лотмане, Владимире Топорове и Борисе Успенском, — которые на протяжении вот уже двух десятилетий вырабатывают подход к вопросам языка, литературы и культуры с позиций семиотики. Их разносторонние и по большей части крайне убедительные исследования в области структурной поэтики заставляют вспомнить о плодотворном симбиозе литературоведения и лингвистики, за который ратовали русские формалисты и пражские структуралисты, — притом что «неоструктуралисты» также взяли на вооружение последние западные достижения в области теории коммуникации.

Работы Юрия Лотмана по структурной поэтике обнару-

живают многочисленные случаи параллелизма с относящимися к тому же времени трудами Романа Якобсона. Вот уже три десятилетия в центре теоретических исследований Якобсона в области «поэтики и лингвистики», а также его блистательного текстуального анализа отдельных стихотворений остаются характерные для поэзии грамматические конфигурации. Разбирая наследие столь непохожих друг на друга поэтов, как Блок и Кавафис, Бодлер и Шекспир, Якобсон исследует поэтическое использование грамматических оппозиций, таких, как мужской—женский род, единственное—множественное число, совершенный—несовершенный вид. Эти скрупулезные исследования, подробнейшая летопись взаимодействия внутри поэтической структуры эвфонии, грамматики и семантики, лишний раз доказывают на практике состоятельность позднеформалистского представления о том, что все без исключения значимые аспекты поэтического языка обязательно играют свою роль как в создании общего эффекта стихотворения, так и в моделировании его отдельных частей.

Этот важнейший аспект «американского» периода деятельности Якобсона подводит меня к разговору о еще одном немаловажном изменении, имевшем место с тех пор, как я написал эту книгу; я имею в виду изменение статуса, или «ощутимости», ее предмета. В 1955 г. русский формализм был практически неизвестен на Западе. К настоящему моменту многие из его фундаментальных открытий, положений и терминов уже введены в повседневный обиход нашей критики. Решающую роль в этом сыграли труды выдающихся пропагандистов и интерпретаторов славянского формализма и структурализма — Романа Якобсона, Дмитрия Чижевского и Рене Уэллека, благодаря которым вот уже два поколения западных литературоведов имеют возможность знакомиться с достижениями своих славянских коллег. Смею надеяться, что и эта книга внесет свою лепту в тот же процесс.

Я полагаю, что именно относительная новизна исходного материала послужила причиной того, что «Русский формализм» вызвал самые доброжелательные отклики по обе стороны Атлантики. Многие рецензенты, подчеркивавшие значимость моей книги как первого полномасштабного представления интереснейшей, но доселе неизвестной критической школы, выражали вполне понятное сожаление по поводу труднодоступности первоисточников, о научной ценности которых я столько говорил. Могу с удовлетворением сообщить, что отчас-

ти эта проблема уже решена. Лучшие труды Бориса Эйхенбаума, Виктора Шкловского, Бориса Томашевского и Юрия Тынянова переведены или переизданы. Готовится к печати большой сборник избранных статей Якобсона. Кроме того, западным специалистам теперь доступны представительные сборники, содержащие самое ценное из научного наследия формалистов, такие, как «Readings in Russian Poetics» (1971), двухтомный «Texte der russischen Formalisten» (1969—1972) и «Théorie de la littérature: textes des formalistes russes réunis» (1965). Последняя антология, вышедшая под редакцией талантливого литературоведа Цветана Тодорова, автора многочисленных критических работ, стала явлением историческим — по крайней мере, явлением в истории критики, — поскольку сыграла значительную роль в ориентации французской литературоведческой мысли в направлении поэтики и семиотики.

Структурализм долго не мог найти дороги во французскую критику. До конца 50-х гг. она, сохраняя изящную позу, держалась в стороне от любых теоретических изысканий. Однако в следующее десятилетие в ней обозначился сдвиг в сторону методологии. Растущая неудовлетворенность передовых французских критиков манерным эклектизмом традиционного литературоведения, запоздалое открытие наследия выдающегося ученого, создателя новой лингвистики Фердинанда де Соссюра, воздействие структурной антропологии Леви-Строса на все французские гуманитарные науки и, наконец, что тоже немаловажно, все более тесное знакомство, при посредстве Тодорова, с наследием русского формализма, — все это вместе превратило Париж 1960-х в крупнейший центр литературного структурализма.

Лет десять тому назад мне довелось наблюдать все эти события, что называется, с близкого расстояния. Должен признаться, что испытанные мною тогда ощущения были, да и остались, далеко не однозначными. С одной стороны, видеть, что крупнейшая школа критической теории и практики, задушенная советской цензурой и отгороженная от мира языковым барьером, наконец-то получила давно заслуженное признание, было крайне отрадно. То же самое можно сказать и о научной изысканности, изобретательности и многогранности текстуального анализа, предложенного Роланом Бартом, Жераром Женеттом и Цветаном Тодоровым в лучших его работах. В то же время некоторые методологические взгляды этих весьма одаренных ученых зачастую представлялись на удивление беспомощными.

Как будет показано ниже, одним из существенных положительных отличий раннего варианта пражского структурализма от формализма было то, что в Праге явственно осознавали: литературу нельзя сводить к одному только языку, поскольку она включает в себя элементы или слои — например, сюжет, — которые могут быть представлены при помощи иной знаковой системы — скажем, кино. Результатом этого открытия стало новое представление о поэтике — как об органической части зарождающейся науки о знаках, семиотики, а не просто отрасли языкознания.

В свете этого важнейшего достижения походя брошенная Роланом Бартом в предисловии к сборнику статей о художественной прозе (1966) фраза об «идентичности языка и литературы» выглядит откровенным шагом назад. В другом месте этот блистательный, гибко мыслящий литератор отстаивает тезис об «интранзитивной» (самодостаточной?) природе поэтического высказывания и даже в некоторых местах описывает литературу как «тавтологическую деятельность». Его получившее широкую известность высказывание о существовании двух типов литературы — «писательской» (традиционной) и «читательской» (современной) настораживает тем, что отказывает последней в каком бы то ни было интерсубъективном значении и легко может быть понято как приглашение к бесконтрольному «читательскому» субъективизму. Одна из примечательных черт парижского структурализма состоит в том, что зачастую он умудряется совмещать научную корректность и произвол, эзотерическое и тривиальное. Снова и снова, как в выполненном Бартом дотошном анализе маргинального бальзаковского романа («Sarrasine»), научная изощренность и глубина совершенно несоизмеримы с сомнительными литературными достоинствами исследуемого текста.

Более систематические экскурсы в теорию повествования, предпринятые Клодом Бремоном, А.-Ж. Греймасом и Цветаном Тодоровым, многим обязаны Виктору Шкловскому, а также весьма важному позднеформалистскому исследованию — «Морфологии сказки» Владимира Проппа (1928). Методологический вклад Проппа в мировую науку состоит в том, что он сумел выработать замечательно компактную типологию индоевропейских сказок, сведя внешнее многообразие сюжетов к ограниченному числу повествовательных моделей. Работы французских ученых в области систематики представляются мне менее успешными. Попытки нарисовать диаграмму поведения человека в рамках художественного повествования —

в том числе и в психологическом романе, где, в отличие от сказки, многое зависит от сложности и внятности мотивировки, — используя такие термины, как «задача», «контраст», «ловушка», «обман», «насилие», на мой взгляд, выглядят не слишком обнадеживающими. В подобной схематизации мне видится опасность того, что можно назвать упрощениями в практических целях, каковые, кстати, встречаются в ранних работах Тодорова. Например, говоря о замечательном французском романе XVIII века «Опасные связи» Шодерло де Лакло, Тодоров сводит усилия хитроумного светского повесы Вальмона, который пытается добиться благосклонности хорошенькой мадам Турвель, к попытке поменять глагол в действительном залоге — «любить» — на глагол в страдательном — «быть любимым» — несколько, мягко говоря, примитивное описание изощренного совращения, а также несколько сомнительный случай использования «структуралистской» методологии, обязывающей переводить любые человеческие поступки на язык лингвистических терминов.

Эта современная разновидность того, что один проницательный французский культуролог назвал «лингвистичностью», видимо, и повинна в том, что почти все интеллектуальные течения современной Франции, будь то структурализм или постструктурализм («деконструктивизм»), существуют будто бы в безвоздушном пространстве и страдают своего рода клаустрофобией. Позволю себе, не вдаваясь в подробности, отметить важное различие. Одно дело — признавать центральное место языка в литературе, да и во всей культуре. Совсем другое — возводить язык в ранг единственной законной системы координат, а уж тем более конечной реальности, устраивать ритуальную пляску «знаков» в пустоте. «Отсутствие трансцендентального обозначаемого превращает игру обозначениями в бесконечность», — заявляет ведущий представитель современной французской философии Жак Деррида.

Обсуждение выводов из столь категоричного заявления могло бы увести нас слишком далеко в сторону: поскольку современное французское литературоведение все более предается умозрительному философствованию, изначальная его связь с формализмом все более ослабевает. Представляется целесообразным, прежде чем завершить это предисловие, вернуться к обсуждению тех научных разработок, в которых наличие этой связи несомненно.

В 1955 г. я восторженно отзывался о пересмотре пражской школой русского формализма как о выходе из методологичес-

кого тупика, в котором оказалось литературоведение начала XX столетия, как о литературоведческой концепции, которая позволяла исследователю установить связь между стилем и отношением к слову, словесной тканью и нравственным ви́дением. Сейчас, двадцать лет спустя, я не вижу оснований опровергать это оптимистическое суждение, однако мне представляется целесообразным внести в него некоторые коррективы. Бесспорно, наиболее значительные работы, созданные в рамках этого течения, в особенности труды Романа Якобсона по «грамматике поэзии и поэзии грамматики», представляют собой значительный шаг вперед в том, что можно назвать микроэлементами этой задачи. Звук и значение как элементы стиха, а говоря шире — фактура и ее смысловая наполненность, снова и снова сопоставлялись на уровне отдельной строки или строфы. На уровне целостного текста сопоставления были несколько менее убедительны. Как правило, за подробным лингвистическим разбором стихотворения следовала глубокая и убедительная интерпретация целого. Однако в ряде случаев лишь отдельные элементы последней удавалось вывести из первого или показать их взаимозависимость. Предложенный Якобсоном структурный анализ ключевых элементов поэзии является убедительной демонстрацией — и одновременно прославлением — формообразующей силы языка и того, что любое стихотворение создается с целью подчеркнуть эту силу, обнаружить многообразные речевые фигуры и создать новые. Однако, как отмечает А. Ричардс в хвалебном, впрочем, отзыве на предпринятый Якобсоном анализ одного из сонетов Шекспира, лишь немногие из тех фигур, которые зоркий глаз языковеда способен обнаружить в стихотворном тексте, несут эстетическую «нагрузку», или, говоря иными словами, влияют на общую художественную ценность стиха.

Как же установить разницу между «нагруженными» и «ненагруженными» фигурами? Я вовсе не собираюсь здесь между делом предлагать ответ на этот более чем сложный вопрос. Единственное, что мне кажется необходимым подчеркнуть, — это то, что разницу невозможно определить с чисто языковых позиций.

Аналогичным образом преимущественно лингвистический взгляд на литературу не позволяет ученому разрешить задачу, которая, как мне стало ясно много лет назад, относится к области структуралистской методологии, — задачу исследования связей между организацией поэтического «сообщения»

и одной только поэзии присущим способом или способами структурирования человеческого опыта.

Однако, отдавая должное предмету этой книги, надо сказать, что мы бы сейчас даже не задавались этими вопросами, если бы научные поиски Романа Якобсона, Яна Мукаржовского и Юрия Тынянова не проложили пути в этом направлении. Подобным же образом научная перспектива, разработанная чешским структурализмом, — одновременно потенциальновсеохватная и сосредоточенная на чисто литературных вопросах — вряд ли открылась бы лидерам Пражского лингвистического кружка, если бы не было у них за плечами вычурной бесшабашности и вдохновенного творческого буйства русских формалистов.

И последнее. Если при оценке деятельности этой блистательной плеяды ученых раздражение, вызванное их пристрастием к преувеличениям, их философской незрелостью, все же уступает место чувству безграничной интеллектуальной благодарности, причина этому не только в том, что они сумели поставить, а зачастую и разрешить целый ряд глобальных вопросов современного литературоведения, но еще и в том, что формальное движение сосредоточило в себе небывалый заряд таланта, научной самоотверженности и человеческого остроумия. Вряд ли найдется хоть один серьезный специалист по русской литературе — какова бы ни была его методологическая ориентация, — у которого поднимется рука исключить «Достоевского и Гоголя» Юрия Тынянова, «Молодого Толстого» Бориса Эйхенбаума или «На смерть Владимира Маяковского» Романа Якобсона из списка величайших достижений критической мысли двадцатого столетия.

В. Э.

Нью-Хейвен, Коннектикут
Октябрь 1980 г.

ЧАСТЬ I. ИСТОРИЯ

I
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

1

Формальная школа занимает в русском литературоведении достаточно видное место. На всем протяжении своего краткого, но чрезвычайно интенсивного развития русский формализм был предметом отчаянных споров и разногласий: его возникновение явилось дерзким вызовом существовавшим до того критическим методам и теориям, а его упадок вылился в стремительное отступление под натиском восторжествовавших над ним соперников.

Острота этого конфликта и внешняя разобщенность между формализмом и современными ему критическими направлениями заставляет многих видеть в формальной школе лишь любопытный, но обособленный и достаточно случайный эпизод, малозначительный факт в истории русского литературоведения XX века. Этот взгляд поддерживается и общепринятым убеждением, что в России литературная критика всегда тяготела скорее к идеологии, чем к формальному анализу. Один из британских специалистов по русской словесности пишет следующее: «Примечательно, что уже на ранней стадии развития русской литературной критики она в первую очередь исходила из соображений политического и социального характера и всякое произведение искусства оценивалось прежде всего с точки зрения заложенного в нем общественно-политического смысла, а уж потом, если до этого доходило, с точки

зрения совершенства формы».[1] Вторя ему, один из русских критиков называет «пренебрежение внешней формой во имя значительности содержания»[2] одним из основных компонентов русской критической традиции.

Если принять эту точку зрения, то формальную школу придется рассматривать как отклонение от магистрального пути развития русского литературоведения и оценивать, в зависимости от личных взглядов исследователя, либо как здоровую реакцию против «традиционного» увлечения политическими проблемами, либо как пораженческое бегство от социальных вопросов, которые подлинная русская критика всегда мужественно встречала лицом к лицу.

На самом же деле истина заключается в том, что общепринятое мнение о традиционной антиэстетической направленности русского литературоведения является недопустимым упрощением. «Пренебрежение внешней формой во имя значительности содержания» — это лишь одно из направлений в русской критике, пусть весьма мощное и влиятельное. Нельзя отрицать, что формализм стал первым русским критическим движением, которое поставило перед собой задачу систематического изучения вопросов ритма и просодии, стиля и композиции. Однако в целом интерес к искусству владения словом далеко не нов для русской критической мысли, как не является он и следствием иностранного влияния. Хотя общность между русским формализмом и аналогичными течениями в западном литературоведении совершенно очевидна, нельзя отрицать, что эта школа возникла на основе богатой и давней, уходящей корнями в средневековье, национальной традиции внимания к форме.

Попытка подкрепить этот тезис соответствующими историческими фактами не входит в задачи настоящего исследования. Здесь достаточно привести несколько красноречивых, но часто забываемых фактов: в XVIII в. предметом критических споров были, как правило, вопросы просодии и языка, а отнюдь не идеологии. Да и несколько позднее, во времена Пушкина, критиков, не исключая и самого́ великого поэта, в основном занимали проблемы эстетики. Как показали недавние исследования[3], отзывы современников на стихи Пушкина демонстрируют куда более пристальный интерес к особенностям жанра и стиля, чем к тому, что определяется расплывчатым понятием «мудрость Пушкина», выискиванием которой так

увлекались некоторые литературоведы нашего столетия (см. ниже, гл. III, с. 53).

Даже Белинский, отец русской социально направленной критики, не был чужд проблем формы. При всех очевидных недостатках творческого наследия этого талантливого, хотя и во многом непоследовательного критика, его никак нельзя обвинить в том плоско-дидактическом подходе к литературе, который ему нередко приписывают. Строго говоря, в тенета общественно-политического утилитаризма русская литературная критика, как журнальная, так и академическая, попала только во второй половине XIX века.

Тому можно назвать несколько причин. Одной из них был вызов «изящной» аристократической традиции, брошенный только что вышедшими на арену культурной жизни «разночинцами». Их глашатаями стали «шестидесятники», принесшие в русскую литературу дух отрицания и непокорства. Первым их побуждением было начисто изжить культурное наследие нетрудящихся классов. Неудивительно, что эстетические соображения были отвергнуты как ненужная роскошь, как пережитки ненавистного аристократического образа жизни.

Ни Добролюбов, для которого критическое поприще было лишь трибуной гражданской публицистики, ни Писарев, который в своей знаменитой статье «Пушкин и Белинский»[4] пренебрежительно отзывается о лирических отступлениях в «Евгении Онегине», не снисходили до анализа формальных достоинств литературного произведения. Эти основоположники гражданской критики смотрели на писателя-творца строгим, недоброжелательным взглядом судебного обвинителя. Обвиняемый должен был доказать свою невиновность, вернее, свое право на существование, вложив в свои произведения внятную и «прогрессивную» социальную доктрину. Поскольку литература рассматривалась в основном лишь как одно из средств политической пропаганды, вопросы формы интересовали критиков лишь в той мере, в какой форма влияла на убедительность и ясность изложения общественно значимой идеи, заложенной в литературном произведении.

При этом «писаревщина» ни в коем случае не была последним словом радикально настроенной русской интеллигенции. Покончив с «шумом и яростью» 1860-х, разночинцы сумели выработать в себе некоторую зрелую терпимость. С другой

стороны, стремительный процесс демократизации втянул в их орбиту многих интеллигентов-аристократов. С течением времени граница между двумя этими социальными группами все больше размывалась. Воинствующий эстетический нигилизм — эта, перефразируя знаменитое выражение Ленина, «детская болезнь» русской критики — уступил место более трезвому и избирательному взгляду на литературу.

И все же упор на идейное содержание, стремление рассматривать литературное произведение с точки зрения его политической содержательности еще долгие годы оставались наиболее характерной чертой русского литературоведения. Это относится не только к откровенно идеологизированным критическим статьям писателей-народников, таких, как Н. Михайловский и Р. Иванов-Разумник, но и к работам представителей академической критики. Многие литературоведческие труды того периода, особенно посвященные литературе XIX века, отличаются крайне поверхностным взглядом на объект исследования. В огромном большинстве случаев их авторы смешивают, говоря словами Шкловского, историю русской литературы с историей русского освободительного движения.

Одним из типичных продуктов этой порочной методологии является «История новейшей русской литературы» А. Скабичевского.[5] Другой видный литературовед конца XIX века, гораздо более образованный и широко эрудированный, — Пыпин[6], видит в литературе прежде всего средство выражения общественной мысли. В своем определении истории литературы он опасно близок к тому, чтобы низвести литературное произведение до статуса исторического документа, вспомогательного материала для смежных научных дисциплин. «...новейшая литературная история... не ограничиваясь произведениями чистого художества, привлекает к исследованию сопредельные проявления народной и общественной мысли и чувства, рассматривая эти произведения литературы как материал для психологии народа и общества».[7]

Подобные теории не являлись простым продолжением традиций, заложенных Писаревым. В дело включились иные силы — как философского, так и политического характера. В то время как в европейской культурной жизни господствовал позитивизм, провозгласивший естественные науки

единственным bona fide * методом научного познания, а причинно-следственный детерминизм — единственной законной системой координат, понятия цели и функции волей-неволей должны были отпасть как пережитки средневекового мистицизма. Поскольку структурный анализ литературы сделался таким образом невозможным, настал день торжества генетического метода. Теория искусства Тэна и Kulturgeschichtliche Schule ** в немецкой филологии сосредоточили внимание исследователей не на литературном произведении как таковом, но на «том, что лежит в основе этого произведения и проявляется через него». [8]

Другой существенной причиной засилья «общественной мысли» в русской литературной критике явилось особое положение художественной литературы в России XIX в. Поскольку наличие политической цензуры зачастую делало открытую критику существующего строя невозможной, задача защиты прав человека и обличения социальных зол легла преимущественно на плечи писателей и поэтов. Литератор имел в своем распоряжении целый арсенал иносказаний, призванных обмануть бдительность литературного цензора. Однако поэтическая многозначность — оружие обоюдоострое. Полный недоговорок «эзопов язык», которым широко пользовались литераторы, нередко шел во вред «глубинной» идее: тонкий намек, ускользнувший от красного карандаша цензора, мог столь же легко ускользнуть и от глаза читателя. Поэтому для того, чтобы растолковать поэтические иносказания и облечь в ясные слова полувысказанную идею, использовалось наималейшее послабление политического гнета, позволявшее говорить открыто. Безусловно, задача такого толкования ложилась на плечи литературного критика, точнее, специалиста в области современной русской литературы. Именно поэтому идеологическая интерпретация русской поэзии и прозы XIX столетия стала центральной задачей А. Скабичевского, А. Пыпина, Д. Овсянико-Куликовского [9] и многих других ведущих русских литературоведов той эпохи.

Поскольку изучение современной русской литературы по преимуществу сводилось либо к публицистике, либо к истории общественной мысли, анализ формы должен был найти себе

---

* добросовестным (*лат.*).

** культурно-историческая школа (*нем.*).

иную нишу. Именно обращаясь к областям далеким от жгучих вопросов современности, литературные критики последних десятилетий XIX века демонстрируют наиболее глубокое проникновение в вопросы литературной техники. Я имею в виду сравнительный анализ литературы и фольклора, а также философию языка, точнее, толчок, который дали развитию этих дисциплин труды А. Потебни и А. Веселовского.

2

Предложенный Александром Потебней (1835 — 1891) подход к проблеме поэтического языка заслуживает специального рассмотрения. Сходство между новаторскими идеями этого выдающегося русского филолога и появившимися позднее теориями формалистов гораздо сильнее, чем утверждали сами представители формальной школы. Подобная неблагодарность к собрату-ученому скорее всего объясняется характерным для русского формализма непочтительным отношением к признанным авторитетам. Впрочем, этим наблюдением вопрос отнюдь не исчерпывается. Пренебрежительный отзыв о «потебнианстве» в статьях Шкловского [10], хотя и не во всем грешащий против истины, заставляет с большой долей вероятности предположить, что этот теоретик формализма черпал свои познания о теории Потебни не из трудов последнего, а скорее получал их из вторых рук.

Последователи Потебни после смерти своего учителя занялись популяризацией его теоретических воззрений и издали коллективный сборник «Вопросы теории и психологии творчества» [11], который, однако, грешит тем, что в нем возводится в догму как раз наиболее уязвимое и наименее оригинальное в теоретическом наследии Потебни. В составивших этот сборник трудах непропорционально большое внимание уделяется устаревшим психологическим концепциям, которые русский ученый позаимствовал у немецкого философа Гербарта, а также его не менее вторичной теории образности.

Нас в данном случае сильнее всего интересует один из аспектов предложенного Потебней подхода к поэзии, а именно утверждение, что поэтическое произведение следует описывать лингвистическим языком. Вслед за великим немецким философом и языковедом Вильгельмом фон Гумбольдтом Потебня утверждает, что «поэзия и проза суть языковые явле-

ния».[12] Поэзию (совершенно очевидно, что слово «поэзия» употреблено здесь в самом общем, аристотелевском смысле) он в данном случае трактовал как один из двух фундаментальных путей познания действительности, приобретение знания «посредством слов».[13]

Из этого вытекала проблема более общего характера, которая, следует отметить, занимает довольно существенное место в трудах Потебни, — проблема взаимоотношений между языком и мышлением. В разрешении этого вопроса Потебня отходит от гегелевских представлений, которые в целом оказали на него довольно сильное влияние: он утверждает, что слово и мысль взаимно неадекватны. Следует помнить, указывает он, что язык является не единственным средством выражения мысли. «Мысль может обходиться и без слов. Разве то, что выражается звуками музыки, графическими формами или живописными цветами, — не есть мысль?»[14] Более того, постольку, поскольку мышление и язык сосуществуют во времени, они изначально находятся в противоречии. Мышление, как известно, стремится отвести слову подчиненную роль, низвести его до роли своеобразной Золушки, придатка, сократить его функции до простого называния путем установления прямой связи между означающим и означаемым. Язык, напротив, стремится к полной автономии речевого знака для актуализации потенциальных возможностей, заложенных в его сложной семантической структуре и в многообразии коннотаций.

Здесь-то в картину и включается поэтическое творчество. Ибо, по мнению Потебни, именно в поэтическом произведении наиболее полно реализуется «идеал» языка — освобождение слова от тирании мысли. Поэзия — это мощный защитный механизм, который слово использует с целью отстоять свою независимость перед лицом «вражеского» натиска. Это — язык par excellence, * язык в самой творческой его форме. (Подобный подход — отождествление поэзии и языкового творчества — обнаруживает сильнейшее сходство с такими достижениями XX в., как эстетическая теория Б. Кроче и «новоидеалистическая школа» Фосслера.) С другой стороны, любой речевой акт, как, например, изобретение новых слов, может рассматриваться как поэтическое творчество. Любое отдельно взятое слово может выступать как поэтическое произведение.[15] «...Слово — это искусство, точнее говоря, поэзия».[16]

* по преимуществу (*фр.*).

Согласно Потебне, механизм изобретения названий для новых предметов и явлений есть выделение из именуемого объекта некоего свойства, общего для него и для группы объектов, уже имеющих название. Таким образом, говоря словами одного из учеников Потебни, «с точки зрения их деривации, все слова, которые мы используем, суть тропы».[17] Постепенно, в процессе изменения языковых и социальных условий, изначальное значение слова забывается или отходит на задний план, его фигуральный смысл перестает восприниматься. Троп превращается в «застывшую метафору», и по мере того, как слово постепенно «сжимается», из яркого образа оно превращается в простой «знак».[18]

В свете этой теории поэзия воспринимается не столько как особый тип речевой деятельности, сколько как особое качество или способность, заложенные в самом языке, которые реализуются с разной степенью интенсивности на разных речевых уровнях. Потебня без колебаний называет это качество «языковым символизмом», то есть образностью. «Языковой символизм следует рассматривать как поэтическое качество языка».[19]

Как и почти во всех эстетических теориях XIX века, обращение к образности у Потебни предполагает особое внимание к таким характеристикам, как «яркость» и «конкретность». Выше уже указывалось, что для Потебни «поэзия» и «проза» — то есть, грубо говоря, литература и наука — были двумя формами познания. Различие между ними, утверждал Потебня в своих «Лекциях по теории словесности», заключено не в разности целей, поскольку оба типа познания направлены на одно и то же — на систематизацию опыта, на «обобщение», но в применяемых ими методах. Если наука работает с однородным материалом, то поэзия соединяет посредством метафоры явления, принадлежащие к различным сферам человеческой деятельности. Если наука оперирует универсальными законами, то поэзия «дает конкретный ответ на конкретный вопрос».[20] Наука — утверждает, поэзия — поясняет.

Само собой разумеется, утверждение, что «поэзия есть мышление, заключенное в словесные образы»,[21] отнюдь не ново и сделано впервые не Потебней. Еще Аристотель считал «владение метафорой»[22] одним из основных проявлений поэтического мастерства. В новую эпоху убеждение в «неизбежности обращения к образу»[23] (говоря словами Дж. Д. Лоуэса) стало краеугольным камнем романтической поэтики.

Более того, сомнительно, чтобы такие традиционные антитезы, как конкретное — абстрактное, логика — воображение, анализ — синтез, являлись достаточно прочным основанием для установления различий между поэзией и прозой как языковыми явлениями. Да и попытка дифференциации, предпринятая Потебней, не согласуется с представлением о поэтическом образе, возникающем из его работ. Потебня остро ощущал родственность поэзии и мифа [24], но это не спасло его от ошибки, вызванной чрезмерным рационализмом, — недопустимого преувеличения роли познавательного, чтобы не сказать дидактического, аспекта образности. Взгляд на троп как на вспомогательное средство, кратчайший путь объективизации мысли, дающий возможность «замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами» [25] был во многом ошибочен. Как впоследствии отмечали формалисты, критикуя теорию Потебни (см. ниже, гл. IV, с. 74, гл. X, с. 173), образ играет в поэзии совершенно иную роль: роль эта не в том, чтобы приблизить к нам неизвестное, а, скорее, напротив — в том, чтобы «остранить» знакомое, представив его в совершенно новом свете. [26]

И все же многое в работах Потебни предвосхищает центральные открытия формалистов. При всех недостатках, новаторские исследования Потебни ценны уже тем, что он сосредоточил внимание на поэзии как sui generis * способе суждения. Убежденность Потебни в необходимости установления более тесной связи между лингвистикой и литературоведением нашла продолжение в лингвистической или семиотической ориентированности славянских «формалистических» поэтик. Кроме того, взгляд на поэтическое произведение как на освобождение Слова, как на реализацию его многочисленных скрытых возможностей, предвосхитил один из основных постулатов формализма, а именно что поэзия есть знаково-ориентированная речевая деятельность (см. ниже, гл. X, с. 178—183).

3

В то же время, когда Потебня исследовал семантическую динамику стихотворной речи, другой выдающийся русский ученый пытался разработать, основываясь совершенно на

* своеобразном (*лат.*).

иных принципах, свою систему научной поэтики. Это был Александр Веселовский (1838—1906), крупнейший в России специалист в области сравнительно-исторического литературоведения.

Отправной точкой в его работе по созданию методологии литературного анализа стало стремление выделить историю литературы в отдельную научную дисциплину, с четко определенными задачами и методами исследований. Отсюда — его настоятельное требование прежде всего четко сформулировать предмет литературоведческой науки, его неоднократные попытки найти ответ на вопрос: что есть литература? На протяжении всей жизни Веселовский снова и снова возвращался к этому фундаментальному вопросу. Характерно, что с каждым новым ответом на него принципиально менялся и круг задач исследователя.

Первое определение литературы, предложенное Веселовским, — самое общее и наименее приемлемое из всех. В статье «Из отчетов по заграничной командировке» (1863) [27] еще не делается попыток провести границу между общей историей культуры и историей литературы как таковой. История литературы определяется как «история образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и в жизни». [28] Уклон в сторону характерного для шестидесятых годов антиэстетизма прослеживается в презрительных замечаниях о «предосудительной приверженности» Шевырёва [29] belles lettres *, а также в безапелляционном заявлении, что «времена реторик и пиитик прошли невозвратно». [30]

Семь лет спустя Веселовский выдвигает новое, несколько видоизмененное определение литературоведческой науки. Оно по-прежнему носит крайне общий характер: вновь история литературы объявляется «историей общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом». [31] Но на сей раз вводится одно дополнительное условие: «Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу...». [32]

Только в одной из последних методологических работ

---

* изящной словесности (*фр.*).

Веселовского выдвигается безоговорочное требование четко очертить предмет исследования литературоведения.[33] В одной меткой фразе, которая предвосхищает нападки формалистов на традиционное литературоведение,[34] Веселовский сравнивает последнее с ничейной территорией, «где историк культуры охотится рядом с искусствоведом, филологом и обществоведом».[35] Чтобы избежать подобного сумбура, считает он, необходимо провести разграничение между литературой как искусством и «словесностью» в широком смысле этого слова. История литературы есть история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли — более широкое понятие, литература — ее частичное проявление.[36]

В. Перетц, выдающийся русский историк и теоретик литературы, в целом правильно определил эволюцию представлений Веселовского как постепенное движение от истории культуры к исторической поэтике.[37] Совершенно справедливо, что даже в последнем определении литературоведение классифицируется лишь как одна из составных частей истории общественной мысли, однако акцент здесь сдвинут на отличительные черты поэзии, на «эволюцию поэтического сознания и его форм».[38]

Столь принципиальное изменение исходной позиции свидетельствует о большой гибкости ума и о высокой научной принципиальности ученого, который, отказавшись принять на веру постулаты считавшейся в XIX в. непогрешимой культурно-исторической школы, снова и снова проверял их в свете опыта, накапливавшегося в процессе исследований. Не исключено, однако, что именно бесконечные попытки разрешить общие методологические проблемы не позволили Веселовскому достаточно рано приняться за труд, колоссальность которого не станет отрицать никто, — за разработку всеобъемлющей схемы эволюции мировой литературы. Его грандиозная работа осталась незавершенной. Однако ее крайне интересные фрагменты — обширные труды из области сравнительного литературоведения и фольклора и, в особенности, новаторские исследования в сфере исторической поэтики — содержат множество наблюдений о «формах поэтического сознания», свидетельствующих о величайшей проницательности и недюжинном таланте ученого.

Б. Энгельгардт в своей содержательной монографии[39]

совершенно справедливо отмечает, что предложенный Веселовским подход к поэзии был более «статичным» и менее психологическим, чем подход Потебни. Для Веселовского литературное творчество не являлось «непрерывной работой души», динамичным процессом сотворения образов, познания реальности. Скорее, он рассматривал его как продукт манипуляции словами, который может быть познан и систематизирован безотносительно к самому творцу, да и к читателю тоже. Кроме того, в «индуктивной поэтике» Веселовского минимальной единицей исследования является вовсе не литературное произведение. Литературный памятник рассекается на вычленимые объективные компоненты — идеологические теории, сюжетную схему, поэтические приемы, образы и символы. Последние, в свою очередь, также могут быть сведены — в интересах сравнительного анализа — к ограниченному числу общих типов, «традиционных литературных формул, повторяющихся мотивов, которые передаются из поколения в поколение» [40] и которые снова и снова возникают в литературе и фольклоре разных эпох и стран. Они суть не индивидуальные творения, а часть традиции, не результаты творческого акта, а надличностные общекультурные факторы, которые занимают видное место в предложенной Веселовским концепции мировой литературы. «Талантливый поэт, — рассуждает он, — может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию, создать школу, которая будет идти в его колее...», но если взглянуть с точки зрения «более широкой исторической перспективы, эти незначительные подробности, обусловленные модой, принадлежностью к школе или личным влиянием, почти неразличимы на фоне более глобального процесса чередования общественно-поэтического спроса и предложения». [41]

Следовательно, основной задачей литературоведа становится не определение личного вклада в литературу каждого отдельного писателя, но вычисление кочующих поэтических «формул», обоснование их появления в различных этнических средах и — последнее, но весьма немаловажное — прослеживание их через все перипетии развития назад, к истоку, к «эпическому прошлому, или еще далее, к стадии мифотворчества». [42]

Особое внимание к генеалогии, которое вроде бы предполагает подобная формулировка, так и не нашло отклика у теоретиков формализма. Однако в целом они почерпнули из

трудов Веселовского по поэтике немало ценного. В особенности это относится к его последней работе, незавершенной «Поэтике сюжетов» (1897—1906).[43] Основная идея этой работы — трактовка «мотива» как «простейшей повествовательной единицы», а «сюжета» — как сложной «совокупности мотивов», — была принята, хотя и не без оговорок, и широко использовалась в трудах формалистов по композиции прозы и сказки.[44] Что еще более важно, трактовка сюжета как композиционной, а не просто тематической категории, имплицитно присутствующая в рассуждениях Веселовского, основывалась на принципиальном разграничении темы литературного произведения и сюжета, то есть художественной организации материала.

Общность между поэтикой Веселовского и литературными теориями формалистов не ограничивается одними лишь частными определениями или сходством классификаций; сходство прослеживается также и в общей расстановке акцентов. Пристальное внимание автора «Исторической поэтики» к составляющим литературного произведения — художественным приемам и их совокупностям, литературным жанрам, или, говоря его словами, к особым «средствам, находящимся в распоряжении поэзии»,[45] явилось важным шагом в сторону морфологического анализа, которому предстояло стать ключевым понятием поэтики XX в. Убежденность Веселовского, что изучать следует поэзию, а не поэта, формальную структуру литературного произведения, а не эмоционально-психологический подтекст, нашла прямое продолжение в выраженной анти-психологической ориентации раннего формализма. Даже тенденция Веселовского преуменьшать роль личности в истории литературы получила отклики в ряде манифестов формализма.[46]

Однако при всем своем внимании к вопросам литературной техники Веселовский так и не сумел освободиться от превалирующего в его трудах механистического представления о поэтической форме как всего лишь внешней оболочке или побочном продукте «содержания». Предложенная им общая схема развития литературы также несет на себе явственный отпечаток этого заблуждения.

Отвергнув ведущую роль творческого фактора, Веселовский вынужден был искать причины литературной эволюции либо во внутренней динамике развития поэтических форм, либо во внелитературных факторах (я намеренно опускаю

более приемлемую, но явно слишком современную гипотезу — взаимодействие между литературой и обществом). Однако на деле для Веселовского был открыт только второй путь: первый предполагал посылку, совершенно чуждую его методологии, — взгляд на произведение искусства как структуру sui generis, * имеющую свои собственные законы интеграции.

Основной двигатель «эволюции поэтического сознания» должен был быть помещен вне литературы, тем более что чисто литературные составляющие художественного произведения, «формулы», были приняты за постоянные и неизменные. «...В унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом».[47] В «очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами» тон задают именно «идеалы», которые претерпевают во времени значительные изменения, повинуясь объективным законам социологии. Традиционные образы, хотя и наделенные значительной гибкостью и почти универсальной употребительностью, лишь слегка преображаются, чтобы «вобрать в себя» новый взгляд на мир, ищущий литературного отображения.[48]

Это предполагало четкое разграничение функций преимущественно статичной «формы» и подвижного «содержания». Ученый, пользующийся сравнительно-историческим методом, рассуждает Веселовский, должен определить, «каким образом новое содержание жизни, этот элемент *свободы*, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы *необходимости*» (курсив мой. — *В. Э.*).[49] Литературный процесс превращается в прямое следствие эволюции мировоззрения, периодической смены общественных идеологий.

Сейчас уже не трудно заметить, как подобный неадекватный подход повредил в целом очень интересным работам Веселовского о греческой лирической поэзии или средневековой эпической традиции. Эти труды, составившие важнейший вклад в социологическую поэтику (мы снова вернемся к этому рассуждению в гл. VI, с. 112—115, когда будем говорить о противостоянии формализма и марксизма), грешат упрощенным взглядом на причинно-следственную связь между поэтической формой и «жизненным содержанием».

---

* особого рода (*лат.*).

Таким образом, исследования Веселовского в области литературной техники в немалой степени страдали тем, что некоторые современные критики называют «генетическим заблуждением». Поэтому лишь исследователям, более чувствительным к внутренней динамике поэтического искусства, пусть и не обладавшим столь феноменальным научным багажом, каким обладал Веселовский, суждено было пойти дальше по пути переломных открытий, указанному в трудах этого выдающегося ученого (см. ниже, гл. XIII, с. 238—250).

Новаторские открытия Веселовского и Потебни не оказали, однако, заметного влияния на направление развития русского литературоведения в конце XIX в. Проблемы формы по-прежнему, как правило, затенялись интересом к идеологическим воззрениям писателя. На рубеже веков лишь немногие из критиков, подобно С. Андреевскому или Н. Страхову, горячо обсуждали такие «несвоевременные» вопросы, как будущее рифмы или структура пушкинского стиха.[50] Еще более ничтожное меньшинство составляли литературоведы, которые, как Д. Овсянико-Куликовский, умели совмещать психо-идеологический подход к современной литературе с живым интересом к вопросам языковой поэтики. Большинство же исследователей были слишком увлечены расшифровкой реально существующего или надуманного «внутреннего смысла», чтобы обратить внимание на сложные и «слишком ученые» теории Веселовского и Потебни. На них чересчур сильно повлияло господствующее понятие о форме как о чем-то чисто внешнем и вторичном, и они не могли осознать необходимость скрупулезного анализа стиля или сюжетной структуры. Кроме того, рядовой литературовед вовсе не стремился пускаться в такие новшества, как изучение поэтического языка; он со спокойной совестью оставлял эту задачу лингвистам.

Последние, однако, в свою очередь, не слишком спешили браться за дело. Так называемая младограмматическая школа, выдвинувшаяся в конце прошлого века в Европе на ведущие позиции и особо прочно обосновавшаяся в Московском университете,[51] не видела особого смысла в таких эзотерических занятиях, как исследование сущности поэтического творчества. Их доктрина требовала, чтобы лингвист обращался прежде всего к самым «естественным», «безыскусным» формам речи; народные диалекты занимали первую строку в списке лингвистических приоритетов, заставляя потесниться

даже литературный язык. Неудивительно, что с этих позиций изучение изысканной поэтической речи, этого искусственно выведенного оранжерейного цветка, рассматривалось как роскошь, которую специалист-языковед, усердно трудящийся над сбором «первичных» фактов, едва ли мог себе позволить.

Первое десятилетие нашего века стало поворотным моментом в развитии русской критической мысли. В центре внимания критиков внезапно оказались вопросы литературной техники. Однако этот взрыв интереса к поэтике был лишь в небольшой степени обязан усилиям литературоведов и филологов. Пробуждение интереса к теории стихосложения, особенно к версификации, теснейшим образом связано было с новым расцветом русской поэзии, вызванным выходом на историческую арену символизма.

II
ПОДСТУПЫ К ФОРМАЛИЗМУ
ОТ «ЛЕСА СИМВОЛОВ» К «САМОВИТОМУ СЛОВУ»

1

С возникновением символизма общий уровень поэтического мастерства в России заметно возрос. Искусство стихосложения, с середины XIX века скромно ютившееся в тени прозы, победоносно возвращало себе прежние позиции. Плоский, анемичный стих последователей Некрасова уступил место достойному парнасских высот формальному блеску поэзии Валерия Брюсова, богатейшей эвфонии Константина Бальмонта и, прежде всего, неодолимой словесной магии Александра Блока. Этот поэтический ренессанс закономерно повлек за собой возрождение исследовательского интереса к поэзии, новую серьезную попытку разрешить вопросы поэтической техники — на сей раз с позиций символистской школы.

Тесная взаимосвязь между художественной практикой и теорией литературы далеко не новость в истории русской словесности. Начиная с XVIII в. каждая литературная школа выдвигала своего идеолога-критика, в задачи которого входило теоретически обосновывать и возводить в ранг непререкаемых законов модную в данный момент эстетическую доктрину. Однако в эпоху символизма союз между художником и теоретиком принял форму органического симбиоза. Теперь уже не профессионалы-литературоведы, а сами поэты встали в авангарде тех, кто пытался раскрыть тайны творческой лаборатории.

Основную причину, побудившую символистов заняться изучением поэтики, следует искать в самом их художественном кредо и в конечном итоге в философских принципах, составивших основу этого направления.

Русский символизм, говоря словами одного из ведущих его идеологов, «не хотел и не мог быть „только искусством“». [1] Он стремился к тому, чтобы стать целостным мировоззрением, философией, точнее говоря, метафизикой. Если Верлен, Лафорг и Маллармэ прежде всего стремились к созданию новой формы поэтического выражения, их русские собратья в отчаянной попытке нащупать выход из духовного кризиса fin de siecle * поставили перед собой задачу отыскать единственный и окончательный ответ на вечные вопросы мироустройства.

Символизм стал лебединой песней той части русской интеллигенции, которая происходила из мелкого дворянства или верхних слоев среднего класса. Он был порождением культуры, которая достигла вершины интеллектуального и эстетического изыска только для того, чтобы оказаться лицом к лицу с перспективой неминуемого уничтожения. По мере приближения революционных катаклизмов мир поэтов-символистов разваливался на куски. «Извечное предчувствие катастрофы», [2] которым пронизаны все стихи Александра Блока, величайшего поэта той эпохи, привнесло в литературные труды этого обреченного поколения ноту трагической проникновенности. Творческие и философские искания не были парализованы или замедлены надвигающейся катастрофой — напротив, она сообщила им почти лихорадочную напряженность.

В изысканной атмосфере знаменитой «Башни» Вячеслава Иванова, где в 1905—1910 гг. по средам собиралась вся литературная и интеллектуальная элита Петербурга, разговор, соединявший в себе французский «esprit» ** с немецкой глубиной, вращался, с равным блеском, вокруг Оскара Уайльда и Ницше, вокруг элевсинских таинств и неокантианской философии. Под бдительным оком благодушного, хотя и весьма уклончивого хозяина делались попытки смелого и экстравагантного синтеза — бракосочетания Диониса и Христа, или примирения духовной философии Соловьева с сексуальным мистицизмом Розанова. [3] На этих неповторимых собраниях, разумеется, не обходилось без снобизма и манерности, без эстетских вывертов, выражавшихся в псевдомистическом флирте с «абсолютом». Однако общую атмосферу символистских собраний, создававшуюся наиболее талантливыми и одухотворенными их участниками, прежде всего отличало самозабвенное, совершенно искреннее стремление отыскать смысл

---

* конца века (*фр.*).

** блеск, остроумие (*фр.*).

жизни, обрести истинные ценности, пусть очень индивидуальные и эзотерические.

Крайне важным аспектом мировоззрения, к которому отыскивал пути русский символизм, было отношение к языку. Предшественники и антиподы символистов — позитивисты — занимались почти исключительно информативной, или — если использовать термин Огдена и Ричардса — референтивной функцией языка. В период «реализма» все внимание было сосредоточено на объекте, а не на самом слове. Слово рассматривалось лишь как средство передачи мысли, указатель, простой денотат. Структура речевого знака представлялась иррелевантной. «Форма» рассматривалась лишь как внешняя оболочка «содержания» или — в произведении художественной литературы — как некое украшение, которое вполне можно отбросить без существенного ущерба для коммуникативного акта.

Поэтика символизма настойчиво пыталась положить конец механистической дихотомии формы и содержания. В одной из поздних работ Вяч. Иванов писал: «...современный разрыв между звучанием слова и его значением, провозглашенный схематическим рационалистическим мышлением, должен быть признан, разоблачен и отвергнут».[4] Ивановская теория органического единства звучания и значения была тесно связана с его преимущественно эзотерическими представлениями о поэтическом творчестве. Для теоретика символизма поэзия является проявлением абсолютной Истины, высшей формой познания, «теургией»,[5] способной преодолеть разрыв между эмпирически познаваемой действительностью и «Неведомым». Поэтическое слово видится ему как загадочный Логос, исполненный оккультных смыслов. Метафора, один из основных поэтических приемов, из простой фигуры речи превращается в Символ, в функцию которого входит «выражение параллелизма феноменального и ноуменального»,[6] выявление скрытых связей между осязаемым миром — realia — и высшей, или трансцендентальной, реальностью — realiora.[7] «...Каждый микрокосм, — писал Иванов, — уподобляясь в форме своей макрокосму, вмещает его в себя, как дождевая капля вмещает солнечный лик».[8] И для тонко чувствующего читателя, которому удавалось вырваться за пределы «микрокосма» поэтического образа, к «внутреннему» смыслу, восприятие зримого символа становилось проникновением в незримую «сущность».

Но если можно сказать, что в поэзии символистов знак

сливается с объектом, то справедливо и обратное: объект рассматривается как простой знак, «nur ein Gleichnis» (Гёте). * Давно известное и привычное предстает неким мистическим кодом, который необходимо расшифровать. Сама природа, говоря словами знаменитого бодлеровского сонета «Соответствия», является «лесом символов», в котором каждое отдельное «дерево» воплощает в себе элемент высшей реальности. Единство знака и объекта, постулированное Ивановым, иначе формулируется так: «...форма становится содержанием, а содержание формою». [9]

В свете этой теории взаимоотношения между «обозначающим» и «обозначаемым» перестают быть произвольными и условными, они предстают куда более тесными и органичными. Слово уже не просто указывает на известный объект, на опознаваемое мыслесодержание. Оно призвано не столько называть, сколько вызвать ассоциации, пробуждать иначе не выразимые эмоции посредством неповторимого сочетания звуков, посредством «магии слов». Таким образом было установлено прямое соответствие между фактурой поэтической речи и расплывчатым «референтом». Чтобы расшифровать скрытый смысл, необходимо пристально вглядеться в использованные поэтом «образы, ритмы, слова», [10] в размер, в эвфонические приемы и в механизм метафоры. Коротко говоря, на первый план вышла задача исследования поэтической формы.

Поистине огромной удачей для русского стиховедения стало то, что два ведущих теоретика символизма — Андрей Белый и Валерий Брюсов — были одновременно и выдающимися поэтами и сознавали себя таковыми. Их близкое знакомство с вопросами поэтической техники и живой к ней интерес в значительной степени сглаживали узость их представлений о поэзии как явлении сугубо эзотерическом. Более того, определенная дисциплина разума, привитая и Белому и Брюсову в студенческие годы, удержала их от сползания в безоглядный иррационализм или бесплодный импрессионизм Бальмонта. [11]

Особенно важен вклад в поэтику Андрея Белого. В статье с характерным названием «Лирика и эксперимент» [12] Белый оспаривает общепринятое мнение, что систематическое изучение поэтической техники вовсе не является для художника слова обязательным. «...Композитор, прошедший теорию контрапункта, — явление нормальное, — сетует он, — поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах

* лишь подобие (*нем.*).

русского общества — почти чудовище».[13] Отбрасывая этот предрассудок, Белый посвящает себя, говоря его собственными словами, «сравнительной морфологии ритма»,[14] пытаясь открыть «эмпирические законы» стихосложения. Первым результатом этой смелой попытки стал ряд статей об эволюции русского четырехстопного ямба от Ломоносова до символистов, вошедших в знаменитую книгу Белого «Символизм» (1910).[15] Эти образцы чрезвычайно глубокого и подробного анализа русской лирической поэзии стали, безусловно, большим шагом вперед по сравнению с устаревшими хрестоматийными подходами к метрике.

Белый первым из современных исследователей русской поэзии сосредоточил внимание на ритмической вариативности. Он полностью отдавал себе отчет в том, что скрупулезное подчинение метрической норме, или, говоря словами Л. Аберкромби, «абсолютно точное чередование ударных слогов»,[16] ... невозможно, да и не нужно в тоническом стихосложении. Путем дотошного анализа целого ряда ритмических структур Белый показал, что даже внешне «правильный» стих, такой, как, к примеру, пушкинский четырехстопный ямб, не может обойтись без метрических перебоев; у Пушкина довольно часто встречаются «полуударные» слоги в тех местах, где метрически должны быть полноударные. Эти отступления от схемы, утверждает Белый, слишком многочисленны, чтобы их можно было рассматривать как исключения. Они представляют собой слишком органичную часть ритмической канвы многих поэтических шедевров, чтобы их можно было списать на промахи, на формальные недоработки. Подобные отклонения от метра отнюдь не уменьшают силы воздействия стиха, скорее напротив, они делают ритмический рисунок более разнообразным и изысканным.

Тесная связь между этими теоретическими изысканиями и поэтической практикой русских символистов более чем очевидна. Хотя в теоретическом обосновании и практическом применении «свободного стиха» русские поэты и не зашли так далеко, как их французские единомышленники, они сделали гораздо более раскованной «силлабо-тоническую» схему, разработанную Ломоносовым и доведенную до совершенства Пушкиным. Выдающиеся мастера русского символизма, такие, как Брюсов, Блок и Зинаида Гиппиус, разрабатывали чисто тоническую разновидность стиха, так называемый дольник, в котором количество безударных слогов изменяется от строки к строке.

Явная предвзятость Белого и склонность рассматривать художественный метод символистской школы как единственно возможный, сообщили его подходу к метрико-ритмической дихотомии несколько догматический характер. В глазах этого ярого защитника «нового стиха» отрицание всех и всяческих правил само по себе стало правилом; нарушения канона оказались канонизированы. Постоянно декларировалось несомненное превосходство «неправильного» стиха над «правильным». Ритм, определявшийся от обратного как «симметрия в отступлении от метра», [17] ценился выше, чем размер. Решительное противопоставление размера и ритма отчетливее всего выражено в одной из последних работ Белого «Ритм как диалектика». [18] В этом во многих отношениях сомнительном исследовании делается уникальная в своем роде попытка примирить поэтическую теорию символизма с марксистской диалектикой, причем научная беспристрастность все больше и больше вытесняется чисто личными оценками и предвзятыми суждениями. Размер презрительно сравнивается со «склерозом тканей», а ритм восхищенно, но невнятно описывается как «принцип изменения и роста». [19]

Нормативные взгляды Белого на основные проблемы просодии в значительной мере повлияли и на его анализ ритмики конкретных произведений. В «Опыте характеристики русского четырехстопного ямба» он в большинстве случаев оценивает ритмическое богатство каждого отдельного стихотворного произведения путем подсчета числа отступлений от метрической схемы или, точнее, числа пропущенных ударных слогов. Брюсов, который в отношении к частным проблемам русского стихосложения проявлял гораздо больше осмотрительности и здравого смысла, отметил некорректность такого подхода. В своем довольно сдержанном отзыве на «Символизм» Белого [20] Брюсов совершенно справедливо возражает против оценки ритмической структуры стихотворения через один произвольно выбранный компонент. Частотность «полуударных», отмечает он, вовсе не обязательно является достоинством стиха. Пропущенные ударения создают ритмическое изящество и придают естественность стиху, «только если они встречаются в продуманных комбинациях с цезурами и другими элементами стихосложения», [21] в противном же случае они могут, напротив, создавать ощущение поэтической неумелости.

И все же, несмотря на все недостатки работ Белого по теории стихосложения, они послужили краеугольным камнем здания русской научной поэтики. Попытка проследить эволюцию метрических структур на протяжении вековой истории

развития русского стиха явилась важным шагом в сторону конкретного, исторического подхода к изучению русской поэзии и очень сильно повлияла на последующие исследования в этой области. Отказавшись от механистического наложения абстрактной, a priori * заданной схемы на разнородный литературный материал, Белый занялся изучением конкретных случаев применения той или иной метрической схемы в разные периоды развития русского стиха. Он тщательнейшим образом описал ритмические особенности русского четырехстопного ямба конца XVIII в., пушкинского времени и второй половины XIX столетия.

В попытках уловить особенности ритма и тембра отдельных поэтов или литературных группировок Белый вплотную подошел к историческому релятивизму, который впоследствии будет представлен в поэтике формалистов. Судя по всему, он осознавал, что у каждой литературной школы была своя собственная «поэтика», то есть свой особый набор художественных средств, или, если говорить о ритме, свой особый способ изменения или, если угодно, нарушения существующего метрического канона.

Попытки реконструировать «поэтику» отдельного автора или целых литературных школ сослужили Белому хорошую службу в его немногочисленных обращениях к изучению художественной прозы. Его блистательные и чрезвычайно самобытные статьи о Гоголе составили отдельный сборник,[22] за которым двадцать лет спустя последовал фундаментальный труд, посвященный обстоятельному и глубокому анализу гоголевского литературного мастерства.[23]

Пытаясь возвести поэтику в ранг точной науки, Белый даже прибег в изучении русского стиха к статистическим методам. Впервые он сделал это в «Символизме».[24] Особенности ритмики каждого исследуемого поэта представлены в виде геометрических фигур и графических схем, которые показывают распределение ударений, положение цезуры и так называемый «межсловесный промежуток». Техника точной записи звука («слуховой записи»), изобретенная самим Белым и впоследствии усовершенствованная совместными усилиями его учеников (я имею в виду «Кружок ритмистов», основанный Белым в 1910 г.), явилась, безусловно, важным шагом вперед по сравнению с невнятными метафорами и красочными обобщениями вроде «музыки стиха», которые слишком часто выда-

* изначально (*лат.*)

вались за научное описание стихотворного ритма. «Статистические методы» Белого, хотя и значительно переработанные, впоследствии были использованы исследователями-формалистами, прежде всего Б. Томашевским и Р. Якобсоном.

Невозможно отрицать пользу графического воспроизведения стихотворных ритмов, однако Белый, со свойственной ему склонностью к гиперболе, явно преувеличивал значение своего «открытия». Как справедливо отмечает Жирмунский в статье, посвященной «Ритму как диалектике», [25] теоретики-символисты зачастую упускали из виду, что в изучении стихосложения схемы и цифры могут служить лишь вспомогательными средствами, лишь способами условного представления литературоведческих открытий. Белый же слишком часто строил свои рассуждения исходя из того, что в поэзии существуют имманентные законы «математической диалектики». Алгебраические символы, пишет Жирмунский, начинают у Белого жить своей жизнью, и зачастую автор погружается в сложные математические выкладки, результаты которых вряд ли оправдывают затраченные усилия. [26]

Валерий Брюсов разделял убеждение Белого, что литератор-практик не должен пренебрегать вопросами теории. «Технике стиха, — писал он, — и можно и должно учиться». [27]

Брюсов, более трезво мыслящий и уравновешенный, чем Белый, чурался причуд своего собрата по оружию. Прекрасно ориентируясь в русской и западно-европейской литературной традиции, Брюсов в то же время чутко откликался на новые веяния в поэзии и в изучении стиха. Он сторонился чисто акустического подхода к стихосложению и подчеркивал тесную связь между фонетическим, семантическим и грамматическим аспектами поэтической речи. Брюсов одним из первых русских литературоведов обратил внимание на важность «межсловесных промежутков» (которые формалисты переименовали в «словоразделы») как фактора, влияющего на ритм стиха.

Во взглядах Брюсова на русское стихосложение не было того догматизма, которым грешат некоторые критические работы Белого. Как и Белый, хотя более последовательно, он рассматривал конкретные ритмические приемы в соответствующем историческом контексте, то есть в рамках определенной просодической системы. Хорошим примером этого здорового историзма является критический отзыв о статье Жирмунского «Рифма, ее история и теория». [28] Взгляды Брюсова и Жирмунского на неточные рифмы современных поэтов диаметрально

противоположны. Брюсов возражает против предложенного Жирмунским определения неточной рифмы как результата «деканонизации» классической рифмы. Это определение «от противного» представляется ему ненаучным. Литературные изменения, утверждает он, происходят по своим законам. Поэтому точнее было бы говорить о новой системе рифмовки, о появлении нового канона, а не об изменении старого.

Несколько менее плодотворными были труды Брюсова на ниве общей теории стихосложения — «Краткий курс науки о стихе» (М., 1919) и «Основы стиховедения» (М., 1924). Эти трактаты, свидетельствующие об огромной эрудиции автора, полны терминологических неточностей и перегружены устаревшими теориями, выведенными на основе греческих и латинских стихотворных ритмов и почти не применимыми к русской поэзии. Как справедливо отметил Р. Якобсон, [29] Брюсов слишком много внимания уделяет просодическим элементам, почти не встречающимся в русской поэзии, таким, как синкопа, и при этом практически не затрагивает столь важный для русской просодии вопрос, как ударение.

2

Некоторые из упомянутых выше исследований появились в виде книг только во втором десятилетии нашего века («Символизм» Белого был издан в 1910 г., «Борозды и межи» Вяч. Иванова — в 1916). К этому времени символизм уже шел на спад. После блистательного, но недолговременного расцвета русский символизм оказался потеснен иными литературными течениями.

Одно из них получило название акмеизма. Группа молодых поэтов, среди которых были Николай Гумилев, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, объединились вокруг литературного журнала «Аполлон» (издавался в Санкт-Петербурге в 1910—1917 гг.) и принялись пролагать новый курс русской поэзии. В своих взглядах на поэтическое искусство они равнялись не столько на Верлена или Маллармэ, сколько на Т. Готье. Акмеисты не признавали столь ценимой символистами мистической недосказанности и их хваленого «духа музыки». Они ратовали за «аполлоническую» ясность и графическую четкость линий. Поэтов «Аполлона» больше интересовала ощутимость, «уплотненность» вещей, [30] чем их внутренняя сущность; говоря словами Иванова, они сосредоточились на realia, а не на realiora. В своем стремлении сделать предмет поэтического

изображения более «земным» акмеисты старались сократить разрыв между поэтической и обыденной речью. Трезвая поэзия Гумилева и Ахматовой почти полностью свободна от эзотерической неопределенности и намеренной многозначности, характерной для символистов. Однако, несмотря на декларированный ими разрыв с эстетикой символизма, акмеисты по сути явились его прямыми преемниками, если угодно, своеобразной символистской ересью. Гумилев во многом пошел гораздо дальше Брюсова, однако при этом он оставался в рамках той же поэтической традиции и тех же социальных стереотипов.

Куда более активную и, пожалуй, более сокрушительную атаку обрушило на символистов только что зародившееся движение футуризма. Лозунгом этих мятежных представителей художественной богемы, которые ворвались на арену русской литературной жизни на волне футуристического бунта, стал полный разрыв с «удушающим прошлым». Футуристы объявили войну всем кумирам благопристойности — «здравому смыслу и хорошему вкусу».[31] Они вознамерились одним махом покончить со всеми авторитетами, со всеми установлениями — общественными, этическими, эстетическими. В своем программном манифесте, имевшем характерное название «Пощечина общественному вкусу»,[32] подписавшие его Д. Бурлюк, В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский недвусмысленно призывали «бросить Пушкина, Достоевского и Толстого с парохода современности»[33] и гордо заявляли о своей «непреодолимой ненависти к существовавшему до них языку».[34] Все последующие манифесты футуризма декларируют право каждого поэта на полный пересмотр по своему вкусу языка, синтаксиса и предметного содержания поэзии, на полный отказ от всех литературных условностей — начиная с избитых «сентиментальных» тем, таких, как романтическая любовь, и кончая устарелыми грамматическими правилами.[35]

Авторы футуристических манифестов явственно давали понять, что их призыв к полному уничтожению русского литературного наследия относится также и к наследию ближайшего прошлого. В сущности, самые гневные выпады идеологов футуризма направлены как раз против представителей символизма, о которых они презрительно говорят как о плаксивых и разложившихся эпигонах.[36] Символизм был поэзией апокалиптического предвестия, лихорадочного устремления в глубины собственной души, зловещего затишья перед бурей. Теперь, когда исторический катаклизм, который со смесью

надежды и страха предрекали Блок и Белый, уже стоял на пороге, тихий стон верленовских «осенних скрипок» потонул в оглушающем барабанном грохоте Владимира Маяковского. То был мятежный футурист — шумный, дерзкий, непочтительный, — футурист, который мог и хотел во весь голос говорить о грядущей буре. Отвергнув гладкость и «гармонию», Маяковский сумел воспроизвести в своем неотесанном, отрывистом стихе, свободном от всяких метрических оков, «полифонический шум» (выражение Маринетти) той взвихренной эпохи. «Мы, — хвалился Маяковский, — прорвали любовный шепот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры — какофония войн и революций». [37]

Все вышесказанное вовсе не значит, что футуристы абсолютно во всех вопросах поэтики расходились с эстетикой символизма. Глашатаи русского футуризма разделяли нелюбовь своих предшественников к реалистическому искусству и твердую веру в высшую, пророческую силу поэтического слова. Белый противопоставлял «мертвые символы» обыденного языка «живым» поэтическим образам; подобно ему, Велимир Хлебников проводил резкую границу между поэтической и «бытовой» речью. [38] Более того, футуристический призыв «расшатать синтаксис» [39] можно, хотя и не напрямую, соотнести с отчаянными попытками Маллармэ подменить законы логики законами поэтической эвфонии. Однако если футуристы и символисты были единодушны в необходимости разграничения поэтической и прозаической речи, они кардинальным образом расходились во взглядах на природу и функции языка.

Как было указано выше, теоретики русского символизма видели ценность слова не в нем самом, а в том, что оно подразумевает. В поэтике символизма, как точно подметил Маяковский, «аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство». [40] В поэтическом Логосе символисты видели эзотерическое откровение. Им представлялось, что образный, ритмический и фонетический строй стиха помогают постичь отраженный в них внутренний строй «высшей» реальности.

Теоретики футуризма начисто отвергали бодлеровскую теорию соответствий. Их совершенно не занимал ни мистический, ни социальный «внутренний смысл». Для Крученых или Хлебникова поэтическое слово не было ни средством передачи мысли, ни способом проникновения в «иной мир». Оно не было, как утверждал в упомянутых выше статьях Вяч. Иванов, напоминанием о мифической молодости человечества, [41] но,

напротив, само являлось «мифотворцем»;[42] слово виделось первичным фактом, самоценной и самодостаточной сущностью.[43] Поэтическая речь, таким образом, становилась самоцелью, а не средством выражения мыслей и чувств. Поэты-футуристы, провозглашалось в манифесте «Слово как таковое»,[44] «больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками „Психее"...» Лучше уж жить «словом как таковым, а не собой». А Давид Бурлюк, один из самых воинственных глашатаев раннего русского футуризма, без колебаний заявлял, что все эти разговоры «о содержании, об одухотворенности» есть «высшее преступление пред истинным искусством».[45]

Столь воинствующее отрицание психологизма может удивить своей несхожестью со взглядами признанного лидера западноевропейского футуризма Ф. Т. Маринетти. В своем знаменитом «Техническом манифесте футуристической литературы» Маринетти провозглашает главной целью новой поэзии отображение современного сознания языком механической эры. Новая поэтическая речь, свободная от оков традиционной грамматики, таких, как прилагательные, наречия, знаки препинания, должна была стать, говоря словами Альтенберга, «телеграфным стилем души».[46]

Действительно, эстетические позиции итальянского и русских футуристов значительно разнятся в расстановке акцентов. Маринетти особенно подчеркивал важность современных тем. В современной поэзии, утверждал он, должен быть слышен пульс гигантских метрополий. Она должна воспевать «огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом... прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей; заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма».[47] Она должна возвещать наступление новой, индустриальной эпохи.

Для теоретиков дореволюционного русского футуризма выбор темы не имел особого значения. «Подлинная новизна в литературе, — писал Крученых, — не зависит от содержания. Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру».[48] Истинное значение имеет только форма: «Если существует новая форма, должно существовать и новое содержание... именно форма определяет содержание».[49]

Примат формы над содержанием — таков был боевой клич раннего русского футуризма. Речевой знак мыслился как «самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей»,[50] а не просто придающая им материальную форму. «Мы стали придавать, — говорилось в одном из манифестов

футуризма, — содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике». [51] Внимание футуристов сосредоточилось на внешней форме и звукографической фактуре языкового символа, а не на его коммуникативном аспекте, на знаке, а не на объекте. Более того, была предпринята целенаправленная попытка ослабить связь между ними, освободить слово, говоря словами Крученых, от «традиционного подчинения смыслу». [52]

Этот бунт против смысла нашел выражение в так называемом «заумном языке». Наиболее ярыми его проповедниками стали Крученых и Каменский. Они пытались сочинять стихи, состоящие из одних лишь произвольных звуковых комбинаций, и объявляли свои творения более совершенными и выразительными, чем «слащавые» стихи Пушкина и Лермонтова.

Однако если эти неудобоваримые эксперименты с бессмысленными комбинациями звуков можно рассматривать как творческую причуду, поэтические открытия В. Хлебникова свидетельствуют о куда более высоком уровне поэтической зрелости и о виртуозном владении словом.

«Путеец художественного языка», [53] Хлебников слишком остро осознавал органическую связь между звучанием и смыслом, чтобы стать приверженцем чистой эвфонии. Его стихи, при всей их невразумительности и эллиптичности, никак нельзя, вопреки общепринятому мнению, назвать лишенными «смысла». Скорее, используя определение из труда тонкого знатока творчества Хлебникова Р. Якобсона, [54] это поэзия с «приглушенной» семантикой. Основной структурной единицей самобытного поэтического языка Хлебникова становится не отдельный звук, не слог, а морфема, которая, будь то корень или аффикс, обязательно имеет какой-либо, пусть даже только потенциальный, смысл. Заведомо недостижимая цель, к которой стремился Хлебников, состояла в том, чтобы «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращенья всех славянских слов одно в другое — свободно плавить славянские слова...». [55] Его излюбленным творческим приемом было разбивать знакомые слова на морфологические составляющие, которые он потом заново соединял в произвольном порядке и создавал из них новые единицы речи — поэтические неологизмы. Одно из стихотворений Хлебникова, «Заклятие смехом», построено на замечательно изобретательной игре формантами: оно почти полностью состоит из окказиональных производных от корня «смех-». [56]

Использование поэтических окказионализмов само по себе выявляет отношение Хлебникова к языку. В словах, которые он изобретал, всегда содержался целый ряд коннотаций, пусть смутных и не до конца проявленных, однако никакого четкого значения они при этом, как правило, не имели. Будучи продуктами речевой фантазии поэта, они, естественно, не соотносились ни с каким конкретным предметом или явлением объективной реальности.

Таким образом, лозунг «самовитого слова» был претворен в жизнь. Привычное соотношение между обозначающим и обозначаемым оказалось перевернуто. В «бытовом» языке, как известно, знак подчинен объекту, который он обозначает. В хлебниковском «заумном» стихе объект является в лучшем случае слабым подобием знака; он заслонен причудливым взаимодействием потенциальных значений слова.

То, что справедливо в отношении референтов отдельных слов, применимо и к «референту» всей поэзии — внешнему миру. Выражая представления раннего футуризма о соотношении между искусством и действительностью, В. Маяковский писал в одной из своих статей, что искусство не есть копия природы, но стремление исказить природу в соответствии с тем, как она отражается в индивидуальном сознании. [57]

Вышеупомянутый принцип художественного искажения, который наряду с футуризмом взяли на вооружение и современные ему течения в живописи, такие, как кубизм и сюрреализм, действует в футуристической поэзии не только на речевом, но также и на образном и на сюжетном уровне. Стремление к «динамической перестановке объектов и их взаимопроникновению» [58] проявляется в гротескных гиперболах раннего Маяковского, а также в «бессвязности хода событий» и «сновиденческой логике» [59] эпических фрагментов Хлебникова, которые невольно наводят на мысль о сюрреализме.

Смелое новаторство футуристов и их настойчивые попытки подвести под него теоретическую базу не могли не оказать влияния на положение дел в литературоведческой науке. Как показало время, влияние это было в равной мере и благотворным, и вредоносным.

Громогласные заявления футуристов о необходимости полной автономии поэтического слова были здоровой, хотя и несколько экстравагантной реакцией против пренебрежительного отношения к форме, все еще не исчезнувшего со страниц учебников по истории литературы, а также против произвольно-мистической интерпретации поэтического образа, которой

грешила символистская критика. Теория «самовитого слова» и ее применение на практике ярко показали бесперспективность чисто тематического подхода к поэзии. Русские футуристы первыми сумели привлечь внимание к внутреннему динамизму языковых явлений, доказав, что средства просодии, такие, как рифма, аллитерация и ассонанс, могут использоваться не только с целью звукоподражания или создания символа. В более общем смысле футуристы заставили вспомнить давно забытую истину, что степень соотнесенности с «реальностью», будь то чувственный мир натурализма или ивановская realiora, является не единственным критерием оценки поэтических произведений.

Обращение к «слову как таковому» дало толчок систематическому изучению поэтического языка, а прославление новых, пересмотренных подходов к литературе выдвинуло на первый план вопросы исторической поэтики.

Теоретики символизма особо настаивали на единстве произведений искусства. Они посвятили себя выискиванию «сути» поэзии и чаще всего находили эту суть в той поэзии, которую сами же и создавали. «Всякое искусство, — писал Белый, — символично, — настоящее, прошлое, будущее». [60]

Футуристы принципиально отвергли столь обобщенный и догматичный подход. Скорее их можно обвинить в том, что они впали в противоположную крайность. Поскольку история литературы виделась им как череда бунтов против существующих канонов, они невольно преувеличивали различия между последовательными стадиями литературной эволюции. Единственным критерием оценки для них стала способность поэта воспринять художественные веяния своего времени, что неизбежно привело их к критическому релятивизму, вплоть до полного отрицания эстетической ценности поэзии прошлого. Совершенно очевидно, что скандальный призыв «бросить Пушкина, Достоевского и Толстого с парохода современности» был лишь эпатажем, направленным против ненавистных «филистеров», и не должен был восприниматься всерьез. Однако не менее примечательно, что и долгое время спустя, когда ранняя футуристическая бравада уже стала историей, Маяковский писал: «Все рабочие и крестьяне поймут всего Пушкина (дело нехитрое), и поймут его так же, как понимаем мы, лефовцы: [61] прекраснейший, гениальнейший, величайший выразитель поэзии своего времени. Поняв, бросят читать и отдадут истории литературы». [62]

Теперь уже совершенно очевидно, что пророчество Мая-

ковского не оправдалось: в последние десятилетия интерес русских «рабочих и крестьян» к творчеству Пушкина неуклонно растет. Этот откровенный просчет убедительно доказывает — если такие доказательства вообще необходимы, — что методологическая позиция Маяковского во многом уязвима. При этом справедливости ради нельзя не отметить, что в определенном смысле этот ультраисторический подход оказал и положительное влияние. Стремление футуристов рассматривать каждую литературную школу как отдельное явление подкрепило тезис, выдвинутый Брюсовым и отчасти поддержанный Белым: художественные достоинства отдельного произведения следует прежде всего оценивать с точки зрения литературных норм, существовавших в период его создания.

Другой составной частью футуристического кредо, позволявшей сделать шаг в направлении систематической поэтики, был его воинствующий, порой доходивший до грубости, эмпиризм. Поэты, собравшиеся под знамя футуризма, нещадно издевались над символистскими рассуждениями о вдохновении, о «поэзии как волшебстве». Они спустили искусство с небес на землю и без всякой жалости сорвали с него златой венец. Признававшийся и даже поощрявшийся уход от логики и реализма отнюдь не предполагал ни приобщения к «высшей» реальности, ни трансцендентализма. Футуристы попирали законы когнитивного языка не для того, чтобы воспарить к словесным высям, но ради свободной, ничем не скованной словесной игры, которой была абсолютно чужда всяческая метафизика. Из «хранителя тайны» [63] поэт превращался в ремесленника. В своей часто цитируемой статье «Как делать стихи» Маяковский писал: «Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство». [64] А посему ничто не мешало описывать способы литературного производства в конкретных, внятных терминах. Поэтическое творчество из теологии превращалось в технологию.

Деятельность футуристов, безусловно, обострила вопрос о необходимости создания адекватной научной поэтики. И именно это движение стало, как будет показано в последующих главах, одним из основных факторов, подготовивших возникновение русского формализма, который попытался такую поэтику создать. Однако, с другой стороны, именно футуризм повинен во многих очевидных недостатках и заблуждениях новой критической школы. Методологическая однобокость, философская незрелость и психологическая косность раннего формализма напрямую проистекают из громогласных гипербол

футуристических манифестов и их преувеличенного внимания к поэтической технике. Лозунг «самовитого слова» явился первопричиной методологического изоляционизма, отделив поэзию от жизни, отвергнув значимость психологического и социального аспектов. Убеждение Крученых, что «форма определяет содержание», предопределило взгляд на литературную эволюцию как на саморазвивающийся и самодостаточный процесс.

Влияние футуризма на формальную школу отразилось не только в методологии, но и в манере изложения. Именно из тесной связи с футуристической богемой проистекают такие редкие и ценные отличительные черты стиля критиков-формалистов, как юношеский задор, энергичность, жизнелюбие. Однако, с другой стороны, избыток смелости и жизненных сил повлек за собой утрату сдержанности и чувства ответственности. Самоуверенная дерзость футуристических манифестов перелилась в работы ранних формалистов, найдя выражение в крайностях, в стремлении к намеренному преувеличению с единственной целью — потрясти и шокировать академические ученые круги.

Непосредственный вклад русского футуризма в теорию литературы куда менее значителен, чем те методологические сдвиги, которые косвенным путем вызвало это движение. Художественное кредо футуристов так и не развилось в целостную эстетическую систему. Причиной тому — поверхностность и легковесность их теоретических взглядов. Лозунги, выкрикнутые во весь голос, не могли заменить собой продуманную художественную доктрину. Кичливые декларации, зачастую призванные скорее шокировать публику, чем прояснить предмет спора, больше разжигали критические страсти, а не проливали свет на обсуждаемый вопрос.

Многие положения коллективных манифестов футуризма были в дальнейшем несколько более подробно раскрыты в критических статьях Маяковского и Хлебникова. Самой значительной теоретической работой Маяковского, вероятно, является его статья «Как делать стихи», [65] в которой содержится ряд очень интересных замечаний по поводу роли ритма в создании стихотворения. Высказывания Хлебникова о природе поэтического языка и о тенденциях современной поэзии [66] заслуживают куда большего внимания, чем им уделялось доселе. Его необыкновенно тонкое языковое чутье, горячий интерес к вопросам семантики и этимологии временами выливаются в необычайно интересные наблюдения. Однако филологическая

интуиция Хлебникова не в состоянии полностью восполнить отсутствие систематических научных познаний. Некоторые его обобщения носят откровенно дилетантский характер. Так, в его в целом очень любопытной статье «Наша основа» выдвинута теория, что все слова, начинающиеся с одной и той же согласной, обязательно имеют и сходство семантики. [67]

Футуризм не сумел породить поэтов-теоретиков того же масштаба, что Вяч. Иванов и А. Белый. Хлебников, Крученых и им подобные, происходившие, в основном, из среды разночинцев, не могли похвастаться той литературной и философской эрудицией, которая так отличала теоретиков символизма. Этим мятежным париям буржуазного общества недоставало научного багажа и логического склада мышления, необходимых для точного научного анализа. Все, что они могли сделать в области литературной теории, это с жаром возвестить о создании новой поэтики.

Обосновать эту новую поэтику — подкрепить теорией футуристическую революцию в русском стихосложении — было по силам лишь профессиональным литературоведам, с интересом и симпатией относившимся к новоявленной поэзии. И вот соответствующее критическое движение наконец возникло. Сошлись две параллельно развивавшиеся линии: если поэтам требовалось содействие специалистов в области литературной теории, эти последние искали в слиянии с литературным авангардом выход из тупика, в котором на тот момент оказалось академическое литературоведение.

III
ВОЗНИКНОВЕНИЕ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

1

Начало XX столетия стало периодом острого методологического кризиса практически во всех областях научного познания. Мировоззренческие позиции, на которых в течение нескольких десятилетий стояла европейская наука, были переосмыслены и признаны непригодными. Основы позитивистского детерминизма пошатнулись, и на повестку дня встал вопрос кардинального пересмотра логической базы всех наук.

Охватившая всю интеллектуальную сферу реакция против позитивизма повлекла за собой возрождение тяги к иррациональному. В искусстве воцарился символизм, в философии главенствующее положение заняла бергсоновская проповедь «творческой эволюции»; в то же время неокантианская теория познания настойчиво убеждала, что центральная роль в гуманитарных дисциплинах должна принадлежать «сопереживанию». Виндельбанд, Риккерт, Ласк и другие представители так называемой фрейбургской гносеологической школы провели четкую границу между методологиями естественных и гуманитарных наук.[1] Они утверждали, что если ученый-естествоиспытатель призван искать логическое объяснение исследуемого явления, то основной задачей ученого-гуманитария является «постижение», то есть интуитивная реконструкция объекта исследования.

Изменение философского климата не могло не затронуть литературоведческую науку. В Германии, традиционно являвшейся главным оплотом культурно-исторической школы, на смену дотошным филологическим штудиям пришли общефилософские описания различных этапов литературного развития и монументальные духовные биографии, сочетавшие

Wahrheit и Dichtung — историю литературы и критическое мифотворчество.[2] Громоздкий аппарат академического литературоведения был с презрением отвергнут. Теперь критику вменялось в задачу воспроизведение духовного мира художника или духовного климата целой эпохи.

Русский символизм, одним из первых сосредоточивший внимание на вопросах поэтики (см. гл. II, с. 36—41), также дал жизнь новому направлению в литературоведении, которое можно определить как философское или метафизическое (как было показано выше, многие критические работы А. Белого соединяют в себе оба названных подхода). Критики, увлеченные проблемами этики и религии, как Лев Шестов, писатели, обратившиеся к метафизике, как Дмитрий Мережковский, религиозные мыслители, для которых, как для Николая Бердяева, литература являлась ареной столкновения идей, пытались интуитивно постичь суть мировоззрения великих русских писателей.[3] Многие их труды по содержательности, глубине и силе творческой прозорливости стоят в одном ряду с величайшими достижениями русской литературной критики. Однако при всем том эти работы зачастую страдают крайне поверхностным подходом, стремлением критиков рассматривать произведение литературы как философскую притчу, как точку приложения своих собственных мировоззренческих идей.

Особенно отчетливо упомянутые недостатки проявились в известной книге Мережковского «Толстой и Достоевский», в которой творчество двух этих величайших русских прозаиков рассматривается в свете извечной борьбы Христа и Антихриста, духа и плоти. Эта антитеза, являвшаяся излюбленной идеей Мережковского, придает в целом очень интересному сопоставлению излишний схематизм. Труд Мережковского богат тонкими замечаниями и критическими находками, однако, несмотря на это, трудно избавиться от ощущения, что он посвящен не столько разбираемым авторам, сколько самому критику и мучающим его внутренним противоречиям.

Даже Михаил Гершензон, выгодно отличающийся от других представителей русской интуитивной школы научностью подхода и внимательным отношением к тексту, не всегда умел избежать домыслов и произвольных суждений. В своей часто цитируемой работе «Видение поэта»[4] он ратует за подробный текстуальный анализ и превозносит достоинства «медленного чтения», однако теория «целостного знания», выдвинутая в той же книге, является безусловной данью иррационализму. Выдающийся литературовед, один из самых крупных

пушкинистов, Гершензон, рассуждая о «мудрости Пушкина»,[5] зачастую позволяет себе крайне натянутые и запутанные толкования. Б. Томашевский совершенно прав, когда признает беспочвенными попытки Гершензона отыскать в произведениях Пушкина целостную эзотерическую философию. «Пушкина нельзя пересказывать, — предупреждает Томашевский, — тем более делать логические выкладки на основе метафорического пересказа».[6]

Тот же крайний критический субъективизм, только с гораздо меньшей долей философской прозорливости, присутствует и в работах одного из самых характерных критиков той эпохи — Юлия Айхенвальда. В его «Силуэтах русских писателей»[7] научная точность подменена псевдопоэтической велеречивостью, а критический анализ — невнятными описаниями субъективных впечатлений.

Субъективизм достиг своего апогея, когда критический анализ превратился, говоря словами Анатоля Франса, в «странствия души в мире шедевров».[8] В тех случаях, когда «странником» становился искушенный и талантливый от природы литератор, такой, как сам Анатоль Франс, подобные «отвлеченные рассуждения» отличались если не научной точностью, то по крайней мере остроумием и красотой слога. Однако в руках посредственных критиков, пошедших по стопам Айхенвальда, подобный импрессионизм чаще всего просто прикрывал научную небрежность и скудоумие.

В то время как «творческая» критика полностью отказалась от научной объективности и предалась «восприятию», академическое литературоведение впало в обратную крайность. С достойным лучшего применения упорством его представители сохраняли верность научной точности, принося ей в жертву право на субъективное мнение и собственную систему ценностей, свое ощущение перспективы. Мелочная фактография, дотошное, но бессмысленное собирание по крупицам разрозненных биографических деталей без всяких попыток синтеза или интерпретации — вот что стало уделом русского академического литературоведения накануне первой мировой войны.

Столпов русской литературоведческой мысли XIX столетия — романтиков Буслаева и Миллера, позитивистов Н. Тихонравова и А. Пыпина и крупнейшего в этом ряду ученых — Александра Веселовского — уже не было в живых. Их последователи были добросовестны, зачастую весьма эрудированны, но в целом начисто лишены воображения. Не обладая

даром обобщения и интеллектуальной смелостью своих учителей, они старались как можно реже затрагивать фундаментальные проблемы литературной теории и методологии. «А. Веселовский, — писал один из самых одаренных и непочтительных их учеников, — давно умер. У него были ученики, уже седые, они все еще не знали, что делать, о чем писать». [9]

Видимо, именно эта робость и нерешительность и послужили главной причиной обращения к биографическим «штудиям», которые занимают столь значительное место в русском литературоведении первых десятилетий нашего века. Выхолощенный «биографический метод», сосредоточивший внимание на мельчайших подробностях жизни поэта, а не на его творческих исканиях и приемах, явился на деле путем наименьшего интеллектуального сопротивления и, как казалось, проще всего позволял уклониться от пугающей своей широтой проблемы взаимоотношений литературы и общества, а также требующего научной точности эстетического анализа.

Сильнее всего это погружение в биографические изыскания проявилось в пушкиноведении, которое на рубеже веков фактически стало центральной темой русской литературоведческой науки. Целый конклав ревностных и усердных исследователей, сгруппировавшихся вокруг периодически издававшегося альманаха «Пушкин и его современники», [10] неустанно перерывал архивы в поисках воспоминаний о великом поэте. Н. О. Лернер, П. Е. Щеголев и их последователи благоговейно выискивали и комментировали самые незначительные факты, хотя бы отдаленно касающиеся Пушкина, его родных или друзей. Любой клочок бумаги с автографом великого поэта, любая биографическая подробность, пусть никак не связанная с поэтическим мастерством Пушкина, почитались достойными самого пристального изучения.

Появились целые исследования, в которых добросовестно описывалась частная жизнь Пушкина, причем каждый факт подтверждался документально. Почтенные академики, не жалея сил, изучали многочисленные любовные связи великого поэта, итогом чего стал «Донжуанский список Пушкина». [11] Менее занимательные вопросы, такие, как «Пушкин, воспитание его детей и семейный уклад» [12] или «курил ли Пушкин?» [13] также не были оставлены без внимания.

Более продуктивный тип исторического литературоведения — социологический подход — еще не получил должного развития в критической практике. Г. Плеханов, который попытался создать марксистскую литературную теорию, [14] пока

оставался в одиночестве. Работы В. Фриче по истории западноевропейской литературы,[15] в которых предпринимались попытки установить прямое соответствие между господствующим способом производства и художественным творчеством, плохо способствовали утверждению марксистской критической методологии. Также не сделало ей особой чести первое коллективное выступление ее адептов, вышедшее под названием «Литературный распад».[16] Этот сборник, содержавший статьи Фриче, Горького, Каменева, Луначарского, Стеклова и других, огульно предавал анафеме всех литераторов-модернистов, которые без разбора именовались декадентами и реакционерами. В лучшем случае «Литературный распад» мог претендовать на некоторые публицистические достоинства, но как образец литературной критики он, мягко говоря, оставлял желать лучшего. Гневный публицистический пафос, которым он был проникнут, явно не мог заменить серьезного социологического анализа. В этой связи следует упомянуть, что Плеханов, который отнюдь не был поклонником символизма, резко критиковал «Литературный распад» за профанацию марксистской методологии.[17]

До революции 1917 г. лишь очень немногие видные ученые придерживались марксистских взглядов на литературу. А таких, кто, как профессор П.Сакулин,[18] умудрялись совмещать, пусть даже и не вполне органично, социологический подход с вниманием к эстетическим достоинствам литературного произведения, и вовсе были единицы. Русское литературоведение бесцельно блуждало между двумя противоположными полюсами — импрессионизмом и педантизмом, не обретя собственных методов, не определив предмета изучения и даже не установив с полной определенностью, к какому типу научного познания оно должно принадлежать. Как сетовал впоследствии Б. Ярхо, никто не знал, куда отнести эту гибридную дисциплину — «к лирической поэзии или к точным наукам, к лингвистике или к социологии».[19] Данное Веселовским определение литературоведения как «ничейной» территории (см. выше, гл. I, с. 27) по-прежнему оставалось в силе.

2

В то время как подавляющее большинство исследователей, отдавшись изучению частностей, полностью потеряли из вида конечную цель литературоведческой науки, самые целеустремленные и методичные из учеников Веселовского

мужественно пытались нащупать выход из царящего вокруг смятения и хаоса. Чем дальше, тем отчетливее они понимали, что, говоря словами их современника лингвиста, «если история литературы хочет стать наукой, она должна найти своего *героя*». [20] Попытки отыскать этого «героя», то есть четко сформулированный и научно обоснованный предмет литературоведения, явственно видны в работах А. Евлахова, В. Шишмарева [21] и в особенности В. Перетца.

В. Перетц, выдающийся специалист по русской средневековой литературе, сделал смелую попытку разграничить собственно литературоведение и историю культуры или общественной мысли. Развивая идеи, изложенные в поздних работах Веселовского, он писал: «...принципом, руководящим историком литературы, мы поставим изучение формальной стороны литературных произведений, того, «как» выразил поэт свою идею, а не того, «что» выразил он». Одним словом, целью истории литературы должно быть «изучение эволюции как поэтического приема, свидетельствующего об эволюции поэтического сознания». [22]

Подобная формулировка, безусловно, куда более научна, чем расплывчатые определения школы Пыпина. Однако при этом совершенно очевидно, что жесткое и однозначное разграничение между «как» и «что» не могло в силу своей механистичности разрешить всех назревших проблем. Представления Перетца о литературоведении были одновременно и слишком узкими, и слишком общими. С одной стороны, возведя вопрос «как» в ранг наиболее существенного для литературоведческой науки, Перетц, сам того не желая, методологически вплотную приблизился к формализму. С другой стороны, он не сумел четко очертить границы литературоведческого исследования, определить специфику художественной литературы. Поскольку в его системе не делалось принципиального различия между поэтическим творением и, скажем, текстом законодательного акта или нравственным трактатом, отсюда совершенно естественно вытекало, что в область научных интересов литературоведа попадают абсолютно все образцы «записанного слова» — при условии, что они рассматриваются с «надлежащей», то есть эстетической точки зрения. [23]

Методологическая позиция Перетца была слишком эклектична, чтобы удовлетворить наиболее любознательных и пытливых его учеников. Новое поколение литературоведов, появившееся в стенах русских столичных университетов накануне первой мировой войны, не желало ограничиваться

полумерами. Деятельные, бескомпромиссные, чуждые конформизма молодые ученые не желали признавать за данность общепринятые методы и направили всю свою энергию на возрождение русского литературоведения посредством придания ему единства предмета и цели.[24] Таким образом, за решение этой по существу «академической» задачи взялись люди, обладавшие такими абсолютно «неакадемическими» качествами, как «настоящий революционный пафос... беспощадная ирония и дерзкий отказ от каких бы то ни было соглашательств».[25]

Справедливости ради стоит отметить, что склонность «отцов» к компромиссу, столь немилосердно осмеянная «детьми», послужила последним только на пользу. Действительно, эклектизм стареющих академиков нередко выливался попросту в научную ограниченность. Но у наиболее талантливых представителей старшего поколения эклектизм шел рука об руку с широтой взглядов, с открытостью новым идеям. Отсутствие устоявшейся догмы способствовало возникновению методологических ересей. Благожелательная терпимость учителей порождала у учеников желание спорить, и в этих спорах пытливая и независимая в суждениях молодежь зачастую подвергала беспощадной критике взгляды предыдущего поколения.

Ярким примером тому может послужить пушкинский семинар, основанный в 1908 г. С. А. Венгеровым, известным профессором русской литературы в Санкт-Петербургском университете. Научные взгляды самого Венгерова были в целом традиционны — смесь идеологизированной критики с академическим биографизмом. Однако это не помешало его семинару стать одним из центров зарождения будущего движения формализма. Ряд выдающихся теоретиков формализма, таких, как Борис Эйхенбаум, Борис Томашевский, Юрий Тынянов, начали свою научную деятельность именно в семинаре Венгерова.

Подобное состояние дел оказалось возможным, поскольку руководил этим разнородным кружком, объединенным любовью к великому поэту, талантливый педагог, который умел и хотел учиться у своих учеников и таким образом строил программу семинара, чтобы она отвечала их насущным интересам.

Впоследствии Венгеров сам рассказал об этом в статье, опубликованной в «Пушкинисте» за 1916 г. «Вот уже 2—3 года, — писал он, — я замечаю в своем семинарии... что целый ряд способных юношей прямо страстно отдаются

изучению стиля, ритма, рифмы, эпитетов, классификации мотивов, установлению аналогий приемов у разных поэтов и всяким иным наблюдением над внешним воплощением поэзии».[26] Поначалу Венгеров, по собственному признанию, отнесся к странному увлечению своих студентов с некоторой опаской, однако постепенно и сам заразился их энтузиазмом.

Спонтанное обращение молодых пушкиноведов к «вопросам поэтической формы» не было частным явлением. Кроме того, как указывает П. Медведев, автор любопытной работы о русском формализме,[27] не было оно и явлением сугубо русским. В те годы западноевропейская наука все чаще и чаще обращалась к вопросам формы. Перед первой мировой войной в странах Западной Европы начали в изобилии появляться публикации, посвященные тому, что А. Гильдебранд назвал «архитектонической структурой произведения искусства».[28]

При этом, однако, ни в коем случае не следует преувеличивать степень воздействия европейских литературных учений на молодых петербургских филологов. Как будет показано далее, число нерусских исследований, оказавших какое-либо влияние на формальную школу, крайне невелико.[29] Русский формализм, как и футуризм, вырос почти исключительно на национальной почве:[30]

В последней главе настоящего исследования делается попытка кратко обрисовать основные «соответствия» славянского формализма и сходных течений в западноевропейской науке. Сейчас же важнее остановиться на принципиальных различиях, проявившихся уже у самых истоков этих параллельно развивавшихся течений.

Во Франции самым первым примером обращения к новому типу критики стал метод explication de textes, * для которого характерно повышенное внимание к вопросам стиля и композиции. Этот весьма плодотворный, хотя и чересчур схематичный подход, завоевавший в начале XX в. широкую популярность во французских школах и университетах, не предполагал принципиально нового взгляда на литературу и литературоведческую науку. Как справедливо отмечает профессор Рене Уэллек,[31] французские explications были скорее педагогическим приемом, а не методологическим принципом. По мнению Г.Лансона, одного из самых видных последователей этого метода, то была просто «полезная и эффективная

* объяснения текстов (*фр.*).

гимнастика ума», развивающая «привычку пристального чтения и точного понимания текста».[32]

В Германии пробуждение интереса к формальному анализу получило гораздо более широкий методологический и эстетический резонанс. Возможно, причиной тому послужило существование смежной научной дисциплины — искусствоведения (Kunstwissenschaft), которое и дало толчок переориентации литературоведческой науки. Первыми немецкими формалистами стали музыковеды, такие, как Э. Ганслик,[33] и искусствоведы, такие, как А. Гильдебранд, В. Воррингер и Х. Вёльфлин.[34]

Особенно примечательно наследие Х. Вёльфлина. В своей знаменитой работе «Основные принципы истории искусств»[35] он ратует за пересмотр традиционных позиций искусствоведения и замену изучения живописи отдельных художников типологическим изучением живописных стилей. Вёльфлин даже выдвинул требование «истории искусства без имен», в которой единственными «персонажами» были бы готика, ренессанс, барокко и т.д.

Взгляды Вёльфлина оказали заметное влияние на главного представителя псевдоформальной школы в немецком литературоведении, Оскара Вальцеля. Он утверждал, что историю литературы следует изучать в тесной связи с историей искусств, а не всей историей культуры, и он же выдвинул теорию «взаимного обогащения различных искусств».[36] Пространные работы Вальцеля по теории и истории литературы[37] представляют собой интересную, хотя и не до конца последовательную попытку применить в литературоведческом анализе стилистические категории, позаимствованные у Вёльфлина.

В России ситуация была принципиально иной. Русскому литературоведению также не хватало разработанного методологического инструментария, с помощью которого можно было бы перейти к систематическому изучению поэтической формы. И в России, казалось, не обойтись без «заимствования» подходящих теорий из родственных дисциплин. Однако ждать помощи от русского искусствоведения было бессмысленно. Пионерам новой критики приходилось изыскивать иные пути.

В выборе союзников они, по всей видимости, руководствовались положением, сформулированным Потебней, а именно что художественная литература есть искусство *вербальное*. Если Потебня был прав, говоря, что поэзия в основе своей есть «языковое явление» (см. гл. I, с. 23), совершенно логично было обратиться за помощью к языкознанию.

К счастью для русской научной поэтики, лингвисты в тот момент были столь же заинтересованы во «взаимном обогащении» двух дисциплин, как и сами литературоведы. Вопросы поэтического языка, равно как и проведения границы между литературоведением и лингвистикой, стали предметом общего обсуждения литературоведов, интересующихся вопросами формы, и лингвистов, у которых были свои причины не пренебрегать долее этой давно назревшей проблемой.

«Герой» русского литературоведения был найден — им стал поэтический язык, основное художественное средство изящной словесности.

Русское языкознание также ощущало последствия всеобщего отката от позитивизма. Во всех гуманитарных дисциплинах внимание к проблемам генезиса уступило место интересу к смыслу любой человеческой деятельности, и лингвисты все отчетливее сознавали, что «язык есть деятельность человека, направленная всякий раз к определенной цели». [38] Все отчетливее становилось осознание того, что факты языка можно описывать не только в терминах, которые использовали предыдущие поколения ученых, но также и в терминах, отражающих функциональное значение языковых единиц в современной речи.

Решительный вызов младограмматической школе бросила группа петербургских ученых во главе с Яном Бодуэном де Куртенэ. Самый талантливый из учеников Бодуэна де Куртенэ, Л. Щерба, категорически возражал против однобокого историзма и настаивал на том, что bona fide * объектом изучения лингвистики должна являться живая речь; в то же время его учитель указал на многофункциональность языка, проведя границу между формальной и «казуальной» речью.

Московский университет некоторое время не давал «функциональной» ереси проникнуть в свои стены. Ортодоксальные младограмматики по-прежнему крепко держались в седле. Под руководством профессора Ф. Фортунатова московские лингвисты освоили все тонкости морфологического анализа, однако при этом неуклонно обходили стороной вопросы функции и значения, считая, что таковые не входят в компетенцию грамматика.

Однако следующее поколение не устояло против новейших веяний. Наиболее независимые и пытливые из молодых московских лингвистов уже не удовлетворялись косным «форма-

* подлинным (*лат.*).

лизмом» и грубым эмпиризмом теории Фортунатова. Они согласны были почерпнуть у своих учителей умение членить слова на морфемы, выделять грамматические категории, классифицировать склонения и спряжения. Однако, как и молодые филологи из Петербурга, они рвались вперед — к разрешению новых проблем и испытанию новых методологий.

Проникновению функционального подхода в московское языковедение в большой степени способствовало влияние выдающегося немецкого философа Эдмунда Гуссерля. Его эпохальный труд «Logische Untersuchungen» [39] послужил мощным катализатором реакции против засилья школы Фортунатова.

Гуссерль подходил к вопросам языка как логик, точнее, как семасиолог. Говоря словами одного из его русских приверженцев, он видел в языке «центральную знаковую систему, естественный и наиболее близкий для нас прототип и репрезентант всякого выражения, прикрывающего собою *значение*»; [40] Гуссерль уделил немалое внимание логическим функциям основных грамматических категорий, общих для всех языков. Выйдя за пределы эмпирических данных сравнительной лингвистики, Гуссерль предложил теорию «чистой», универсальной грамматики, «языка как такового». [41] Твердолобые московские профессора попытались объявить теорию Гуссерля антинаучным вздором. Но для целого ряда их прогрессивно мыслящих учеников книга Гуссерля стала своего рода библией.

Сложные теоретические построения Гуссерля вряд ли приобрели бы такую популярность среди московских студентов, если бы не усилия одного из его русских последователей, Густава Шпета. Зажигательные лекции и труды Шпета [42] познакомили московских филологов с такими «метафизическими» категориями Гуссерля, как «значение» — «форма», «знак» — «референт» (объект).

Вооружившись тяжелой артиллерией гуссерлианской феноменологии, свободомыслящие московские лингвисты начали борьбу с генетическими пережитками даже с большим пылом, чем их петербургские коллеги. В то время как Бодуэн де Куртенэ и его последователи не чурались описания языковых явлений с учетом их психологического происхождения, гуссерлианцы были убежденными и последовательными противниками психологии. В своей работе «Предмет и задачи этнической психологии» Шпет весьма своевременно предостерегает против тенденции смешивать лингвистику и психологию,

тенденции, восходящей к трудам ученых XIX в., таких, как Вундт, Штейнталь и Лацарус. Коммуникация, подчеркивает Шпет, это улица с двусторонним движением, явление социальной жизни. «Она представляет собой новое поле для исследований, в котором объяснения, предоставленные индивидуальной психологией, как правило, оказываются несостоятельны». Все формы выражения, в том числе и язык, должны рассматриваться не как побочные продукты или чувственно распознаваемые симптомы психологических процессов, но как самостоятельная реальность, sui generis * объекты, которые нуждаются в структурном описании.

В свете этих воззрений главной задачей языковеда становится установление объективного, точнее, «интерсубъективного» [43] значения высказывания и его составляющих, а также определение специфических целей различных типов языкового «выражения».

Нетрудно понять, как именно эта методологическая переориентация связана с ростом интереса к поэтике. Дело не только в том, что для уважающего себя лингвиста уход в область, в течение многих десятилетий лежавшую «за границами» языковедения, был нарушением существующих табу, а потому требовал определенной решимости. Но кроме этого, испытав действенность новых методов в сфере, с точки зрения большинства русских лингвистов совершенно неизведанной, можно было добиться существенных «тактических преимуществ». Младограмматическая школа полностью игнорировала поэтическую речь — тем легче было утвердиться здесь «функциональной ереси», поскольку ее не связывали традиционные каноны и установления, которыми было проникнуто изучение когнитивного языка.

Причина, которая делала поэтическую речь столь привлекательной для неортодоксального лингвиста, крылась именно в ее специфике. Поэтическая речь представляет собой «функциональную» речь в чистом виде, в ней все компоненты подчинены одному и тому же конструктивному принципу, все высказывание строжайшим образом «организовано» с целью достичь желаемого эстетического эффекта.

Если все вышесказанное справедливо в отношении поэзии вообще, то в особенности — в отношении поэзии той эпохи. У Хлебникова, Крученых и раннего Маяковского языковые средства выражения были представлены, пользуясь излюб-

---

* своего рода (*лат.*).

ленным выражением формалистов, в «обнаженном» виде. Футуристические эксперименты подчеркнули особые функции поэтического языка, четко отделив его от всех типов обычной коммуникативной речи. Так что не только научное любопытство и субъективные пристрастия заставили лингвистов-новаторов пристальнее всего заняться именно «лабораторией» современной поэзии.

Восхищение достижениями литературного авангарда и неприятие косности академического литературоведения — вот основные катализаторы процесса, который привел к тому, что во втором десятилетии нашего века новые научные силы выкристаллизовались в оформленное направление. В 1915 г. группа студентов Московского университета организовала Московский лингвистический кружок. Годом позже в Петербурге несколько молодых филологов и литературоведов объединились в Общество по изучению поэтического языка, вскоре ставшее известным как Опояз. Так родился русский формализм.

3

Первые годы его существования никак нельзя назвать громкими и славными. Поначалу два центра этого движения — петербургский Опояз и Московский лингвистический кружок были попросту небольшими дискуссионными группами, в которых молодые филологи могли в обстановке, свободной от рестрикций, налагаемых официальной программой университетского образования, обмениваться взглядами на фундаментальные проблемы теории литературы.

Почти все участники этих собраний стали впоследствии выдающимися литературоведами или лингвистами. Однако в 1915—1916 гг., когда формальная школа только зарождалась, первые приверженцы ее были еще совсем новичками в науке: едва ли кому из них перевалило за двадцать. Наделенные свободным и пытливым умом, они горели единым желанием — проложить новые пути изучения языка и литературы.

Московский лингвистический кружок был основан по инициативе даровитых, восприимчивых к новизне студентов Московского университета. Среди его основателей были Буслаев, внук известного литературоведа и филолога, Петр Богатырев, впоследствии крупнейший специалист по славянскому фольклору, Роман Якобсон, который вскоре стал одним из лидеров

русского формализма, и Г. О. Винокур, в будущем выдающийся языковед.

В действительности сфера научных интересов членов Кружка была много шире, чем предполагало его название. В первые два года его деятельности в центре внимания находились проблемы русской диалектологии и фольклора.[44] Однако вскоре кружковцы перешли от накапливания лингвистических фактов к обсуждению проблем методологии, касающихся как обиходной, так и поэтической речи.

Основной движущей силой этих теоретических изысканий был председатель кружка Роман Якобсон, в котором живой интерес к славянскому фольклору и этнографии соединялся с пытливостью ума, понуждавшей его неустанно изучать новейшие достижения западноевропейских ученых в области теории языка и философии.

По мере того как методологическая ориентация Московского лингвистического кружка принимала отчетливую форму, все более видное место в его программе занимали вопросы изучения поэтической речи. В указанном выше отчете о деятельности кружка говорится, что из двадцати докладов, зачитанных на его заседаниях в 1918/19 учебном году, пятнадцать были посвящены вопросам истории или теории литературы. Среди работ, перечисленных Винокуром,[45] — «О поэтических эпитетах» и «О стиховом ритме» Осипа Брика; «О пушкинском пятистопном ямбе» Бориса Томашевского; «Вопросы литературных заимствований и влияний» С. Боброва; коллективное исследование повести Гоголя «Нос» (Богатырев, Брик, Буслаев, Якобсон, Винокур) и, наконец, «Поэтический язык Хлебникова» Романа Якобсона.

Это исследование, безусловно, явилось самым крупным вкладом Московского лингвистического кружка в теоретическую поэтику. Работа Якобсона о Хлебникове, которая два года спустя была опубликована в несколько расширенном виде под названием «Новейшая русская поэзия»,[46] помимо проницательного, хотя и довольно схематичного анализа поэтических приемов Хлебникова содержала четкую формулировку ранней формалистской концепции поэзии и литературы (см. ниже, гл. IV, с. 75 и гл. X, с. 179).

Никак нельзя назвать случайным совпадением то, что эта формулировка впервые появилась именно в рамках исследования, посвященного разбору поэтических приемов новатора-футуриста. Это было негласным свидетельством научного «модернизма» молодых московских лингвистов, которые

стремились формировать свои представления о поэтическом искусстве на основе произведений, создававшихся их современниками.

Как уже отмечалось выше, основоположники русской функциональной лингвистики нашли в футуристических попытках «освобождения» поэтического слова в высшей степени продуктивное поле для исследований. К этому можно добавить, что в некоторых случаях интеллектуальное родство подкреплялось и тесными личными связями. Якобсон был близко знаком с Маяковским и Хлебниковым [47] и был завсегдатаем собраний московских кубофутуристов. Маяковский, в свою очередь, проявлял немалый интерес к деятельности Московского лингвистического кружка. На собраниях молодых лингвистов нередко можно было увидеть его могучую фигуру. Присутствовал он и на докладе Якобсона, посвященном Хлебникову, и со вниманием слушал малопонятные рассуждения докладчика о русской футуристической поэзии в свете представлений, почерпнутых из работ Э. Гуссерля и Ф. де Соссюра.

Связь Маяковского с формалистами не ограничивалась одними только посещениями диспутов и собраний. Не очень хорошо разбираясь в просодической терминологии, он тем не менее чувствовал острую потребность в детальном анализе поэтической формы [48] и в особенности ритма, который он в своей статье «Как делать стихи» провозглашает ведущей силой поэзии. [49] Призывая своих друзей формалистов уделять больше внимания социологическому аспекту литературы, ведущий русский футурист тем не менее был твердо убежден, что «формальный метод — это ключ к постижению искусства». [50] Именно это убеждение подвигло его на то, чтобы изыскать в 1919 г. средства на публикацию работ формалистов, [51] а спустя несколько лет предложить его членам сотрудничество в журнале «Леф», главным редактором которого он в то время являлся. [52]

В Петербурге движение формализма также делало свои первые шаги в тесном союзе с поэтическим авангардом. Однако здесь футуристическое кредо не получило столь единодушного признания.

Общество изучения поэтического языка, или Опояз, было куда более неоднородной группировкой, чем Московский лингвистический кружок, представлявший собой группу лингвистов, объединенных интересом к поэтике. Опояз явился «коалицией» двух самостоятельных групп: специалистов-языковедов школы Бодуэна де Куртенэ, таких, как Лев Якубинский и

Е. Д. Поливанов, и теоретиков литературы, таких, как Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум и С. И. Бернштейн, которые стремились разрешить кардинальные проблемы своей научной дисциплины через альянс с передовой лингвистикой.

Члены второй группы также не были единодушны в своих литературных предпочтениях. Бориса Эйхенбаума, который вошел в Опояз почти сразу после его образования и вскоре стал одним из самых видных его идеологов, никак нельзя назвать приверженцем футуристической поэтики. Талантливый и широко эрудированный исследователь западно-европейской литературы, в котором пристальный интерес к новым веяниям сочетался с научной беспристрастностью, Эйхенбаум вступил в науку без выраженных эстетических предпочтений. Он остро ощущал кризис символистской «теургии», однако в качестве альтернативы его более привлекала неоклассическая ясность Гумилева или Ахматовой, а не «заумное заикание» Хлебникова или Крученых.[53] Несмотря на неприятие эклектических компромиссов и достаточную внятность методологической позиции, Эйхенбаум, в отличие от Шкловского, был реформатором, а не бунтарем, представителем независимо мыслящей интеллигенции, а не бесшабашной богемы. Путь эволюции, проложенный в русской поэзии акмеистами, импонировал ему более, чем разрушительный «нигилизм» футуристов.[54] Именно акмеизм, с его культом поэтического мастерства, помог Эйхенбауму постичь особую сущность поэтического языка и убедиться, что «стихи рождаются из потребности задержаться на слове, рассмотреть его, поиграть с ним».[55]

Увлеченный «словесной игрой», Эйхенбаум скоро полностью отошел от философской критики, которой отдал дань в ранних работах.[56] Вместе со своими коллегами по Опоязу он обратился к детальному изучению литературной техники.

Эйхенбаум был не единственным видным представителем петербургского формализма, который не принял футуристического бунта. Однако в первые годы существования Опояза тон в нем задавали именно сторонники футуризма. Я имею в виду прежде всего Виктора Шкловского, одного из основателей Опояза, его председателя и глашатая его идей, а также лукавого формалистского импресарио Осипа Брика.

Подобно Эйхенбауму, Шкловский изучал историю литературы в Петербургском университете. Однако, если верить его эксцентричной автобиографии «Третья фабрика»,[57] академическая филология мало что могла дать этому своевольному и пытливому студенту. «Здесь не проходили теории прозы, а я

над ней уже работал». [58] Одаренный, плодовитый, великолепно владеющий словом, равно искусный в написании литературоведческих статей и газетных фельетонов, деливший свой талант между филологией и изобразительным искусством, этот enfant terrible * русского формализма был более ко двору в шумных литературных кафе, чем в строгой атмосфере университетских аудиторий.

Стимулы, которые он получал extra muros, ** действительно имели огромное значение. Ученичество в мастерской скульптора и тесная связь с поэтами и художниками-футуристами дали Шкловскому то, чего, к сожалению, недоставало его учителям, — ощущение литературной формы и художественной композиции. «С футуризмом и скульптурой уже можно много понять. Тогда я понял искусство как самостоятельную систему». [59] И именно тогда, следует добавить, Шкловский и приобрел качества, необходимые вождю формализма.

Осип Брик, верный друг и поклонник Маяковского, а впоследствии его ближайший соратник по изданию «Лефа», на ранней стадии развития русского формализма сыграл в нем куда более важную роль, чем можно предположить исходя из скудного перечня его научных работ. [60] По свидетельству коллег, Брик говорил куда более убедительно и красноречиво, чем писал. Обсуждая вопросы поэтики в узком дружеском кругу, он походя высказывал ценнейшие соображения и изобретал термины, которые впоследствии получали широкое распространение. Полное отсутствие честолюбия и того, что Шкловский очень точно назвал «волей к совершению», [61] в большинстве случаев приводило к тому, что Брик попросту не давал себе труда развить и зафиксировать свои идеи. Он с полной готовностью оставлял эту задачу своим более плодовитым или более честолюбивым коллегам.

Не будучи профессиональным филологом, Брик тем не менее живо интересовался исследованиями в области поэтического языка и прекрасно в них ориентировался. Скорее всего, именно его попытки рассмотреть вопросы эвфонии в категориях, принципиально отличных от принятых в символистской поэтике, и дали первый толчок дискуссиям о проблемах версификации, которые привели к возникновению Опояза.

Жена Осипа Брика Лиля, которую природа с равной щед-

---

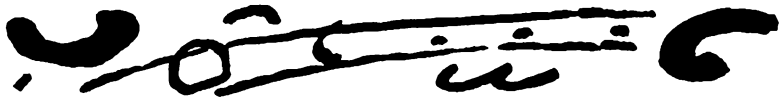
* невоспитанный отпрыск (*фр.*).

** вне стен (*лат.*).

ростью наделила и умом, и красотой, так описывает в своей статье «Воспоминания о Маяковском» домашнюю обстановку первых заседаний Опояза: «В связи со своими иероглифами [62] Ося вступил в длинную филологическую беседу со Шкловским. К ним присоединился Кушнер; [63] подошли и Якубинский с Поливановым... Скоро филологи стали регулярно собираться у нас в доме, читать доклады и вести дискуссии...» [64]

Наблюдательная хозяйка благожелательно и слегка удивленно подмечала, что филологи с особой горячностью обсуждают чисто технические аспекты стихотворного анализа, такие, как повторение групп согласных, которому были посвящены заметки Брика. Однако при этом она в полной мере разделяла упоение современной поэтической речью, которым были отмечены все ранние формалистские сходки, будь то у Бриков в Петербурге или у Якобсона в Москве. «Стихи, — писала Лиля Брик, — были тогда нашей единственной страстью. Мы упивались ими. Я знала все Володины [65] стихи наизусть, а Ося был от них просто без ума». [66]

Хотя темы многих бесед на «вечерах у Бриков» [67] показались бы человеку стороннему отвлеченными или даже попросту скучными, на этих собраниях царил уникальный в своем роде дух интеллектуального возбуждения, сочетавший серьезную атмосферу лингвистической лаборатории с залихватской бесшабашностью литературного кафе. Именно в этой атмосфере «веселой науки», где удачный парадокс ценился почти столь же высоко, сколь и новая литературная теория, выковывались исходные принципы формализма.



IV
«ГОДЫ БОРЬБЫ И ПОЛЕМИКИ» (1916—1920)

1

Если исходить из некоторых ретроспективных оценок,[1] может сложиться впечатление, что чуть ли не единственным «изобретателем» русского формализма был Виктор Шкловский. Действительно, было бы неверно, равно как и несправедливо, отрицать, что роль Шкловского как организатора, а также выразителя методологических принципов нового русского литературоведения чрезвычайно велика. В первые годы существования Опояза он своими статьями и выступлениями активнее всех, за исключением, пожалуй, Р. Якобсона, способствовал выработке стратегии и обеспечению статуса нового движения. Однако факт остается фактом: ни один отдельный теоретик, пусть даже самый одаренный и влиятельный, не может претендовать на всю славу — или, если угодно, отвечать за все недостатки — формальной методологии. Она была продуктом не имеющей прецедентов в анналах литературоведения коллективной работы ученых, в которой решающую роль сыграли самые выдающиеся умы Опояза и Московского лингвистического кружка.

Открытия и достижения петроградских формалистов увидели свет в виде сборников статей, выпускавшихся Опоязом в 1916—1919 гг. Первая из этих коллективных публикаций, включавшая работы Якубинского, Кушнера, Поливанова и Шкловского, появилась в 1916 г. под названием «Сборники по теории поэтического языка». [2] Через год было выпущено второе, несколько расширенное издание. [3] В 1919 г. наиболее примечательные статьи из обоих сборников были переизданы в книге «Поэтика», включавшей также несколько новых работ Брика, Эйхенбаума и Шкловского. [4]

Вышеперечисленные публикации, особенно издание 1919 г., вместе с «Новейшей русской поэзией» Р. Якобсона [5] дают достаточно целостное представление о научных взглядах раннего формализма. Прежде чем перейти к описанию последующих стадий развития формального движения в России, мы должны остановиться на сути и характере этих сборников.

Прежде всего бросается в глаза яркое неприятие ранним формализмом всех критических течений, доселе существовавших в России. Идеологи нового литературоведения равно непримиримо относились и к утилитаризму эпигонов Писарева, и к метафизике символистов, и к академическому эклектизму. О последнем в высшей степени презрительно отзывается в своих работах Р. Якобсон. [6] Он описывает традиционное литературоведение как невразумительный «конгломерат доморощенных дисциплин» и сравнивает его методы с методами полиции, «которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо». [7] И далее: «Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия». [8]

Эйхенбаум выражал неудовлетворенность «наивным психологическим реализмом», проистекавшим из повального увлечения тогдашних литературоведов биографиями писателей (см. выше, гл. III, с. 54). Са́м он раз и навсегда отказался от мысли рассматривать высказывания литературных персонажей как «непосредственное отражение личных чувств автора». [9] Вторя ему, Брик высмеивал биографические изыскания ученых-пушкинистов, сравнивая их с маньяками, которые готовы уморить самих себя в попытках найти ответы на бессмысленные вопросы. [10]

Однако при этом пионеры русского формализма не находили нужным тратить слишком много времени на полемику с «отжившей свое» академической наукой. «С ней почти не приходилось бороться», — пренебрежительно заявлял Эйхенбаум. [11] Свою тяжелую артиллерию теоретики формализма приберегали для наступления на более серьезного противника — символизм. Говоря словами Эйхенбаума, «лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами, и сплотил первых формалистов в единую группу». [12]

Впрочем, подобный выбор объекта для разоблачения диктовался не только эстетико-методологическими, но и тактическими соображениями. Следует помнить, что символизм был

наиболее серьезным препятствием на пути переориентации русского литературоведения, каковую формалисты считали своей основной задачей. Несмотря на акмеистическую ересь и громогласный бунт футуристов, «Символизм» Белого и «Борозды и межи» Вяч. Иванова по-прежнему оказывали на русскую критическую мысль куда более ощутимое влияние, чем скучные монографии, которые с прежней добросовестностью кропали представители академической науки.

Еще одним тактическим доводом в пользу форсированного наступления на символизм была родственность его позиций. Белый и Брюсов немало потрудились на ниве поэтики и фактически монополизировали изучение версификации. Чтобы представить миру новую концепцию поэтического языка, прежде всего надо было подорвать авторитет теоретиков символизма и доказать несостоятельность их взглядов. [13]

Безусловно, подобное противостояние символизму не было простым проявлением соперничества или борьбы за власть. Призыв к освобождению стиховедения от «религиозных и философских тенденций» был не просто полемическим приемом. Он явился выражением полного неприятия метафизики, «нового пафоса научного позитивизма», [14] который столь характерен для заявлений раннего формализма. Туманный импрессионизм Бальмонта и эзотерическая теургия Иванова были категорически отвергнуты. Здание новой критики надлежало возводить на прочном фундаменте «научного изучения фактов». [15]

Подобный воинствующий, чтобы не сказать наивный, эмпиризм идеологов формализма тесно связан с их профутуристической ориентацией. (В том месте, на которое я ссылаюсь, Эйхенбаум говорит о необходимости отказа «от философских предрассудков, от психологических и эстетических истолкований».) Нам не так уж важно знать, явилось ли их неприятие трансцендентального результатом воздействия новой поэзии или, напротив, оно само породило интерес к этой самой поэзии. Как бы там ни было, активное участие в литературных баталиях эпохи придало формалистскому натиску дополнительный боевой задор, с оттенком некоторой партизанщины.

Достаточно бросить самый поверхностный взгляд на первые публикации Опояза и Московского лингвистического кружка, чтобы увидеть, как сильно они напоминают хлебниковскую проповедь «самовитого слова». Превалирующий интерес к «внешней форме», или фонетической фактуре речевого знака, столь характерный для футуристических манифестов, прослеживается даже в самих названиях статей членов

Опояза. Так, Л. Якубинский писал о «Звуках поэтического языка» (1916) и «Скоплениях одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках» (1917), Брик анализировал «Звуковые повторы» (1917), а Поливанов размышлял «О звуковых жестах в японском языке».

Шкловский недвусмысленно высказывал свое убеждение в примате звука над смыслом в некоторых видах речи.[16] В подтверждение своих слов он приводил примеры «заумного языка» из самых различных источников — художественной прозы и фольклора, детских стихов и религиозных песнопений. Шкловский выдвинул тезис, что тенденция использовать непонятные или «бессмысленные» слова является «общеречевым явлением», отвечающим некой глубинной психологической потребности. Коммуникативная функция, утверждал он, это лишь одна из возможных сторон применения языка: «...слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысли, и не только даже для того, чтобы словом заменить слово... людям нужны слова и вне смысла».[17]

Рассуждения Шкловского о «поэзии и заумном языке» были перспективной, но достаточно непоследовательной попыткой теоретически обосновать эксперименты футуристов; в то же время Якубинский попытался доказать автономию поэтического звука, прибегнув к непререкаемым аргументам функциональной лингвистики. Он исходил из предпосылки — почерпнутой, несомненно, у Бодуэна де Куртенэ — о том, что «явления языка должны быть классифицированы, между прочим, с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом».[18] Следующим шагом в рассуждениях Якубинского стало проведение четкой границы между «практическим» языком, «в котором языковые представления... самостоятельной ценности не имеют и являются лишь *средством* общения»,[19] и другими видами речи, где звуки имеют самостоятельную ценность.[20]

«Практическая» речь, утверждал Якубинский, эстетически нейтральна, аморфна. Именно поэтому возможен феномен разговорной, или «небрежной», речи, которому уделял особое внимание Бодуэн де Куртенэ: в обычном коммуникативном акте допустимо некоторое расхождение между целью высказывания и самим высказыванием, при условии, что слушатель понимает, что говорящий «имеет в виду». Совсем другое дело — поэтическая речь: здесь все звуки строго выверены, они входят в «поле сознания».[21]

Согласно Якубинскому, лучшим доказательством «ощутимости» звука в стихе является ритмическая организация поэтической речи. Многочисленные подтверждения этого тезиса можно найти в заметках Брика о «звуковых повторах» [22]. Отправной точкой этого новаторского исследования стала попытка классифицировать различные типы аллитерации, наиболее часто встречающиеся в стихах Пушкина и Лермонтова. Однако методологическая значимость статьи Брика состоит не столько в изобретательной типологизации аллитеративных «фигур» [23], предложенной автором, сколько в его настоятельном утверждении, что поэтическая речь носит «интегральный» характер. Словесная оркестровка поэзии, рассуждает Брик, достигается не просто посредством нескольких приемов «гармонии», которые без труда распознает читательское ухо. В ее создании участвует вся фонетическая фактура стиха. Рифма и аллитерация — всего лишь самые легкоразличимые, «канонические» проявления «основных законов эвфонии», частные случаи «звукового повтора» [24], который представляет собой основной принцип организации поэтического языка.

При том что подавляющая часть исследований членов Опояза касалась вопросов поэтической эвфонии или общей фонетики, две весьма примечательные статьи, вошедшие в «Поэтику», были посвящены структуре художественной прозы. Однако можно с полным правом сказать, что эти исключения только подтверждают правило. В обоих случаях рассуждения о прозаической технике уходят, причем вполне естественным путем, в несколько неожиданную сторону — к обсуждению наиболее важных, с точки зрения раннего Опояза, вопросов «словесной инструментовки».

Весьма впечатляющая, хотя и несколько тенденциозная статья Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» [25] почти полностью посвящена обсуждению повествовательной интонации этой повести. «Шинель» признается выдающимся образцом гротескной стилизации, примером выразительного сказа, в котором широко используется игра слов и особое значение имеет артикуляция, мимика и звуковая жестикуляция. [26] Сюжет «Шинели» рассматривается исключительно в речевой плоскости, как результат игры на взаимодействии двух стилистических слоев — комического повествования и сентиментальной риторики.

Ту же мысль о тесном взаимодействии композиционных и стилистических приемов высказал в первой своей работе, посвященной теоретическому разбору прозы, и В. Шкловский. [27]

Он утверждал, что «приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами... звуковой инструментовки».[28] Развивая эту мысль, Шкловский проводит аналогию между такими на первый взгляд несходными явлениями, как архитектоническая «тавтология» — многократное повторение одного и того же сюжетного хода в эпосе или сказке[29] и словесный повтор. Аллитерация в пушкинском стихе, «тавтологический параллелизм» в народной балладе и прием эпической ретардации или, говоря словами Шкловского, «ступенчатого строения»[30] попадают в одну и ту же категорию.

Итак, в данном случае мы имеем дело с проецированием законов поэтической эвфонии в сферу художественного повествования; сюжет рассматривается, говоря словами Якобсона,[31] как «реализация» речевых приемов. В общих формулировках, каковыми изобилует весьма хаотичная статья Шкловского, многократно подчеркивается первостепенное значение звука. Так, все литературные произведения, включая сюда и художественную прозу, определяются как «*сплетение* звуков, артикуляционных движений и мыслей».[32]

Выдвинутое формалистами понятие «ощутимости словесной конструкции» как отличительной черты поэтического языка потребовало коренного пересмотра существовавших ранее теорий о природе поэзии. Первой жертвой стало учение Потебни, согласно которому отличительной особенностью поэтического языка является его образность. Эта теория представлялась формалистам наиболее опасной, поскольку широко использовалась их непосредственными предшественниками и ближайшими врагами — символистами.

Главный опоязовский «специалист по конфликтным ситуациям», Виктор Шкловский, ревностно взялся за развенчание «потебнианства». В двух статьях, вторую из которых принято считать манифестом русского формализма, — «Потебня» и «Искусство как прием»[33] — Шкловский опровергает выдвинутое «учителем» представление о поэтическом образе как педагогическом приеме, объясняющем незнакомое через знакомые понятия. На деле, утверждает он, верно как раз обратное. Поэтическое использование образа, в отличие от «практического», как раз и состоит в «своеобразном семантическом изменении»,[34] в переносе изображаемого объекта на иной план реальности. Привычное «остраняется», преподносится как увиденное впервые. Таким образом и достигается основная цель поэтического искусства: «заторможенная, невнятная речь»[35]

поэта возвращает нам незамутненное, детское видение мира.[36] Так как искаженная, намеренно затрудняющая задачу форма[37] ставит искусственные преграды между субъектом и объектом ощущения, цепь привычных ассоциаций и автоматических реакций рвется: мы получаем возможность «*видеть* вещи, а не просто *узнавать*» (мы вернемся к выдвинутой Шкловским теории остранения в гл. X, с. 175—177).

Тем самым был брошен недвусмысленный вызов реалистической эстетике. Согласно концепции Шкловского, основной задачей искусства является вовсе не воспроизведение жизни в конкретных образах, а, напротив, творческое искажение действительности с помощью целого арсенала приемов, имеющихся в распоряжении писателя.

Понятие «приема», под которым подразумевалось сознательное «созидание» поэтического произведения — организация материала и языка, а также деформация предмета изображения, «реальности», стало ведущим в поэтике формализма, его боевым кличем. «Если наука о литературе хочет стать наукой, — безапелляционно заявлял Якобсон, — она принуждается признать „прием" своим основным „героем"».[38] Все прочие компоненты литературного произведения — его «идеология», эмоциональное содержание, психологические характеристики персонажей — признавались в лучшем случае вторичными или вовсе не имеющими отношения к делу; их с легкостью отметали как «мотивировку»[39] post factum * использованных приемов, призванную сделать «литературный продукт» более удобоваримым, доступным неповоротливому уму читателя-филистера.

В своих наиболее радикальных высказываниях формалисты доходили до того, что полностью отрицали значение социального и идеологического аспектов. «Искусство всегда было вольно от жизни, — заявлял Шкловский, — и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города».[40] Якобсон, в свою очередь, безапелляционно утверждал, что «инкриминировать поэту идеи, чувствования («выраженные» в его произведении. — *В. Э.)* так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду...».[41]

Вероятно, молодым приверженцам формализма пришлось бы потратить немало сил, чтобы обосновать эти вопиющие

---

* задним числом (*лат.*).

заявления. Однако не следует слишком безоговорочно верить Якобсону и Шкловскому на слово. Несмотря на то что их взгляды в тот период действительно были достаточно радикальны, вряд ли они в данном конкретном случае говорили до конца искренне и, безусловно, не могли не сознавать, пусть смутно, что несколько переусердствовали, отстаивая свои передовые идеи. [42]

Нельзя не согласиться с П. Медведевым, который в своей критичной, но в целом справедливой оценке формальной школы отмечает, что рассматривать публикации 1916—1921 гг. как академические исследования значило бы уклониться от исторической истины. [43] Чтобы осмыслить подобные «перегибы» русского формализма в надлежащей исторической перспективе, полезно вместе с Медведевым остановиться на следующем рассуждении из статьи Эйхенбаума «Теория формального метода» (1925), подводящей итог развитию этого течения:

«В годы борьбы и полемики против такого рода (идеологических и эклектических. — *В. Э.*) традиций формалисты направили все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а все остальное отодвинуть в сторону как мотивировку... Многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения». [44]

Кричащие преувеличения этой ранней стадии можно до известной степени отнести на счет вполне объяснимой агрессивности молодой критической школы, поставившей перед собой задачу любыми способами отмежеваться от своих предшественников. Столь же справедливо будет связать эти намеренно экстремистские заявления молодых ученых, Шкловского и Якобсона, с идущей от футуризма традицией эпатирования филистеров.

Однако это объяснение далеко не исчерпывает темы. Резкая нота, звенящая в критических трудах членов Опояза, не была простым эхом поднятого футуристами шума. И то и другое было всего лишь отзвуками тона, точнее, тембра той эпохи. Воистину до крика надо было возвысить голос, чтобы тебя услышали на базарной площади противоборствующих идей в те бурные и грозные годы, 1916—1921-й, — годы войны и революции.

2

Если посмотреть с точки зрения чисто хронологической, русский формализм никак нельзя назвать порождением революционной эпохи. Как было показано выше, формальная школа возникла до событий 1917 г. Но к тому моменту, когда новое критическое движение набрало силу, Россия уже пылала в огне революции. Третий, самый значительный сборник работ формалистов, «Поэтика» (1919), вышел в свет в сумрачном, истерзанном гражданской войной Петрограде. И непритязательный вид, и воинственный настрой этого сборника свидетельствуют о том, что бурные события того времени в полной мере коснулись и Опояза.

Тем, кто видит в русском формализме лебединую песню «буржуазного декаданса»,[45] всякая попытка связать теории формализма с революционным духом может показаться едва ли не кощунством. Разве формальная школа не была, прежде всего, прибежищем для сторонников «чистого», «аполитичного» искусства?[46] Разве самозабвенная погруженность молодого Якобсона в изучение художественных приемов и отчаянные усилия Шкловского «освободить» искусство от жизни не есть типичные примеры ухода от жгучих проблем революционной эпохи?

Проблема «формализм и революция» не столь проста, как может показаться на первый взгляд. Тяжелая рука «социальной» критики безжалостно ставила клеймо «эскапизма» на всех неугодных течениях, поэтому относиться к нему надо с большой осторожностью. Если понимать под «эскапизмом» отказ от активного участия в политических баталиях современности, вряд ли можно применить этот термин к таким теоретикам формальной школы, как О. Брик и Л. Якубинский. Брик неустанно трудился на «культурном фронте» революции, сначала в должности политического комиссара московской Академии художеств, потом в качестве идеолога ультрареволюционной группы Леф.[47] Якубинский, хотя и не проявлявший подобной активности, в первые годы революции был членом большевистской партии. Что же касается Шкловского, очевидно главного представителя формалистского «эскапизма», его отношение к революционным событиям было гораздо сложнее, чем это следует из его нарочито «асоциальных» высказываний. В период гражданской войны он постоянно колебался между позой ироничного наблюдателя и беспомощной жертвы, между революционным повстанчеством и довольно непоследова-

тельными попытками принять участие в политической жизни. Эта двойственность взглядов впоследствии нашла очень интересное отражение в его мемуарной книге «Сентиментальное путешествие». [48] «Я думаю, — писал Шкловский, — что... должен был бы я пропустить мимо себя революцию... Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла». [49]

Действительно, нельзя отрицать, что обращение формалистов к вопросу «как» вместо вопроса «что» во многих случаях давало возможность избежать идеологических заявлений, говоря точнее, безоговорочного приятия официальной идеологической доктрины. Однако при этом формалисты вряд ли заслужили голословные и ни на чем не основанные обвинения П. Когана, который объявил их «бедными, наивными специалистами, потерявшими всяческий контакт со своей эпохой». [50]

Слабое место подобных обличений состоит в том, что авторы их не задумываясь отождествляют «ощущение современности» и «гражданское отношение», то есть активный интерес, к современной политической жизни. Крайне сомнительно, чтобы ценность научного направления или научной теории можно было определить в одних только узких идеологических терминах. Более объективным критерием следует счесть правомерность предлагаемого данным направлением подхода к вопросам конкретной науки.

Если взглянуть на формальную школу с этой точки зрения, она предстанет как более или менее законное, хотя и несколько эксцентричное дитя революционной эпохи, как органичная часть тогдашней специфической духовной атмосферы.

Революция 1917 г. не только коренным образом изменила политическую и социальную структуру русского общества; она затронула и стереотипы поведения, и общественную нравственность, и философские системы. Наблюдавшийся тогда культурный взлет был не просто побочным продуктом политической революции; падение старого режима не вызвало его, а только подстегнуло и ускорило. Волна переоценки былых ценностей, коренного пересмотра всех традиционных взглядов и социальных норм прокатилась не только по революционной России. После первой мировой войны стремление «изгнать статику, отвергнуть Абсолют» [51] фактически сделалось всеобщим.

Известный физик Хвольсон выразил это следующим образом: «Мы живем в эпоху беспрецедентного разрушения старой структуры науки... Среди истин, ныне повергаемых, — представления, которые казались самоочевидными и посему

лежали в основе всяческого мышления... Отличительной чертой этой новой науки является крайняя парадоксальность многих ее фундаментальных положений; последнее, безусловно, идет в разрез с тем, что всегда было принято называть здравым смыслом». [52]

Предложенная Хвольсоном формула «новой науки» полностью приложима и к «новой критике», как она представлена в манифестах раннего формализма. «Разрушение старой структуры науки», «парадоксальность фундаментальных положений» — разве это не точные определения лобовой атаки Якобсона на традиционное литературоведение или упоенного разоблачения Шкловским «самоочевидных истин» потебнианства?

Итак, атака на традиции, предпринятая формалистами, в точности отразила, в сфере литературоведческой науки, направление, в котором развивалась интеллектуальная жизнь той эпохи; то же самое можно сказать и о другой специфической черте нового критического движения — о его глобальном эмпиризме.

В грозную революционную эпоху не было места ни поискам «Абсолюта», ни тяге к потустороннему. Мистика революции была приземленной, ее эсхатология — материалистической, ее религией была слепая, фанатическая вера во всемогущество человеческого разума и в возможность «научного» устройства общественной жизни на основе достижений технического прогресса. «Социализм — это советская власть плюс электрификация», — утверждал главный стратег и теоретик Октябрьской революции В. И. Ленин. Несмотря на то что это был всего лишь лозунг, намеренно упрощавший проблему в пропагандистских целях, сделанный в нем упор на техническое развитие говорит о многом.

Критическая школа, не приемлющая «пустой болтовни» о вдохновении и словесной магии и объявившая своей основной задачей «изучение законов литературного производства», [53] с этой точки зрения находилась вполне в русле веяний времени. Многие «левые» формалисты декларировали стремление поставить свой «профессиональный» подход к поэзии на службу революции. Так, Брик утверждал, что Опояз, с его упором на вопросы литературной техники, может служить «лучшим наставником молодых пролетарских писателей». [54]

Каково бы ни было отношение к этому искреннему, но несколько напыщенному заявлению, очевидно одно: литературный «продукционизм» Опояза по меньшей мере так же

родствен промышленному энтузиазму послеоктябрьского периода, как и «буржуазному профессионализму» (еще один распространенный термин официальной советской критики).[55]

Влияние исторической ситуации чувствуется не только в сути ранних формалистских высказываний, но также и в форме их подачи. Лихорадочная атмосфера и тяготы периода гражданской войны не позволяли последовательно вести научную работу и регулярно публиковать ее результаты.[56]

Отрывистый ритм эпохи требовал афористичной краткости и звучных лозунгов. Как явствует из приведенных выше примеров, работы ранних формалистов, в особенности Шкловского, отвечали обоим этим требованиям.

Некоторые критики старшего поколения с презрением отзывались о «шумливости» формалистов — о беспощадности, с которой те набрасывались на противников, и об их безудержном самовосхвалении.[57] Пожалуй, подобные обвинения и не лишены некоторого основания, однако при этом не следует забывать, что «шумливость» отнюдь не была отличительным признаком одного только Опояза; на самом деле она была главной характерной чертой всего русского критического стиля в ту бурную эпоху развития российской словесности.

Трудно представить более яркий контраст скучной официозной монотонности современной советской критики, чем пестрая разноликость критических школ, щедрое обилие литературных манифестов, столь характерное для периода гражданской войны и нэпа. Футуристы и имажинисты, конструктивисты и «Кузница», «Пролеткульт» и «На посту», а также великое множество менее влиятельных группировок упорно боролись за гегемонию. Каждая из этих групп яростно отстаивала собственную программу как единственно возможную формулу пролетарского искусства, последнее слово марксистско-ленинской эстетики, и презрительно именовала взгляды соперников «устаревшими», «реакционными» и «механистическими».

Яростный спор о пролетарской литературе нередко приобретал налет схоластического догматизма. Благоговейное цитирование «учителей» — Маркса, Плеханова, Ленина — слишком часто выдавалось за научную аргументацию. Но полный разгул доктринерства начался с того момента, когда в разгар революционной неразберихи стоящие у власти идейные фанатики объявили о создании «монументальной», полномасштабной пролетарской культуры. «Пролеткульт», возглавляемый А. А. Богдановым, стремился достичь поставленной цели

посредством своего рода лабораторных экспериментов, а «напостовцы» полностью положились на «мудрое руководство» Коммунистической партии.

Притом нельзя не отметить, что этот утопический фанатизм часто был спонтанным и совершенно искренним. Партийные лидеры не слишком верили в интеллектуальную свободу. Они не сводили бдительного взора с литературного процесса, чтобы в дальнейшем при помощи «революционной цензуры» попросту уничтожить все «враждебные» литературные движения. Более того, их ставка была сделана на «единственное верное учение» — ленинский вариант диалектического материализма, и они откровенно не одобряли, чтобы не сказать подавляли силой, все прочие философские системы и научные теории. Однако в рамках официально признанной методологии, тогда, на заре революции, еще сохранялась значительная свобода мнений: столпы молодой советской критики, такие, как В. Фриче, Г. Лелевич, А. Луначарский, В. Переверзев, В. Полонский, Л. Троцкий, А. Воронский, оживленно обсуждали, так и сяк толковали и перетолковывали фундаментальные положения марксистской теории.

Пока марксистская теория литературы не превратилась в застывшую догму, немарксистские ереси, такие, как формализм, еще имели право на существование. Кроме того, шансы формализма не остаться незамеченным повышались еще и тем, что он представлял новый научный методологический подход к вопросам, которые нуждались в безотлагательном прояснении.

Критические диспуты того времени кипели преимущественно вокруг вопросов идеологии. Для ортодоксальных советских критиков искусство было способом познания или орудием классовой борьбы; иногда и тем и другим сразу. Естественным следствием подобного подхода стала декларация «примата содержания».[58] Тем не менее немалое внимание уделялось и вопросам литературной формы. Поэты- новаторы, будь то футуристы, имажинисты или конструктивисты, постоянно твердили одно и то же: революционная форма есть столь же неотъемлемый признак истинно пролетарского искусства, как и революционное содержание. В поддержку этого положения высказывались и некоторые bona fide * марксистские критики. А. Гастев, идеолог «Пролеткульта», утверждал, что «понятие пролетарского искусства предполагает кардинальную

* добросовестные (*лат.*).

революцию в сфере художественных приемов». [59] В эпоху, когда все новое превозносилось, а все старое отвергалось, новаторство формы представлялось чуть ли не исторической необходимостью.

Формальные поиски периода гражданской войны сосредоточились в сфере поэзии, которая до 1922 г. оставалась ведущим литературным жанром. В данном конкретном случае, наперекор древней латинской поговорке, звон оружия не сумел заглушить пения муз. Возрождение русской поэзии, начавшееся в конце XIX столетия, шло в течение первых пяти революционных лет с прежней интенсивностью, хотя и под влиянием совершенно иных факторов. Лихорадочный темп и головокружительная скорость развития событий препятствовали созданию широких эпических полотен. Острый дефицит бумаги губил самые честолюбивые замыслы прозаиков.

Поэту какое-то время было проще обходиться без печатного станка, особенно если он был готов последовать совету Маяковского и «выйти на улицу», прямо к своим слушателям. Устная декламация — чтение стихов в столичных кафе и на рабочих собраниях — стала для литератора единственным способом распространения своей «продукции». [60] Неудивительно, что многие крупнейшие поэты той эпохи прибегали к этому способу. Что еще более примечательно, недостатка в публике почти никогда не случалось, даже в самые тяжелые времена голода и блокады. В литературных кафе осажденного Петрограда или промерзшей Москвы изголодавшиеся, измученные, но благодарные слушатели жадно ловили каждую строчку стихов, которые поступали к «потребителю», не успев даже толком отлежаться.

Еще более странным может показаться то, что не только «производитель», орущий или поющий свои творения, но и теоретик, усердно объясняющий, «как делаются стихи», умудрялся в это непредсказуемое время найти внимательного и увлеченного слушателя. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский объясняет это всеобщее увлечение поэзией в годы гражданской войны активизацией интеллектуальной деятельности, вызванной революцией. Границы сознания, утверждает он, были сметены. Люди, вырванные из рутинной, невзрачной повседневности, взглянули на мир широко открытыми глазами. В эту переменчивую эпоху любая затея, пусть самая безумная и на первый взгляд несвоевременная, могла окончиться успехом. «Что бы ты ни принимался делать — открывал школу суфлеров для театра Красного Флота или читал

курс теории ритма в госпитале, — всюду находились слушатели. Люди тогда были необыкновенно восприимчивы».[61]

Немаловажную роль в пробуждении интереса к поэзии сыграли стиховеды старшего поколения, которые согласились сотрудничать с новой властью, такие, как В. Брюсов и А. Белый. Однако формалистская оппозиция продолжала неуклонно теснить идеологов русского символизма. Практический подход Опояза к вопросам версификации лучше соответствовал эмпирическому складу ума молодого поколения лингвистов и литературоведов, чем метания Белого между метафизикой и просодией.

Что касается старшего поколения русских литературоведов, оно фактически сошло со сцены. Атаки Шкловского и Якобсона на академическое литературоведения теперь вызывали лишь слабый, невнятный отклик со стороны его представителей.

Такое отсутствие организованного сопротивления способствовало быстрому развитию нового критического движения. Через пять лет после возникновения формальная школа не только получила широкий резонанс в критических обзорах, но и завоевала твердые позиции в академическом литературоведении. Свидетельство тому — образование отделения «истории словесных искусств» в Петроградском государственном институте истории искусств в 1920 г.[62]

Председателем нового отделения стал Виктор Жирмунский, широко образованный литературовед, которого можно назвать самым влиятельным покровителем формальной школы (об отношениях Жирмунского с Опоязом см. гл. V, с. 94—96). Кроме Жирмунского активную работу в новом центре литературных исследований вели С. Балухатый, Б. Энгельгардт, Б. Эйхенбаум, Г. Гуковский, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Томашевский и В. Виноградов. Лишь немногие из них принадлежали к старой гвардии Опояза. Остальные были неофитами формальной литературной теории. Некоторые, например Томашевский и Тынянов, полностью приняли доктрину формализма в том виде, в каком ее разработали Шкловский и Якобсон, и впоследствии сыграли заметную роль в ее развитии и дополнении. Другие, например талантливый молодой лингвист Виктор Виноградов, вскоре заняли видные позиции на периферии формалистского движения.

Это организационное расширение формальной школы несколько изменило и ее статус, и modus operandi. * Хотя Опояз,

* методы (*лат.*).

пополнив свои ряды талантливыми неофитами, такими, как Тынянов, оставался центром воинствующего формализма,[63] педагогическая деятельность формальной школы и публикации ее трудов после 1921 г. в основном осуществлялись институтом. Именно там Эйхенбаум, Шкловский и Тынянов обсуждали с группой талантливых и жадных до знаний студентов вопросы стиля и композиции, стихосложения и прозаической техники. Именно под эгидой института вскоре была начата публикация периодического издания «Вопросы поэтики», в котором появлялись самые выдающиеся труды формалистов по истории и теории литературы.

«Шум и ярость» первых бурных лет несколько поутихли. Формализм мужал. Блистательные афоризмы, «парадоксально заостряемые лозунги» (см. с. 76), его уже не удовлетворяли. На смену манифестам должны были прийти серьезные исследования. Исходные положения, высказанные затейливо и замысловато, должны были пройти проверку на конкретном материале, отстоять свое право на существование, если потребуется — подвергнуться модификации в подлинно научных трудах по различным вопросам теоретической и исторической поэтики.

V
СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ РОСТ (1921—1926)

1

По мере становления и возмужания формальной школы заметно расширялась сфера ее научных интересов. Сосредоточенность на поэтической эвфонии уступила место более широкому взгляду на стихотворную форму. Теперь достойными критического изучения были признаны не только звуковая оболочка, но и значение поэтической речи. Осознание важности семантического аспекта повлекло за собой появление многочисленных исследований, посвященных вопросам стиля и композиции, образной структуры и повествовательной техники.

Все более и более заметное место в изысканиях формалистов занимали вопросы художественной прозы. Вслед за своей ранней статьей «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»[1] В. Шкловский написал целый ряд трудов, посвященных структурным особенностям романа и рассказа. Здесь уместно упомянуть его работы «„Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа» и «Развертывание сюжета»,[2] впоследствии включенные в сборник «О теории прозы».[3]

Тем самым лидер Опояза заложил основы формальной теории прозы (см. гл. XIII, с. 238—250); в то же время независимые исследователи, находившиеся, так сказать, на периферии формалистского движения, такие, как Виктор Виноградов или М. Петровский, занимались анализом структуры гоголевских повестей[4] и новелл Мопассана.[5]

Однако, несмотря на отчетливый рост интереса к художественной прозе, основным предметом изучения для большинства формалистов, так же как и псевдоформалистов, оставалась поэзия. Впрочем, и в изучении стиха наблюдался

некоторый сдвиг приоритетов. По мере того как таяло увлечение футуристическим «самовитым словом», все больше внимания уделялось лексическому и фразеологическому аппарату поэзии. «Поэтическая семантика» стала неотъемлемой частью формалистской теории стиха. В часто цитируемой статье Виктора Жирмунского «Задачи поэтики» [6] в качестве одной из основных задач литературоведа называется изучение распространенных «словесных тем» — слов или словосочетаний, многократно встречающихся в произведениях изучаемого поэта.

С этих позиций написана и статья Жирмунского о поэзии Александра Блока [7] — глубокий анализ взаимодействия различных типов метафоры в стихотворениях величайшего русского поэта-символиста. Подобным же образом Виноградов проанализировал словарь другого поэта-современника, Анны Ахматовой. В скрупулезных исследованиях Виноградова поэтический стиль Ахматовой рассматривается в терминах так называемых «семантических групп», которые многократно повторяются в ее сдержанно-лиричном стихе. [8] Анализ подбора и сочетания слов, а также модификаций их значения в зависимости от контекста всего стихотворения является, с точки зрения Виноградова, самым верным ключом к замкнутому поэтическому миру Ахматовой.

Подобный несколько ви́доизмененный взгляд на поэтическую форму, возобладавший на втором этапе развития русского формализма, выразился в многочисленных попытках установить тесную связь между звучанием и значением стиха. Теоретики формализма слишком остро ощущали внутреннюю целостность поэтического языка, чтобы продолжать рассматривать отдельно вопросы просодии и стилистики. Они отказались и от чисто акустического взгляда на стихосложение, характерного для немецкого Schallanalyse, *[9] и от распространенной тенденции классифицировать поэтические стили только с точки зрения словаря того или иного поэта, невзирая на просодию. Необходимо было, как писал Б. Эйхенбаум в статье «Теория формального метода», сосредоточиться на чем-то, что было бы тесно связано с предложением и вместе с тем не увело бы формалистов от поэзии как таковой, на чем-то, что находилось бы на грани между фонетикой и семантикой. Этим «чем-то» был синтаксис. [10]

---

* звукового анализа (*нем.*).

Теснейшая взаимосвязь и взаимозависимость ритма и синтаксиса стала в середине 20-х гг. лейтмотивом формалистских исследований, посвященных стиху. Осип Брик, к примеру, предпринял попытку классификации «ритмико-синтаксических фигур», наиболее часто возникающих в русской поэзии, [11] а Жирмунский в работе «Композиция лирических стихотворений» [12] утверждал, что «строфа есть не только метрическая, но и синтаксическая единица». В то же время Б. Эйхенбаум предпринял любопытную попытку выработать типологию русского лирического стиха с точки зрения мелодики фразы. [13]

Сходный подход прослеживается и в других исследованиях формалистов, посвященных в основном организации звукового материала в стихе, то есть вопросам метрики. Борис Томашевский в книге «Русское стихосложение», [14] а также в исследовании четырехстопного ямба [15] доказательно обосновывает свое представление о стихотворной строке как последовательности значимых словесных единиц, а не просто чередовании ударных и безударных слогов. Еще большее методологическое значение имеет работа Р. Якобсона «О чешском стихе», [16] в которой показано, сколь важны семасиологические критерии для сравнительного анализа метрических структур (более подробно о взглядах Томашевского и Якобсона см. гл. XII, с. 211—219).

Одновременно с модификацией взглядов в области теоретической поэтики шел и другой процесс — все более частое обращение к истории литературы. Последнее легко объясняется вполне закономерным стремлением критиков-формалистов проверить правильность своих общетеоретических соображений на конкретном литературном материале. Впрочем, это объяснение далеко не исчерпывает темы. Говоря словами Эйхенбаума, «обращение к истории литературы было не просто попыткой расширить исходное поле исследований. Оно было тесно связано с модификацией наших представлений о форме. Стало ясно, что произведение искусства никогда не воспринимается обособленно и что его „форма всегда рассматривается на фоне иных работ“». [17]

Для раннего Опояза характерна антипатия к чрезмерному историзму литературоведческой науки XIX в. В попытках отмежеваться от «генетической ошибки» формалисты поначалу признавали лишь чисто описательный взгляд на литературу. Если литературовед, придерживающийся традиционных

взглядов, всегда выискивал корни и истоки изучаемого произведения, формалиста интересовали только вопросы его структуры и композиции. Если первого волновали вопросы происхождения «литературного факта», то второй хотел лишь знать, что этот факт из себя представляет и из чего состоит. Чтобы ответить на эти вопросы, представлялось необходимым вырвать исследуемое произведение из цепочки литературных предшественников и продолжателей, расчленить на составляющие и внимательно рассмотреть эти составляющие одну за другой.

«Содержание... литературного произведения, — заявлял Шкловский в 1921 г., — равно сумме его стилистических приемов».[18] Даже если закрыть глаза на излишнюю категоричность и прямолинейность этой формулы, в ней со всей очевидностью прослеживается недопустимая механистичность, столь характерная для мышления раннего Опояза. Термин «сумма» сразу заставляет думать о литературной форме как о произвольном наборе, некой бесформенной куче художественных приемов. В скором времени, однако, этот взгляд подвергся значительному изменению. Место «суммы приемов» Шкловского заняло понятие эстетической «системы», в которой у каждого приема есть своя особая функция. Статический подход к литературному мастерству уступил место представлениям о стиле как о принципе динамической интеграции. «Единство произведения, — писал Тынянов в 1924 г., — не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность... Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая».[19]

Менее замысловато ту же мысль можно выразить так: определение и описание «конструктивного приема» составляет лишь часть задачи критика. Вторая и, может быть, более важная часть состоит в том, чтобы «установить специфическую функцию художественного приема в каждом конкретном случае».[20] Однако, утверждали теперь формалисты, эта функция далеко не всегда одинакова. Она зависит от общей эстетической задачи, от контекста и, соответственно, меняется от автора к автору, от одной литературной школы к другой. То, что в одну эпоху вызывает комический эффект, может в иных исторических условиях стать элементом трагедии.[21] Итак, чтобы провести разграничение между различными способами использования приема, чтобы установить его роль и значение в определенной эстетической системе, будь то отдельное

произведение, наследие поэта или целого литературного направления, оказалось необходимо вернуться к вопросам литературной эволюции, взглянуть на «литературный факт» с точки зрения исторической перспективы. В целом поставленный Эйхенбаумом диагноз совершенно правилен: развитие формальной теории естественным образом привело к тому, что на повестку дня встала необходимость обращения к истории литературы.

Годы с 1922-го по 1926-й дали богатый урожай формалистских и псевдоформалистских исследований, посвященных истории русской литературы — оригинальных, смелых и зачастую весьма удачных попыток по-новому взглянуть на наследие отдельных писателей и целых литературных школ.[22] Здесь уместно упомянуть такие работы, как «Достоевский и Гоголь» (1921), «Архаисты и Пушкин» (1926) Ю. Тынянова, «Пушкин» Б. Томашевского (1925), «Молодой Толстой» (1922) и «Лермонтов» (1924) Б. Эйхенбаума, а также его статьи «Вопросы пушкинской „поэтики“» и «Некрасов».[23] Из околоформалистских работ самыми примечательными представляются исследования В. Виноградова, посвященные взаимоотношениям Гоголя и так называемой «натуральной школы»,[24] а также фундаментальное исследование Жирмунского о влиянии Байрона на творчество Пушкина.[25]

Пробудившийся интерес к золотому веку русской литературы не следует рассматривать как измену модернистской литературе, столь близкой Опоязу в ранние годы его существования. Изучение пушкинской эпохи шло рука об руку с продолжением работы на ниве современной русской литературы. О неусыпном внимании формалистов к новым достижениям русской словесности свидетельствуют работы Виноградова и Эйхенбаума о творчестве Анны Ахматовой, а также и поныне часто упоминаемая статья Шкловского о Розанове.[26]

Для Шкловского и Эйхенбаума история литературы была не отдельной областью исследования, а методом подхода к проблемам литературы. С этой точки зрения Анна Ахматова является точно таким же объектом для «исторического» исследования, как Ломоносов или Гоголь. В основе зарождающегося формалистского историзма лежал не столько интерес к литературному «прошлому», сколько увлеченность ходом исторического процесса, приливами и отливами преемственности и трансформации, «литературным движением как таковым».[27] Поэт или литературная группировка рассматривались в подобном разрезе не столько как факт, сколько как фактор,

не как событие, но как причина события — рычаг или векторная сумма сил, действующих в определенной литературной среде. Историка литературы, стоящего на позициях формализма, интересовала в первую очередь не творческая личность художника, неизменно уникальная и непостижимая, а его историческая роль, место, которое он занимал в общей схеме литературной эволюции. Таким образом, творческий путь поэта превращался в иллюстрацию, подтверждение общих законов литературной механики. Исторические исследования постепенно уступали место теоретической истории литературы. Тяга формалистов к построению теорий снова брала верх.

Некоторые противники формальной школы пытаются создать впечатление, что историко-литературные изыскания Опояза — это все те же теории, наспех прикрытые сомнительными фактами, попытка подогнать эмпирические доводы под заранее созданное теоретическое обоснование. С подобным утверждением трудно согласиться. Несколько ниже мы попытаемся показать, что интерес формалистов к истории литературы был отнюдь не притворным. Однако при этом нельзя не признать, что их критическая практика постоянно пересекалась и переплеталась с теоретическими изысканиями. Снова и снова разбор наследия литературной школы, писателя или даже отдельного литературного произведения превращался в отправную точку для методологических обобщений, значимость которых превышала значимость породивших их конкретных проблем. «...Первые наши историко-литературные высказывания, — писал Эйхенбаум, — появились в форме почти непроизвольных тезисов, выставляемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно вырастал в общую проблему...» [28]

Хорошим доказательством тому служит первый вклад Ю. Тынянова в формальное литературоведение, небольшая по объему, но примечательная книга под названием «Достоевский и Гоголь. К теории пародии». (В данном случае общеметодологическое значение работы явственно видно уже из самого ее названия.) Это исследование посвящено тонко подмеченной перекличке мотивов «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя и повести Достоевского «Село Степанчиково». Тынянов выдвинул предположение, что рассуждения главного героя повести, Фомы Опискина, — не что иное как пародия на ключевые пассажи в высшей степени неоднозначной «Переписки» Гоголя. Выдвинутый тезис был подтвержден

большим количеством цитат. Однако основное значение работы Тынянова заключается вовсе не в нахождении параллелей между двумя произведениями, как бы тонко и точно они ни были подмечены. В данном случае центр тяжести смещен к краю. Важнее всего здесь отступления, «замечания по поводу» о пародии и стилизации как катализаторах литературных изменений.

Предложенная Шкловским схема литературной эволюции, которая прочно увязывается с непринужденными теоретическими рассуждениями Тынянова, впервые появилась в форме заметок на полях, сделанных в связи с конкретным литературоведческим исследованием. В работу Шкловского о Розанове помимо рассуждений о стилистических приемах последнего, составляющих суть книги, тут и там вкраплены ценнейшие общетеоретические замечания о движущих силах литературного процесса.

Стремление выйти за рамки выбранной темы столь же явственно прослеживается и в работе Якобсона о чешском стихе. Истинное значение этого новаторского исследования куда больше, чем можно заключить из его довольно малообещающего названия. Хотя большая часть работы Якобсона действительно посвящена рассуждениям «о чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским», историческое ее значение заключается в том, что в ней излагается новый, «фонематический» подход к вопросам сравнительной метрики (см. гл. XII, с. 217—219).

2

Всякому развитию неизбежно сопутствует размежевание. Этот биологический закон, судя по всему, столь же неотвратимо действует и в истории развития человеческой мысли. Русская формальная школа не избежала его воздействия. Ее рост повлек за собой не только расширение области исследований через обращение к новым научным проблемам. Он также распространил ее влияние далеко за пределы тесного кружка родоначальников Опояза. В процессе перерастания из дружеского объединения в полномасштабное критическое движение русский формализм привлек к себе, в большей или меньшей степени, значительное количество исследователей, очень разных и по убеждениям, и по методологическим и эстетическим взглядам. Тем самым была создана основа для различных

интерпретаций основных положений формализма, для всевозможных отклонений от того, что можно назвать ортодоксальной доктриной Опояза. Подобные ереси должны были неизбежно подорвать то нестойкое единство, которым отличалась формальная школа на ранней, первопроходческой стадии.

Вышесказанное отнюдь не значит, что первый период развития формализма обошелся без внутренних разногласий. Кроме многообразия личных пристрастий, о котором упоминалось в предыдущей главе, с самого момента зарождения формализма дала о себе знать и разница в расстановке акцентов между Опоязом и Московским лингвистическим кружком. Главным яблоком раздора стал вопрос о взаимоотношениях между литературоведением и лингвистикой. Хотя оба центра возникновения формализма сходились в признании необходимости тесного сотрудничества с языкознанием, лингвистическая ориентация москвичей, очевидная уже из названия их объединения, была куда более явственной и категоричной.

Вожди Опояза были прежде всего литературоведами, которые обращались к лингвистике только в поисках научного инструментария, необходимого для разработки теории литературы. Москвичи, напротив, были прежде всего языковедами, которые видели в современной поэзии своего рода испытательную площадку для своих методологических построений. Для Шкловского или Эйхенбаума языкознание было самостоятельной областью науки, точнее — наиболее важной из вспомогательных дисциплин. Для Якобсона или Богатырева поэтика являлась составной частью лингвистики.

Эта позиция наиболее отчетливо выражена в ранних работах Романа Якобсона, главного идеолога Московского лингвистического кружка в 1915—1920 гг. В исследовании, посвященном Хлебникову,[29] Якобсон в самых категорических выражениях отстаивает необходимость последовательно лингвистического подхода к поэзии. Как беспомощность традиционного литературоведения, так и сущность самого поэтического творчества взывают к тому, чтобы именно языкознание заняло ключевые позиции в области стиховедения, — утверждает Якобсон. «Поэзия, — пишет он, — есть язык в его эстетической функции».[30] Из вышесказанного неизбежно следовало, что стиховед в своей работе должен отталкиваться от науки о языке, говоря точнее, от того направления в современном языкознании, которое поставило во главу угла вопрос о «функции», или цели, речевой деятельности.

Для многих создателей и сторонников Опояза подобные воззрения слишком недвусмысленно отдавали «лингвистическим империализмом».[31] Они не оспаривали справедливость утверждения Якобсона, что до сих пор изучение поэтического языка плетется «в хвосте лингвистики».[32] Они признавали необходимость альянса с передовым языкознанием, однако настаивали на сохранении автономии литературоведения в том, что касается задач и методов исследования.[33]

Эта совершенно правильная позиция была заметно поколеблена некоторыми довольно опрометчивыми суждениями. Жирмунский был абсолютно прав, когда, выражая сомнение в правильности высказываний Якобсона, писал, что нельзя видеть в произведении литературы один лишь вербальный субстрат. В то же время он, допуская непозволительное упрощение, утверждал, что в некоторых литературных жанрах, например в романе, речевой материал вообще эстетически «нейтрален».[34]

Эйхенбаум, в свою очередь, проявил некоторую методологическую наивность в подходе к вопросу о взаимоотношениях лингвистики и поэтики. Утверждая, что между двумя этими научными дисциплинами существует четкая граница, он рассуждает следующим образом: «...поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема; лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия *явления как такового*».[35]

Это рассуждение свидетельствует о том, что Эйхенбаум не был знаком с последними достижениями современной ему лингвистики. Причисление лингвистики к естественнонаучным дисциплинам еще могло быть оправдано в конце XIX в., когда лингвисты шли по стопам естествоиспытателей и занимались преимущественно физиологическим (артикуляторным) и физическим (акустическим) аспектами речи. Но в 20-е гг. нашего столетия подобная классификация давно превратилась в откровенный анахронизм. К этому времени, в основном благодаря усилиям таких языковедов, как Ф. де Соссюр и Бодуэн де Куртенэ, «телеологический принцип» был повсеместно признан краеугольным камнем современной лингвистики.[36]

Это разногласие между московскими лингвистами и петроградскими «эстетами» постепенно было вытеснено другим, более принципиальным, которое можно описать как размежевание «экстремистов» и «умеренных», сторонников «чистого»

формализма и их последователей, с одной стороны, и независимых «попутчиков» формализма — с другой.

Весьма заметную роль в этом споре сыграл Виктор Жирмунский, самый выдающийся представитель «умеренных» псевдоформалистов. На заре существования формализма он, как уже говорилось, объединился с Эйхенбаумом в стремлении оспорить крайние заявления Якобсона. (Здесь следует добавить, что многие петроградские формалисты, такие, как С. И. Бернштейн, Е. Д. Поливанов и В. Виноградов, полностью поддерживали позицию Якобсона.) Когда предметом разногласий вместо «соотношения поэтики и лингвистики» стал вопрос о «границах применения формального метода», [37] расстановка сил изменилась. Теперь уже Жирмунский оказался в оппозиции и к Эйхенбауму и к Якобсону, а фактически — ко всем ведущим идеологам формальной школы.

Ученый академического склада, Жирмунский чувствовал себя неуютно в богемной атмосфере, которой были проникнуты первые собрания и публикации Опояза. Он косо смотрел на футуристическое скоморошество Шкловского, и с явной неприязнью относился как к эпатирующему тону манифестов Опояза, так и к выраженному стремлению формалистов «выйти на улицу» и шокировать благовоспитанных филистеров, чтобы привлечь таким образом их внимание. «Науке, —писал он в 1923 г., — пора расстаться с обывателем, не рассчитывая на громкий успех у „интеллигентного читателя“.» [38]

При этом несогласие Жирмунского с теоретиками Опояза было связано не только с их modus operandi. * Речь шла также и о формалистском подходе к литературе. Специалист по западноевропейскому романтизму, испытавший на себе сильное влияние Geistesgeschichtliche Schule, ** Жирмунский, в отличие от непоколебимых идеологов ортодоксального формализма, был не склонен отрицать важность этического аспекта литературного произведения и умалять значение мировоззрения поэта. И наконец, по складу характера он был слишком сдержанным и осторожным исследователем, чтобы безоглядно принять одну методологическую систему, полностью закрыв глаза на существование альтернативных.

Для Жирмунского формализм был не столько единой концепцией литературы и литературоведения, сколько методом подхода к ряду конкретных вопросов, а именно «вопросов

* методами (*лат.*).

** духовно-историческая школа (*нем.*).

поэтического стиля в широком смысле этого слова».[39] Уязвимость теоретических взглядов опоязовцев, утверждал Жирмунский, состоит в том, что они склонны смешивать понятия, такие, как область научных изысканий и метод исследования, а в довершение того возводить свой метод в ранг целостного мировоззрения, своего рода критической панацеи. «...Для некоторых сторонников нового направления, — писал Жирмунский, — формальный метод становится единоспасающей научной теорией, не только методом, но мировоззрением, которое я предпочитаю называть уже не формальным, а формалистическим».[40]

Оспаривая ранние высказывания Якобсона о том, что литературоведение «принуждается признать прием своим основным героем» (см. гл. IV, с. 75), Жирмунский выдвигает требование методологического плюрализма. Формула «искусство как прием», утверждает он, применима только в том случае, если под ней понимается необходимость изучать «литературное произведение как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т.е. как систему приемов».[41] Это, однако, лишь один из возможных подходов к литературе. Наряду с опоязовской формулой «искусство как прием» «могут существовать другие равно законные формулы, напр.: искусство — как продукт душевной деятельности, искусство — как социальный факт и как социальный фактор, искусство — как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п.»[42]

Возражения Жирмунского против чрезмерного догматизма позиции Опояза вне всякого сомнения совершенно справедливы. Его предостережения о том, что нельзя умалять значение связей между литературой и обществом и пренебрегать «внеэстетическими» составляющими литературного произведения, были не чем иным как простым критическим здравым смыслом. Однако как методологический принцип позиция Жирмунского была довольно уязвима. Провозгласив допустимость применения сразу нескольких методов исследования, без установления внутренних связей между ними и определения соответствующего места каждого в системе литературного исследования, он ступил на весьма зыбкую почву. Выдвинув мнение, что эстетические и внеэстетические элементы попросту сосуществуют в рамках литературного произведения, и не предложив никакой классификации их иерархических отношений, он уклонился от решения важнейшей научной задачи —

определения структурных свойств литературного произведения. Говоря другими словами, его «призыв к здравому смыслу» нес на себе явственный отпечаток академического эклектизма.

В глазах формалистов подобный компромиссный подход был не просто неверным, но достойным отповеди. В язвительном ответе критикам Опояза Эйхенбаум не без презрения обвиняет Жирмунского в отсутствии «теоретического темперамента» [43] и довольно резко заявляет, что тот никогда не был «настоящим» формалистом.

Итак, после пяти лет тесного, хотя и далеко не безоглядного сотрудничества с формализмом Виктор Жирмунский, независимый литературовед, разделявший и отстаивавший идеи нового течения, навсегда покинул его ряды. [44] В предисловии к русскому переводу «Проблемы формы в поэзии» О. Вальцеля (см. прим. 37) Жирмунский открыто высказал свое неприятие официальной доктрины Опояза. Однако это, естественно, не погасило его интереса к формальному анализу — ибо, как сам он неоднократно подчеркивал, чтобы заниматься вопросами формы, совершенно не обязательно обеими ногами стоять на позициях формализма.

Развитие формальной школы закономерно привлекло к ней широкое внимание и вызвало растущее противодействие со стороны иных критических течений. В то время как «частные вопросы» доктрины Опояза были предметом горячих внутренних дискуссий, критическая школа, захватившая всю полноту власти в советском литературоведении, поставила под сомнение саму сущность формальной методологии. Это была «марксистско-ленинская» школа.

VI
МАРКСИЗМ ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА

1

Советские литературоведы-марксисты, естественно, не могли бесстрастно взирать на «парадное шествие» (по меткому выражению одного из них)[1] формализма в 1921—1925 гг. Растущая популярность Опояза среди русских филологов и словесников представляла собой серьезную угрозу всевластию «исторического материализма», который официальная советская критика объявила единственно верным подходом к литературе, единственной теорией, имеющей право на существование в революционную эпоху.

Совершенно очевидно, что борьба за власть в русской литературоведческой науке была не единственной подоплекой растущего противостояния марксизма формализму. Многие критические положения Опояза действительно, по крайней мере с внешней стороны, коренным образом противоречили марксистской теории литературы. Ультраформалистская тенденция отмежевания искусства от общественной жизни не могла не вызвать бурной отрицательной реакции у критиков, которые, говоря словами покойного Г. Плеханова, поставили перед собой задачу отыскать «социологический эквивалент» каждого литературного явления. Экстравагантные заявления формалистов, такие, например, как ранние высказывания Якобсона и Шкловского, начисто отрицавшие значение идеологического аспекта, не могли не вызвать праведного гнева у теоретиков, которые прежде всего видели в литературе орудие классовой борьбы, потенциальное средство «организации социальной психики».[2] Манифесты формализма до глубины души оскорбляли критиков-марксистов своим агрессивным,

задиристым тоном, однако именно в силу этой причины являлись для них чрезвычайно удобной мишенью.

В первые годы революции большинство сторонников марксизма-ленинизма предпочитали полностью или частично игнорировать формалистскую «угрозу». Если новое критическое течение и упоминалось в научных кругах, ему не придавали особого значения, как пустой интеллигентской забаве или безобидному времяпрепровождению замшелых педантов. П. С. Коган, один из ведущих литературоведов-марксистов, пренебрежительно отзывался о членах Опояза как о «бедных наивных спецах, которые безнадежно оторвались от своей эпохи».[3] Львов-Рогачевский, критические опусы которого представляют собой смесь из непрожеванной «диалектики» и импрессионистических словоизвержений, предпринял довольно неуклюжую попытку задушить Опояз сарказмом. Имея в виду дух литературного кружка, царивший в Опоязе, он иронически рассуждает о «Вите и Роме из Опояза» и пытается иронизировать над успехами формалистов. «За последние три года, — пишет он, — формалисты действительно многого добились. Они стали притчей во языцех. Вряд ли найдется в России городишко, где не приютился бы хоть один член Опояза».[4]

Однако в конце концов стало ясно, что вызов, брошенный формалистами, требует более основательного ответа. В 1924—1925 гг. началось широкомасштабное наступление марксизма на Опояз: методологические принципы формальной школы были подвергнуты пристальному критическому изучению.

Первый выстрел в этой войне был сделан ни больше ни меньше как самим Львом Троцким в его весьма противоречивой книге «Литература и революция».[5] О роли, которую играл Опояз в критических баталиях той эпохи, красноречиво говорит то, что, обсуждая основные проблемы советской литературной жизни, блистательный коммунистический лидер счел необходимым посвятить «формальной школе поэзии»[6] целую главу.

Отношение Троцкого к формализму было однозначно критичным, но не враждебным. Он, пусть неохотно, признавал, что, «при всей поверхностности и реакционности формальной теории искусства, известная часть изыскательской работы формалистов вполне полезна».[7] И далее: «Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественно-психологических особенностей формы...»[8]

Оговорка «введенные в законные пределы» имеет в данном случае решающее значение. Признав жизнеспособными лишь «некоторые» из формалистских изысканий, Троцкий свел все формальное учение к тому, что находится внутри «законных» границ, и тем самым явно недооценил подлинный размах формалистских исследований. Опояз, считал Троцкий, сводит задачу литературоведа к «анализу (по существу описательному и полу-статистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов». [9]

Эти неприглядные занятия, продолжает Троцкий, возможно, и содержат какое-то рациональное зерно, однако они представляют собой не более чем предварительную стадию литературоведческого исследования. Основной недостаток формалистов состоит в том, что они не хотят знать свое место, «не хотят мириться на вспомогательном служебно-техническом значении своих приемов» и рекламируют их как полномасштабную теорию литературы. Подобные притязания надлежит безоговорочно осудить. В качестве вспомогательного приема формализм представляет собой вполне законный, и даже довольно плодотворный критический метод. Но возведенный в ранг философии искусства, целостного мировоззрения, он становится совершенно ошибочной и в высшей степени реакционной доктриной. [10]

Именно мировоззрение формалистов Троцкий избрал мишенью для своего беспощадного пера. Умелый полемист, он виртуозно упражнялся в развенчании экстравагантных и юношески наивных высказываний представителей раннего формализма. Он цепко хватался за экстремистские заявления, такие, как отрицание роли идей в поэзии или провозглашение ее полной независимости от социального окружения (см. выше, гл. IV, с. 75), и демонстрировал на них «заносчивость» и незрелость формального метода.

Сущность нападок Троцкого на эстетику формализма становится ясна, если обратиться к его полемическим заметкам о статье Шкловского, содержащей ряд плодотворных идей, но написанной в весьма вызывающем тоне, в которой делается попытка в пяти кратких афоризмах полностью развенчать идеологический подход к литературе. [11] Аргументы Шкловского в пользу полной автономности искусства в основном строятся вокруг «бродячих сюжетов», то есть повествовательных схем, которые снова и снова возникают в художественной прозе, как письменной, так и устной, разных народов и разных

эпох. Если бы положение, что литература формируется под влиянием внешних условий, было верно, утверждал Шкловский, тогда литературные сюжеты были бы привязаны к определенной национальной среде. На деле же верно обратное: «сюжеты бездомны». [12]

Троцкому не составило труда опровергнуть это натянутое логическое построение. «Немудрено, — пишет он, — если по некоторым новеллам трудно решить, создались ли они в Египте, Индии или Персии, ибо в социальных условиях этих стран слишком много общего...» [13] Однако это, продолжает он, еще не все: помимо сходства различных социальных систем, которое и является причиной появления сходных черт в литературных произведениях, использование сходных сюжетов в литературах разных стран зачастую является следствием культурного обмена, который приводит к взаимовлиянию и заимствованиям.

Возражения Троцкого против опрометчивых заявлений формалистского идеолога следует в целом признать справедливыми. Его собственные представления о бродячих сюжетах не без натяжки сочетали выдвинутую Эндрю Лэнгом гипотезу о «самогенерации», то есть независимом возникновении сходных этнических феноменов, со знаменитой теорией Бенфея о «диффузии» фольклорных мотивов. Эта аргументация, взвешенная и обоснованная, во многом помогала объяснить многократное повторение ряда тем в прозаическом творчестве различных народов или культурных сообществ. Однако — и здесь следует засчитать весомое очко в пользу Шкловского — ни один из доводов Троцкого не объясняет причины сходства в *трактовке* подобных тем, в организации отдельных мотивов, во временной последовательности событий, короче говоря, в сюжетной структуре. Эти поистине удивительные совпадения, судя по всему, указывают на существование неких эстетических стандартов, объективных законов повествовательного искусства, которые вненациональны и не могут быть сведены только к социологическим или этнографическим факторам.

Примечательно, что в одном месте Троцкий говорит фактически то же самое. «Тот факт, — пишет он, — что разные народы и разные классы одного и того же народа пользуются одними и теми же сюжетами, свидетельствует лишь об ограниченности человеческого воображения и о стремлении человека во всяком своем творчестве, в том числе и художественном, к экономии сил». [14] Довольно невнятная психологическая терминология, наводящая на мысль о спенсеровской «умственной

гигиене», не мешает, однако, понять, что Троцкий имеет в виду «внутреннюю» детерминанту — природу человеческого воображения и его влияние на творческий процесс.

Это признание особого характера законов художественного творчества и отличало Троцкого от более ортодоксальных представителей марксистской критики. Последние видели в литературе лишь зеркало жизни, средство для «регистрации общественных явлений», [15] Троцкий же сознавал, что художественное творчество — это «преломление, видоизменение, преображение реальности по *особым законам художества*». [16] «Продукты художественного творчества, — пишет он в другом месте, скрыто полемизируя с ортодоксальными критиками-марксистами, — должны, в первую очередь, судиться по своим собственным законам, то есть по законам искусства». [17] Исторический материализм сам по себе, рассуждает Троцкий, не может выработать критериев, необходимых для оценки художественного явления: эстетические суждения находятся вне полномочий марксизма, его задача — проследить причинно-следственную связь. Зато уж в этом, продолжает Троцкий, грамотный диалектик не имеет себе равных. «Только марксизм способен объяснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве». [18]

По мнению Троцкого, основной недостаток формальной школы заключался в том, что ее последователи не делали попыток даже поставить, не говоря уж о том, чтобы разрешить, этот фундаментальный вопрос. Подобное упущение, по мнению Троцкого, было отнюдь не случайностью: оно проистекало из общефилософских заблуждений теоретиков Опояза.

Троцкий отказывался принимать на веру категоричные заявления Б. Эйхенбаума о том, что формалисты отказались от «всех и всяческих философских предпосылок» (см. гл. IV, с. 71). За «чисто эмпирическими» и описательными методами он угадывал, не совсем безосновательно, скрытое философское обоснование, которое, с его точки зрения, было в корне ложным — идеалистическим, а говоря точнее, кантианским. Формалисты, утверждал Троцкий, являются неокантианцами, даже если они и сами не отдают себе в этом отчет. Именно поэтому они рассматривают все идеологические подоплеки как самодостаточные и не имеющие отношения к произведению как таковому; именно поэтому они склонны подменять динамическое понятие литературного процесса статическим описанием литературного факта.

С точки зрения марксиста-ленинца от «идеализма»[19], провозглашающего примат духовного над материальным, до веры в сверхъестественное, то есть религии, был всего лишь один шаг. В «Историческом материализме», одном из программных произведений раннего советского марксизма, Николай Бухарин утверждал, что «телеология прямым путем ведет к теологии».[20] Формальную школу, естественно, никто не собирался рассматривать как исключение из этого правила. Разве, вопрошал Троцкий, культ Слова, увлечение речевыми приемами, столь характерное для формалистов, не является признаком своеобразной религиозности? «Они, — заключал Троцкий, — иоанниты: для них «в начале бе слово». А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним, как звуковая тень его».[21]

Мнение Троцкого о формальной школе оказало значительное влияние на суждения об Опоязе прочих критиков-марксистов, в особенности самых здравомыслящих и беспристрастных из них. Его рассуждения содержали в сжатом виде все основные элементы того, что в середине 20-х гг. стало полуофициальной линией отношения к формализму: обвинения в методологической неграмотности и философской ереси в сочетании с признанием научной ценности ряда предложенных формалистами приемов литературного анализа.

Приведенное выше суждение Троцкого нашло отзвук в высказываниях другого видного коммунистического лидера, которому в ряде случаев вменялось в обязанность формулировать позицию партии в отношении литературы,[22] человека одаренного и начитанного, Н. Бухарина.[23] Бухарин также сумел по достоинству оценить заслуги формализма в области исследования поэтического мастерства. В то же время он еще более сузил, чтобы не сказать исказил, представления о сфере исследований формалистов, пойдя в этом дальше Троцкого. Если верить Бухарину, деятельность Опояза сводилась к попыткам составить список или «каталог» отдельных поэтических приемов. Подобная «аналитическая задача», утверждал Бухарин, «вполне допустима в качестве черновой работы, предшествующей будущему критическому синтезу»,[24] однако ни в коем случае не должна этот самый синтез подменять. «Каталог и есть каталог, — писал он. — Спору нет, он полезен, но, пожалуйста, не называйте этот подсобный инструмент подлинной наукой».[25]

Однако суждения Троцкого и Бухарина о формальной школе могут показаться вполне терпимыми и даже одобри-

тельными по сравнению с заявлениями более истовых приверженцев марксизма-ленинизма, опубликовавших во влиятельном литературном журнале «Печать и революция» целую серию статей, посвященных развенчанию Опояза. Сквозной тональностью этой массированной атаки на формализм было безоговорочное неприятие. П. Коган, прикрываясь авторитетом Троцкого, почтительно цитировал его «блестящий анализ происхождения формализма»,[26] однако в отличие от самого мэтра не усматривал в работе Опояза никакого смысла. Впрочем, трудно было ожидать от Когана, критика, у которого, по его собственному признанию, никогда не было времени для «работы по изучению формы»,[27] что он сумеет оценить виртуозный анализ поэтического языка в работах Якобсона, Эйхенбаума и Тынянова. Увлечение литературной техникой в его глазах было едва ли не патологией, проявлением ненавистного «эстетского гурманства».[28]

Сходную позицию занял и другой участник антиформалистской кампании, В. Полянский.[29] Он, судя по всему, тоже отталкивался от суждений Троцкого, потому что назидательно советовал формалистам заниматься своей черновой работой и не соваться в область теории. Как и Коган, Полянский наотрез отказывается признавать за своими оппонентами хоть какие-то заслуги. Он с немалой свирепостью набрасывается на идеологов формализма, обвиняя их в непоследовательности, бездарности и даже невежестве. (Последнее обвинение проистекает из неверного понимания терминологии. Полянский, по всей видимости, перепутал «биографизм» как критический метод и «биографию» как литературный жанр и принялся сурово выговаривать Эйхенбауму за приверженность к «биографическому» подходу к литературе. Всем известно, восклицает он с возмущением, что биография — это жанр литературы, а вовсе не «подход» к последней!)

Несколько более основательной, чем эти голословные нападки, можно признать статью А. Луначарского,[30] первого советского наркома просвещения, плодовитого критика и публициста. Луначарский попытался расширить рамки дискуссии. Он увидел в спорах по поводу формального метода удобный предлог, чтобы раз и навсегда разделаться с тем, что он называл извечным формальным заблуждением, которое всегда отравляло творческую практику и художественную критику в эпохи духовного упадка.

Позиция, с которой Луначарский начал свою атаку на «формализм в искусствоведении», представляла собой любо-

пытную смесь марксистской диалектики и толстовской философии искусства. Наряду с целым рядом марксистов, которые относили искусство скорее к эмоциональному, чем к познавательному виду деятельности,[31] Луначарский отстаивал позиции идеологического искусства, используя доводы, которые сильно напоминают толстовскую «теорию заразительности». «...Идеологическим, — писал Луначарский, — является всякое искусство, вытекающее из сильного переживания, толкающее как бы невольно художника к экспансии, к захвату душ...»[32]

Провозгласив спонтанность и эмоциональную напряженность основным мерилом достоинства литературного произведения, Луначарский пренебрежительно отзывается о пристрастии формалистов к приему, этой coûp de théâtre,* считая, что это пристрастие является лишь признаком интеллектуальной и нравственной сухости. Он с неподдельным негодованием пишет о «бездушии» эйхенбаумовского анализа знаменитой повести Гоголя «Шинель» (имеется в виду статья Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», которая появилась в сборнике Опояза за 1919 г. См. выше, гл. IV, с. 73), обвиняя критика-формалиста в том, что он низвел крик души писателя до уровня упражнения в стиле. Подобной бесперспективной гимнастике ума Луначарский с гордостью противопоставляет такие непреложные достижения марксистской критики, как «образцовая» монография о Гоголе В. Ф. Переверзева.[33]

Однако вскрыть научную и методологическую несостоятельность формальной школы было, по мнению марксистов, явно недостаточно. Чтобы вырвать формализм с корнем, необходимо было не просто опровергнуть его, а еще и «разоблачить», то есть доказать, что он является не только ошибочной критической доктриной, но еще и «реакционным» общественным явлением. Луначарский не погнушался взять на себя эту миссию. Его обличения суть первая целенаправленная попытка заклеймить формализм с «социологических» позиций.

Формальная критика, утверждал Луначарский — и это впоследствии стало своего рода шаблонным аргументом — представляет собой одну из разновидностей эскапизма, порождение деградирующего и духовно разлагающегося господствующего класса. «Современная буржуазия, — писал

---

* ловкой проделке (*фр.*).

Луначарский, — может любить и понимать только бессодержательное и формальное искусство. Она желала бы привить его всем слоям народа. В ответ на эту потребность мелкобуржуазная интеллигенция выдвинула фалангу художников-формалистов и другую — формалистов-искусствоведов».[34]

Приходится только удивляться, продолжал Луначарский, как подобное декадентское движение могло зародиться в революционной России. Однако, по его же словам, это видимое противоречие не так уж трудно объяснить: русский формализм — это всего лишь культурный пережиток, один из реликтов старой России, сохранившийся среди революционных перемен. «...До октября формализм был просто овощью по сезону, а сейчас это живущий остаток старого, это палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мыслящей интеллигенции...»[35]

Подобный диагноз вызывает сразу несколько возражений. Во-первых, трудно не заметить, что Луначарский явно переоценивает эстетическую утонченность «буржуазии»: на деле средний представитель европейского «господствующего класса» понимал в субъективном искусстве вряд ли больше, чем какой-нибудь большевистский комиссар. Во-вторых, клеймо «пережитка старого режима» очень плохо согласуется с крайне непочтительным отношением Опояза к авторитетам, как новым, так и старым, а также с тем красноречивым фактом, что некоторые из зачинателей Опояза были активными членами Коммунистической партии.

Однако сколь бы предвзятым ни выглядел социологический анализ Луначарского, он исходил из уст влиятельного политика и комиссара просвещения, а посему звучал весомо и даже угрожающе. Формализм был признан инородным телом внутри советского общества, что предрекало, рано или поздно, его неминуемое «отсечение». И надо сказать, что шесть лет спустя, когда в атмосфере растущего научного диктата осуществлялась окончательная ликвидация формалистской ереси, в ход была пущена та же самая аргументация (см. ниже, гл. VII, с. 137—138).

Однако в 1924 г. подобные крутые меры еще не применялись. Литературное соперничество по-прежнему оставалось улицей с двусторонним движением. Диссидент, заклейменный и «разоблаченный» официальной критикой, еще имел право попросить слова — и не только для того, чтобы «чистосердечно» раскаяться в своих ошибках. У него все еще оставалась

надежда, пусть и совсем слабая, что его голос прорвется сквозь глухие стены официальной диалектики: у него еще не отняли право говорить в ответ. Так, на страницах «Печати и революции», наряду с ожесточенными нападками на Опояз, мы находим статью Эйхенбаума — остроумный ответ противникам Опояза, а также его колеблющимся полусоюзникам.[36]

Саркастические выпады Когана и Львова-Рогачевского Эйхенбаум отметает как совершенно беспочвенные,[37] после чего останавливается на замечаниях Троцкого, в которых справедливо видит первое аргументированное одобрение формального метода со стороны последовательного марксиста. Сделав вид, что он с удовлетворением принимает сдержанно-хвалебную оценку Троцкого «определенной части проводимой формалистами исследовательской работы»,[38] Эйхенбаум, естественно, возражает против той скромной, подчиненной роли, которая отводится ему и его коллегам «Литературой и революцией». Исследовательская работа формалистов вовсе не ограничивается сбором материала и накоплением статистических данных о стихе, ритме и стиле, заявляет Эйхенбаум. Подлинная цель Опояза состоит не в том, чтобы описывать отдельные составляющие поэтического искусства, но в том, чтобы вывести его законы. Будь Троцкий более последователен, продолжает, явно лицемеря, Эйхенбаум, он наверняка оказал бы этому движению горячую поддержку. Разве не признал он в ходе полемики со Шкловским, что литературное произведение есть трансформация реальности в соответствии с особыми законами искусства? А раз так, основной задачей теоретика литературы является прояснение сущности этих законов. Вот именно этим-то и призывают заняться формалисты, а все прочие критические школы, включая и марксизм, старательно увиливают от этой задачи.

Однако основным пунктом полемики Эйхенбаума с Троцким стал вовсе не вопрос о границах области применения формализма. В центре этой полемики оказался вопрос о взаимоотношениях между формализмом и марксизмом. Троцкий не прав, заявляя, что «формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму», подчеркивал Эйхенбаум. На деле формализм и марксизм не столько противоположные, сколько несопоставимые учения: формализм — это одна из школ в рамках частной гуманитарной дисциплины, а именно литературоведения; марксизм — философия истории. Можно сказать, что марксистская социология изучает общий механизм социальных изменений, тогда как формальная школа занима-

ется лишь одной частной проблемой — эволюцией форм и традиций.

Теоретически, продолжает Эйхенбаум, можно было предположить, что общность интереса к вопросам эволюции станет своего рода точкой пересечения между двумя этими учениями; на деле же это не совсем так. Изучая общественно-экономические процессы, марксизм описывает их с точки зрения эволюции. Однако когда речь заходит о литературе или иных «идеологических» явлениях,[39] марксизм начинает говорить о них с точки зрения их генезиса. Вместо того чтобы прослеживать изменения, происходящие внутри определенной области культуры, исторический материалист сосредоточивается на внешних причинах, на так называемых определяющих факторах — экономических, социальных или социопсихологических. А это, подчеркивает Эйхенбаум, методологически недопустимо. Культурное явление нельзя сводить к социальным факторам, принадлежащим совсем иному ряду, равно как и выводить его из них. Рассматривать литературу в терминах экономики или обществоведения значит отказывать ей в самостоятельности и внутреннем развитии — другими словами, отрицать эволюцию в пользу генезиса.[40]

Если оставить в стороне некоторые малоубедительные заключения, явно принадлежащие самому Эйхенбауму, все вышеизложенное достаточно красноречиво говорит об официальном отношении Опояза к марксизму. Общая позиция формалистов в середине 20-х гг. была откровенно не-марксистской, чтобы не сказать антимарксистской. В сжатом виде точка зрения Эйхенбаума, изложенная в «Печати и революции», выглядела примерно так: возможно, «диалектический материализм» методологически продуктивен в сфере социологии, однако из-за его ориентации на внешние факторы он едва ли применим в литературоведении.

Два года спустя сходную мысль высказал Виктор Шкловский, заявивший, что вопрос о применимости марксизма к литературному анализу надлежит рассматривать с точки зрения критической целесообразности, а не методологических принципов. «Мы не марксисты, — писал он со свойственной ему беззаботностью, — но если нам в нашем обиходе понадобится этот инструмент, то мы не станем нарочно есть руками».[41]

Это легкомысленное замечание, как и более серьезные рассуждения Эйхенбаума, заставляет вспомнить известное изречение, приписываемое знаменитому французскому астроному Лапласу: «Бог — это гипотеза, в которой я до сих пор

не испытывал никакой надобности». В 1924—1926 гг. для Шкловского и Эйхенбаума, все еще преисполненных оптимизма по части возможностей «чистого» формализма, марксизм был гипотезой, без которой вполне можно было обойтись.

2

Если учесть, что ортодоксальные марксисты более или менее категорично отвергали формализм, а «неиспорченные» формалисты объявляли, что марксизм им совершенно неинтересен, может создаться вполне закономерное впечатление, что две эти доктрины разделяла пропасть, через которую практически невозможно было перекинуть мост. Однако на периферии двух школ существовал целый ряд ученых, которые трудились не покладая рук, отыскивая точки соприкосновения, пытаясь как-то примирить формалистский упор на художественный прием с марксистской диалектикой. В этих добросовестно приготовленных коктейлях соотношение между двумя основными составляющими — формалистской и социологической — менялось в зависимости от позиции каждого отдельного критика. Диапазон попыток синтеза был весьма широк: от имманентного подхода к литературе, «облагороженного» камуфляжем марксистской терминологии, до «социологизма», слегка подкрашенного соображениями эстетического характера.

На правом фланге [42] этого многоликого конгломерата был молодой критик и литературовед А. Цейтлин. Его статья «Марксистский и формальный метод», опубликованная в журнале «Леф» за 1923 г., [43] явилась весьма внятным и последовательным изложением методологической позиции, сочетающей марксистскую стратегию с околоформалистской тактикой.

Цейтлин осуждал «непродуманные монистические нападки» на литературу со стороны приверженцев социологического метода, которых явно раздражали чисто литературные ценности. Подобные предприятия, утверждал Цейтлин, могут вылиться только в псевдосоциологический импрессионизм. Он не побоялся даже устроить выволочку авторитетному, но весьма недалекому марксистскому теоретику В. Фриче за то, что тот отводил литературоведению незавидное место одной из отраслей истории общества. Ссылаясь на утверждение Фриче, что «произведения литературы... переводят социально-экономическую жизнь на язык особых символических знаков», [44]

Цейтлин с сожалением отмечает тот факт, что Фриче даже никогда и не пытался постичь специфическую природу этих знаков.

Те же грубые монистические заблуждения, которые столь явственно проявились у Фриче, характерны и для всей марксистской критики в целом, считает Цейтлин; ярким примером тому является монография о Гоголе В. Переверзева. В этом научном труде все характерные особенности гоголевского творчества выводятся из того, что он был мелким землевладельцем.

Разумеется, продолжает Цейтлин, литературоведческая наука не имеет права сбрасывать со счетов социальные факторы. Любой критик должен стремиться к тому, чтобы его аналитические рассуждения увенчались обобщением, синтезом, который позволил бы поместить изучаемое явление в опознаваемый социальный контекст. Однако на настоящем этапе развития русского литературоведения подобный синтез еще недостижим. «Бессмысленно, — пишет Цейтлин, — обсуждать социологические импликации литературных фактов, не установив наверняка самые факты». «Прежде чем браться за интерпретацию объекта анализа, — продолжает он, бессознательно вторя главному на тот момент аргументу формализма,[45] — необходимо очертить его область, понять, что он из себя представляет... Интерпретации должно предшествовать описание».[46]

Отсюда — непреходящее значение вклада формалистов в науку. Критики-формалисты, сосредоточившие свое внимание на подробном анализе текста, на систематическом описании литературных фактов, подготавливали почву для истинно научного изучения русской литературы. Формалисты, утверждал Цейтлин, были «саперными батальонами армии русских литературоведов».[47]

М. Левидов, внесший весомую лепту в опубликованный в 1925 г. сборник под названием «Пролетариат и литература»,[48] почти дословно повторяет все аргументы Цейтлина. Однако заключение, к которому приходит Левидов, несколько неожиданно: «Комбинированная работа формалиста и социолога и является единственным марксистским методом изучения литературы».[49]

В сущности говоря, и Цейтлин и Левидов ратовали за марксистскую критику, но в более гибком варианте, приемлющем некоторые формальные открытия и методы. Куда более амбициозную попытку предпринял Борис Арватов, идеолог

группы «Леф». Его «формально-социологический метод» никак не назовешь компромиссным. Вместо того чтобы попытаться примирить две непримиримые теории, сведя их в некой средней точке, Арватов выдвинул новую сверхтеорию — диковинную помесь воинствующего формализма и вульгарного марксизма — и гордо провозгласил ее последним словом марксистской диалектики.

По всей видимости, этот синтетический продукт предполагалось употребить в качестве теоретического обоснования деятельности Лефа — преемника, но отнюдь не двойника предреволюционной футуристической группировки. Русский футуризм далеко ушел от былых беспечных дней, от экстравагантных выходок в литературных кафе и изобретения «заумного языка». После 1917 г. он все активнее обращался к идеологическим и общественно-политическим вопросам, все настойчивее стремился наполнить революционную форму столь же революционным содержанием и принять посильное участие в «социалистическом строительстве». Неофутуристическая эстетика сочетала интерес к слову, к формальному эксперименту с прагматическим лозунгом «социального заказа». [50]

Вышеуказанная двойственность явственно видна и в позиции Арватова. Он признавал первостепенную значимость стилистического мастерства и в этом был един с Опоязом. Стремление многих ортодоксальных марксистов игнорировать или преуменьшать роль вымысла и условности в художественной литературе он считал крайне опасным. Подобно Эйхенбауму и Шкловскому Арватов видел в произведении литературы не прямое отражение общественной реальности, не самовыражение художника, но нечто искусственным образом «сделанное» или изобретенное, своеобразную «вещь», созданную путем сознательного приложения определенных технических навыков к конкретному материалу. Отвергнув и «наивно-реалистический», и «психологический» взгляд на искусство, Арватов с готовностью подхватил лозунг раннего формализма: «Искусство есть прием».

Однако в трактовке Арватова это утверждение приобретало своеобразно-утилитарную направленность. Теоретик Лефа сумел оторвать понятие «прием» от связывавшегося с ним доселе представления о намеренном художественном эффекте. «Формально-социологическая теория» отвергала эстетические критерии как устарелое жеманство. «Фетишизм эстетических приемов, форм и задач», «эстетических материалов», «эстети-

ческих орудий» [51] был с презрением отвергнут. Ультрафутуристическое развенчание Художника с заглавной буквы, подкрепленное ультралевыми представлениями о поэзии как средстве прямой пропаганды, привели к созданию чисто инструментальной эстетики. Арватов дошел даже до полного отрицания каких-либо различий между художественным творчеством и другими видами производства. Искусство стало у него лишь одним из типов «индустрии». Более того, смешав два разных значения слова «искусство», Арватов полностью отождествил художественное творчество с искусностью ремесленника. Искусство, утверждал он, следует рассматривать просто «как максимально квалифицированную организацию в каждой данной сфере его применения». [52]

В арватовской прагматической теории искусства «социальная практика» является одновременно и высшим критерием, и причинно-следственной детерминантой. Арватов хвалит формалистов за то, что они сосредоточили внимание на «литературной продукции», однако журит их за неспособность связать процесс «делания» поэзии с экономической основой общества. «Формалисты-социологи», похваляется он, не допустят подобного просчета. Они явственно сознают, что «материал и форма художественного произведения определяются общественными способами его производства и общественными способами его потребления», [53] а последние, в свою очередь, определяются типом экономики, преобладающим на данном этапе.

Подобный логический скачок от искусства к экономике, по всей видимости, оказался возможным благодаря воинствующему антипсихологизму Арватова, унаследованному от раннего футуризма и формализма. Если счесть не относящимися к делу и отбросить такие факторы, как личность художника и психология среды, представится возможным, даже логичным, обсуждать вопрос об «искусстве и обществе» в чисто технологических, безличностных категориях. Социологический анализ литературного процесса сводится, таким образом, к установлению прямой связи между двумя рядами артефактов — литературных и производственных, или, говоря точнее, между технологиями, применяемыми соответственно в производстве этих артефактов.

Так, для Арватова появление рифмы в западноевропейской поэзии было обстоятельством, вызванным развитием рыночной экономики, явлением «буржуазного поэтического

труда, индивидуализировавшего и специализировавшего поэзию»,[54] сопутствующим окончательному крушению феодальной системы. Следуя той же логике, Арватов связывает выделение романа в отдельный литературный жанр с развитием класса промышленной буржуазии.

«Формально-социологическая» теория Арватова не пришлась по душе ни формалистам, ни сторонникам социологического метода. Первые не приняли арватовского грубоутилитарного взгляда на искусство, а вторые решительно воспротивились «уклону в технологию».[55] Илья Груздев, талантливый ученик Шкловского и Тынянова, один из ведущих идеологов «Серапионовых братьев» (см. ниже, гл. VIII, с. 150—153), настойчиво возражал против стремления Арватова приравнять «искусство» и «ремесло» и отстаивал автономию эстетических критериев. В одной из написанных раннее статей Груздев обозначил свою позицию следующим образом: «Суть искусства состоит в организации материала, независимо от того, может ли объект, созданный из этого материала, послужить насущным практическим целям».[56]

Несколькими годами позже Ю. Фохт, критик-марксист ярко выраженной социально-психологической ориентации, в статье, подводящей итоги критических споров середины двадцатых годов,[57] назвал теорию Арватова бесплодной помесью формализма и футуризма. Однако, бичуя сумасбродные идеи Арватова, сам Фохт не в состоянии был предложить даже более скромную синтетическую схему. Ярый приверженец «социологического монизма», он считал, что марксистским литературоведам нечему учиться у чуждых диалектическому духу школ, таких, как Опояз.

Впрочем, признавая, вслед за Коганом и Луначарским, несовместимость формализма и марксизма, Фохт куда с меньшим оптимизмом, или, если угодно, куда с меньшим удовлетворением, смотрел на достижения современной марксистской критики. Он отчетливо сознавал, что чисто внешний подход к литературе в корне порочен. Он понимал, что на вызов формалистов надлежит отвечать не попытками уклониться от поднятого Опоязом вопроса о специфических особенностях литературного творчества, но смелым обращением к этой фундаментальной проблеме. «Марксистское литературоведение, — честно сознавался Фохт, — пока еще не готово дать формализму бой на его собственной территории; ему не хватает целостной системы теоретических взглядов; у него пока даже нет собственной поэтики».[58]

Именно это стремление атаковать «врага» на его же территории — то есть поместив типологию поэтических форм и приемов в более широкие социологические рамки — явилось главной побудительной силой для создания самой пространной и авторитетной критической работы, какую марксист когда-либо посвящал Опоязу, — книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении».[59]

Уже сам подзаголовок этого серьезного труда — «Критическое введение в социологическую поэтику» — указывает на конструктивный подход автора к проблеме. Как и Фохт, Медведев полностью отдавал себе отчет в том, что попытки «установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям»,[60] не прояснив прежде смысла самого понятия «поэтический стиль» и связанных с ним литературных категорий, в конечном счете бесперспективны.

Другой вопрос, насколько Медведев преуспел в своем начинании. Он исходил из совершенно верной посылки, что литература — это sui generis * социальный феномен, однако так и не сумел установить для себя разумного баланса между двумя составляющими этого определения. Очевидно, ему никак не удавалось разрешить конфликт между интересом к «социальному» аспекту литературы, то есть к ее взаимоотношениям с иными сферами человеческой деятельности, и столь же правомерным увлечением литературой как особым видом искусства. Попытка Медведева создать «социологическую поэтику» несет на себе отпечаток постоянного страха впасть в «имманентную» ересь своих противников. Зачастую, пытаясь дать определения основных понятий поэтики, таких, как ритм, стиль и жанр, он неожиданно делает рывок, но затем снова возвращается к представлению о «сугубо социальной природе... всех поэтических структур» — представлению столь общему, что в нем с трудом удается отыскать вообще какой-либо смысл.

Однако, каковы бы ни были недочеты позитивной программы Медведева, ему удалось выполнить крайне важную «негативную» задачу: убедительно доказать необходимость выхода за рамки как асоциальной поэтики чистого формализма, так и «алитературного» социологизма убежденных марксистов.

---

* своеобразный (*лат.*).

Сомнительный лозунг «социологической поэтики», предложенный Фохтом и с некоторой осторожностью поддержанный Медведевым, обозначил водораздел между двумя принципиально разными направлениями в марксистско-ленинской критике.

Было бы неправильно представлять марксистскую литературоведческую мысль 20-х гг. как абсолютно монолитную. В период, когда еще не наложили запрет на bona fide * методологические дискуссии, оказалось, что марксистский подход к литературе допускает целый спектр всевозможных интерпретаций. Эта дифференциация, свидетельствующая, кстати сказать, о том, что официальная теория еще не превратилась в непререкаемую догму, проистекала, как нам представляется, из самодостаточного характера марксистской диалектики. Будучи всеобщей теорией эволюции общества, исторический материализм не решал, да и не мог решить, частных проблем отдельных гуманитарных дисциплин. Исходя из того, что все идеологические явления, такие, как искусство, наука, философия, религия, находятся в причинно-следственной зависимости от экономического процесса, марксизм в изначальной его форме, однако, не требовал, да и не особо поощрял углубленное изучение тех сил, которые действуют в каждой конкретной области культуры. Вопросы, касающиеся характерных черт идеологических явлений внутри каждой области «идеологии», не находили в марксизме ответа, хотя это и не означало, что они не могли найти ответа с марксистских позиций. Пользуясь удачным выражением А. Казина,[61] можно сказать, что марксизм превратился в просторный шкаф для хранения документов, отдельные ячейки которого еще предстояло заполнить соответствующими досье. Состояние «ячеек», зарезервированных под литературоведческую науку, в большой степени зависело от прозорливости и находчивости критиков-марксистов, от того, сколько гибкости и здравомыслия они сумеют проявить, применяя учение марксизма к своей конкретной дисциплине.

Итак, пока еще было возможно открыто выражать несогласие с основами господствующего учения, в научных кругах бушевал истинный ураган споров о том, что же представляет из себя подлинно марксистская теория литературы. Пунктов расхождения было предостаточно. Однако особое методологи-

---

* чистосердечные (*лат.*).

ческое значение имели споры, разгоревшиеся вокруг вопроса о «социологической поэтике». В ходе обсуждения этой теории ярко проявилось, как справедливо отмечал Якобсон, основное внутреннее противоречие марксистской теории литературы, нерешительно колебавшейся между чисто генетическим и псевдоструктуралистским подходами к литературе.[62]

Приверженцы генетического метода довольствовались рассмотрением социальных аспектов литературного произведения, переводом, используя выражение Фриче, «литературных знаков» обратно на язык социологии и экономики. Марксисты структуралистской ориентации стремились совместить социологический синтез литературных фактов и литературной эволюции с анализом их внутреннего содержания. Они, как и Цейтлин, полагали, что прежде чем (браться за интерпретацию литературного явления, необходимо понять, что оно из себя представляет.

Наиболее несгибаемым марксистам этот последний вопрос представлялся неважным, чтобы не сказать неправомерным. В системе, которая в качестве единственной приемлемой аргументации признавала причинно-следственную, вопрос о природе и функции литературного произведения был потеснен, если не заслонен вовсе, пристальным интересом к происхождению произведения, к породившим его общественным силам. Так, В. Переверзев, критик, более своих коллег благоволивший к текстуальному анализу, что сочеталось, к сожалению, с крайней узостью методологических взглядов, считал, что постичь «телеологическую ценность приема» можно лишь через генетическую его интерпретацию. Невозможно ответить на вопрос «зачем», не ответив предварительно на вопрос «почему».[63] В. Перцов высказался еще категоричнее: «Нельзя представить себе, под углом зрения марксистского метода, постановку вопроса, как построено литературное произведение, без того, чтобы он не был немедленно поглощен другим вопросом: вследствие каких причин оно построено так, а не иначе?»[64] Растворив, таким образом, основные вопросы критического анализа — «что» и «как» — в вопросе «почему», Перцов далее вовсе отклоняет само понятие «марксистской поэтики» как терминологически противоречивое, как «оксюморон».[65]

Споры о формализме накалили противоречия в официальном лагере гораздо сильнее, чем бесчисленные терминологические и псевдофилософские пикировки, которые зачастую привлекали к себе куда более широкое внимание. Теоретики-

марксисты в большинстве своем были вполне единодушны в неприятии доктрины Опояза, однако, как было показано выше, аргументы их весьма сильно разнились между собой. Поставив в центр внимания специфические цели и методы литературоведения, формалисты вынудили своих противников-марксистов отказаться от диалектических обобщений и обратиться к конкретным вопросам, связанным с изучением литературы. Это заставило критиков-марксистов открыто высказать свои — весьма разноречивые — взгляды на возможности и границы применения генетического метода в литературоведении.

Однако если брошенный формалистами вызов заставил марксистов прояснить свою методологическую позицию и, по крайней мере отчасти, осознать небезгрешность своей доктрины, верно и обратное. Поединок с марксизмом оказал заметное влияние на последующее развитие формализма. Это влияние могло бы оказаться куда более плодотворным, если бы атаки на формализм производились с более основательных позиций. Марксистская критика Опояза была по большей части слишком топорной и неразборчиво враждебной (Коган, Полянский, Луначарский) или слишком механистической (Арватов), чтобы содержать в себе, хотя бы в виде намеков, какие-либо конструктивные решения, Однако при этом сама интенсивность натиска, равно как и многочисленные обвинения в эстетическом изоляционизме, с новой остротой выдвинули на повестку дня вопрос о необходимости пересмотра изначальной позиции Опояза в отношении важнейшей проблемы — «литература и общество».

VII
КРИЗИС И РАЗГРОМ (1926—1930)

1

Обвинение, выдвинутое против представителей формальной школы их противниками-марксистами — в отрицании воздействия общественной жизни на литературу, — было справедливым лишь отчасти. Афоризм Шкловского, на который часто ссылаются, — «искусство всегда было вольно от жизни»[1] — не следует понимать слишком буквально. Как было показано выше (см. прим. 42 к гл. IV, с. 299), это скорее одно из нарочито утрированных заявлений, нацеленных на то, чтобы создать «ажиотажный спрос» вокруг Опояза и шокировать филистеров от критики.

Даже на ранней стадии существования Опояза члены его отдавали себе отчет в том, что литература не возникает в вакууме. В наиболее взвешенных своих высказываниях они никогда не отрицали значимости социальных факторов. Несмотря на все громогласные заверения, теоретики формализма далеко не до конца были убеждены в том, что искусство — это прием, и только прием. Однако при этом они сознавали, что именно «прием» должен стать основным предметом изучения литературоведения как самостоятельной научной дисциплины. Асоциологическая ориентация формалистов отражала скорее их методологические, чем эстетические принципы, их точку зрения на то, что́ должно быть главной областью интересов ученого, а не на природу литературы в целом.[2]

Именно с таких прагматических позиций Шкловский описывает свою методику подхода к литературе в предисловии к сборнику статей «О теории прозы».[3] Отметив мимоходом воздействие общественных условий на язык, как обиходный, так и поэтический, он далее пишет: «Я занимаюсь в теории

литературы исследованием внутренних законов (слова). Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать».[4]

Объявить об отсутствии интереса к «мировому хлопчатобумажному рынку» и «политике трестов» было, безусловно, куда более разумно, чем категорически отрицать существование или значимость подобных факторов. Однако и замыкание на одних только «способах ткать пряжу», что бы под этим ни понималось — философское ли убеждение или научная тактика, — было в конечном счете весьма неблагодарной позицией, поскольку она неизбежно вела к произвольному сужению поля литературоведческих исследований. Да, вычленить один-единственный аспект исследуемого явления с целью сосредоточить весь мозговой потенциал целого критического движения на важной, но доселе совершенно не освещавшейся проблеме было до определенной степени правомерным и даже продуктивным методологическим приемом.[5] Однако в силу своей искусственности прием этот не выдерживал пристального рассмотрения. Взгляд на литературу только изнутри совершенно не учитывал существования тесной взаимосвязи между различными областями культуры: говоря словами Троцкого, он не принимал в расчет «психологической целостности общественного индивидуума, который создает и одновременно потребляет созданное».[6]

Поэтому с течением времени критики-формалисты вынуждены были постепенно отказываться от своей изначальной позиции, и процесс этот шел тем интенсивнее, чем отчетливее новые достижения в сфере критической мысли и литературного творчества обнажали недостатки этой позиции. «Официальная» литературная критика клеймила «методологическую бесплодность» доктрины Опояза. Критики, настроенные менее непримиримо, такие, как Маяковский, от души хвалили вклад Опояза в поэтику, однако призывали своих друзей-формалистов обращать больше внимания на социальный аспект.[7] Еще более существенно то, что колоссальное воздействие революционного подъема на темп, тон и стиль литературного производства совершенно неоспоримо доказало, что искусство не свободно от жизни.

Один из первых симптомов растущей «социологизации» формальной школы мы находим в автобиографии Шкловского «Третья фабрика» (1926).[8] Эта книга — удивительное сочетание литературоведческих выкладок и пристального

самоанализа — явилась выражением острейшего духовного и методологического кризиса. Намеренно-отрывочные воспоминания Шкловского обнажают перед нами смятенный внутренний мир, отчаянные метания между попытками идти в ногу с «велениями времени» и столь же неподдельное желание сохранить творческую и научную самобытность.

С точки зрения методологической «Третья фабрика» безусловно является попыткой выйти за пределы «чистого» формализма и выработать позицию более всеобъемлющую и более соответствующую «социальным запросам» эпохи. Переходя на тон своеобразной исповеди, Шкловский кается в том, что никогда не принимал в расчет «неэстетический ряд». Это, признает он, было грубейшей ошибкой: «изменение произведений искусства может возникнуть и возникает по неэстетическим причинам, например, потому, что на данный язык влияет другой язык, или потому, что возник новый социальный заказ».[9]

Несмотря на небрежность формулировки (меткость высказываний явно удавалась Шкловскому только в сочетании с экстравагантностью), основная идея процитированного пассажа вполне ясна: на самом деле между литературой и «жизнью», между эстетическим и неэстетическим не существует никакой непереходимой пропасти, никакой четкой границы.

Это положение — весьма далекое от представлений о заключенном в башне из слоновой кости эстетизме, в котором так часто обвиняли формалистов, — по замыслу должно было служить сразу двум целям. С одной стороны, оно вроде бы давало негласное разрешение прибегать в критическом анализе к определенным «внелитературным» критериям. С другой стороны, как почти все общетеоретические высказывания Шкловского, новая формула должна была стать научным обоснованием тех течений в современной ему литературной жизни, которым Шкловский симпатизировал.

Период после гражданской войны ознаменовался расцветом публицистической литературы. Хотя художественная проза, на время отошедшая в тень, уже начинала возвращать себе прежние позиции, до эпохи грандиозных эпических полотен все еще было далеко. Стремительный и лихорадочный ход событий взывал к краткости. Бурная и переменчивая действительность, рядом с которой любой вымысел зачастую представал бледным и плоским, требовала «прямого отклика». Притом что газеты становились все более значимым литературным источником, а также средством политической

пропаганды, все большее развитие получали околопублицистические жанры, такие, как репортаж, фельетон или фельетонный рассказ.

Твердо придерживаясь своей утилитарной эстетики (см. выше, гл. VI, с. 109—111), представители Лефа горячо поддержали такое развитие событий и восславили «литературу факта» как идеальный пример соединения литературы с жизнью. Шкловский, никогда не упускавший случая похвалить радикальное отступление от литературной традиции, присоединился к своим друзьям — неофутуристам и принялся превозносить эти литературные «полуфабрикаты» как новое направление в русской прозе.

Может возникнуть законный вопрос: как Шкловский умудрялся совмещать восторженное отношение к публицистике с приверженностью литературной теории, которая видела главную цель искусства в творческом преображении реальности? Дело в том, что теоретическая позиция Шкловского была безусловно уникальной, но далеко не всегда последовательной. В истории литературы существуют периоды, рассуждал он, когда сложившиеся эстетические каноны теряют свой смысл, когда выясняется, что традиционные формы, такие, как, например, роман, полностью исчерпали свои возможности. В такие моменты литература, чтобы избежать полного паралича, должна выйти за пределы самой себя и там, вовне, почерпнуть новые жизненные силы: она должна «вторгнуться в не-литературу», [10] втянув в свою орбиту «жизненное сырье», задействовав «неэстетические» пласты. Когда художественная проза заходит в тупик, зачастую именно «факты переживаются эстетически». [11]

Было бы упрощением видеть в этих рассуждениях один только tour de force, * дань личным пристрастиям. Подобная апология литературы факта методологически допустима до известной степени, если принять во внимание ультрарелятивистскую позицию формальной школы. Хотя формалисты и делали акцент на особых свойствах литературы, они старательно избегали определять эти свойства как абсолютную, неизменную сущность. В своей подробно аргументированной статье «Литературный факт» [12] Ю. Тынянов предостерегает против статических, априорных определений литературных явлений и подчеркивает, что, хотя в каждый конкретный момент можно с полной достоверностью установить, что относится к

* трюк (*фр.*).

литературе, а что — нет, понятия о литературе постоянно изменяются.[13] Граница между литературой и жизнью весьма текуча — она смещается от эпохи к эпохе. Литература, писал Тынянов, никогда не отражает жизни, однако они часто друг друга перекрывают.[14]

Свой тезис о «перекрывании» и перекрестном опылении литературы и «быта» Тынянов иллюстрирует целым рядом примеров из прошлого русской словесности. Иногда, отмечает он, явление литературы может стать маргинальным «фактом действительности». Например, русская ода XVIII столетия выродилась в так называемые «шинельные стихи» — стихотворные послания к высокопоставленным чиновникам, написанные псевдовысоким архаическим слогом. И напротив, документ, запись подлинного события, может в какой-то момент быть возведен в ранг литературного произведения. Подобное произошло в России в период господства сентиментализма с такими «окололитературными» жанрами, как воспоминания и дневниковые записи. Даже эпистолярное искусство испытало на себе влияние литературных норм: поэт Вяземский собирался написать руководство по эпистолярному стилю.[15]

Вывод из этих наблюдений очевиден: занимаясь историей литературного развития, ученый не должен сбрасывать со счетов «смежные» факты общественной жизни.

Шкловский, более склонный к лозунговым формулировкам и, при всей своей язвительности, более подверженный веяниям времени, чем Тынянов, не преминул переложить это высказывание на ультрамарксистский язык. В его трактовке воздействие социального окружения на литературный процесс стало по преимуществу вопросом «классовых предпочтений» писателя.

Новый «социоформальный» подход Шкловского, связавший эстетические нормы с классовой идеологией, подвергся испытанию в его исследовании «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир“».[16] Эпопея Толстого анализируется в нем с точки зрения взаимоотношений между «классом» и «жанром».

Для Шкловского «Война и мир» является продуктом столкновения между романом как литературной формой — унаследованной и усовершенствованной Толстым — и «социальным заказом», который он пытался выполнить в своей панораме событий 1812 г. «Война и мир», рассуждает Шкловский, это не исторический роман в истинном значении, но «канонизация легенды». Дабы оказать противодействие

идеологическому натиску радикально настроенной плебейской интеллигенции — разночинцам — и укрепить пошатнувшиеся нравственные устои помещичьего класса, Толстой обращается к восхвалению русского дворянства и той роли, которую оно сыграло в Отечественной войне 1812 г. Он преуменьшает потери русских и преувеличивает их победы, он приукрашивает или даже вовсе опускает неприглядные исторические факты, такие, как безразличие крестьянских масс к угрозе нашествия и их недоброжелательное, а иногда и откровенно враждебное отношение к помещикам.

Однако в определенный момент, продолжает Шкловский, «целевая установка» (один из излюбленных терминов лефовской критики) Толстого вступила в противоречие с линией жанра — определенными литературными традициями, повествовательными схемами, привычками и т.д. Если классовые предрассудки Толстого понуждали его искажать или приукрашивать историческую правду, эта деформация, в свою очередь, деформировалась и модифицировалась требованиями избранного Толстым жанра. [17]

Далее Шкловский, обойдя затруднительный вопрос о роли творческой личности, продолжает устанавливать прямые связи между классом и жанром, что свидетельствует равно и о его научной изобретательности, и о зыбкости его построений. Толстой, рассуждает Шкловский, задумал написать панегирик России начала XIX в. в форме достаточно традиционного романа. Однако стремление дать всеобъемлющую и по возможности достоверную картину русского общества 1812 г. привело к тому, что Толстой раздвинул рамки жанра, введя в повествование огромный пласт исторических и псевдоисторических материалов. Композиционные связи внутри эпопеи ослабли, и роман с узким ракурсом, построенный вокруг отдельной судьбы, постепенно превратился в гигантскую историческую панораму с постоянно смещающимся фокусом.

Стремление создать иллюзию подлинности, тесно связанное с полемической направленностью романа, повлекло за собой введение в его ткань множества ультрареалистических деталей в изображении исторических персонажей. Дело, однако, в том, что внимание к обыденному как раз было общей отличительной чертой радикальной прозы того времени — в романах, содержащих социальный протест, как правило, центральное место отводилось развенчанию традиционных ценностей посредством «снижающей» психологической вивисекции. За счет

этого в сознании многих читателей той эпохи «Война и мир» стала ассоциироваться именно с тем типом художественной прозы, которому она по замыслу должна была противостоять. [18]

Под влиянием этой ошибочной аналогии, продолжает Шкловский, основной мотив романа стал восприниматься неправильно. Почти все современники, даже проницательный критик Страхов, трактовали «Войну и мир» не как консервативную апологию, а как либеральную сатиру. [19] «Жанр» утвердил свои права. «Прием» обернулся против себя самого. Стиль и манера оценки, каких «требовала» идеологическая задача автора, посредством самопроизвольных литературных ассоциаций восстали против авторского замысла и породили трактовку в корне противоположную той, на которую рассчитывал великий русский писатель.

За вычетом интересных, хотя и не всегда убедительных сопоставлений, а также ряда тонких замечаний о повествовательной технике «Войны и мира», рассуждения Шкловского поражают своей необоснованностью и обтекаемостью. Так, приведенное выше толкование того, что Д. С. Мирский называет «безыскусной эффектностью... реализма» [20] в «Войне и мире», если не совершенно ошибочно, то во всяком случае на удивление односторонне. Ведь можно с той же, если не с большей, долей вероятности предположить, что подобное внимание к тривиальному было следствием не столько толстовской полемики с историками войны 1812 г., сколько его борьбы против традиционного подхода к истории, его стремления очистить «героя» от романтической шелухи и придать ему человеческие, «безыскусные» размеры. Можно также добавить, что обыгрывание чисто физических деталей, таких, как знаменитая верхняя губа княгини Болконской, являлось типичным для Толстого способом характеристики персонажей, свидетельствующим о пристальном интересе к человеческому телу, что неоднократно отмечали критики столь разные, как Д. С. Мережковский и С. Цвейг. [21]

Анализируя философскую основу романа, Шкловский также позволяет себе чрезмерное упрощение. Хотя его представления об апологетике и консервативном «архаизме» «Войны и мира» во всяком случае ближе к истине, чем бесчисленные попытки интерпретировать роман как либерально-народнический или воинствующе-антипатриотический, его концепция все равно не учитывает многозначности толстовско-

го отношения к изображаемому миру. Видимо, именно эта многозначность, равно как и стремление подавляющего большинства критиков закрыть на нее глаза, повинна в существовании множества разнообразных вариантов прочтения «Войны и мира». Возможно, многих современников Толстого сбивали с толку внешние аналогии с русским радикальным романом общественного протеста. Вряд ли, однако, то же самое могло произойти и с американским исследователем Джеймсом Т. Фаррелом. Но и он в своей статье о «Войне и мире» [22] трактует роман как острую критику русской феодальной аристократии.

Монография Шкловского о «Войне и мире» высветила все недостатки нового критического метода. Динамическое взаимодействие между «классом» и «жанром» представлялось куда более многообещающей системой координат, чем однобокое представление о прямой зависимости литературы от общественной жизни. К сожалению, это важнейшее взаимодействие было истолковано слишком буквально. Оно оказалось спроецировано с объекта анализа на его метод. Социологические и формальные категории подверглись не слиянию, а механическому наложению. Шкловский заблудился где-то между воинствующим формализмом и плохо пережеванным марксизмом. Так, в статье, написанной в 1930 г., [23] он позволяет себе отзываться о «Войне и мире» как о «неудавшейся» попытке написать «дворянскую агитку». (Слово «неудавшаяся», которое вроде бы предполагает, что в конце концов «Война и мир» все-таки стал чем-то иным, чем-то бóльшим, чем просто «агитка», все же ни в коей мере не оправдывает этой неуместной формулировки.) С другой стороны, Шкловский по-прежнему отстаивает положение, которое, несмотря на марксистский тон, все-таки свидетельствует о своего рода формалистском детерминизме: «...бытие литературного жанра в конечном счете определяет писательское сознание». [24] Воистину колебания между двумя жесткими и потому по сути своей несводимыми монистическими схемами вряд ли могли заменить собой органичный научный синтез.

2

Шкловский был не единственным лидером Опояза, ратовавшим за синтез формального и социологического подхода. Сходная, хотя и более осторожная, попытка прийти к методологическому компромиссу была предпринята Б. Эйхенбаумом

в статье «Литература и литературный быт».[25] Эйхенбаум подобно Шкловскому и Тынянову испытывал растущую неудовлетворенность имманентным подходом к литературе. В то же время к официальному типу социологизма он относился с большой опаской. Его не прельщали ни изучение классовой идеологии писателя, ни попытки привязать литературные формы к определенным общественно-экономическим формациям. «Выискивать *первопричины* литературных форм и литературной эволюции — это чистая метафизика», — писал он.[26]

Термин «литературный быт», ставший в работах Эйхенбаума конца 20-х гг. одним из ключевых, обозначал совокупность проблем, связанных с социальным статусом писателя, таких, как взаимоотношения между автором и читателем, условия работы, размеры и принцип функционирования литературного рынка. Все это, подчеркивал Эйхенбаум, представляет весьма плодотворное поле изысканий для критика, который стремится принимать в расчет общественно-экономические условия, по крайней мере в той степени, в которой они имеют отношение к сфере литературы. К примеру, продолжал он, четырехстопный ямб Пушкина никак не связан с преобладавшим тогда способом производства, однако обращение Пушкина к прозе и публицистике вполне можно связать с ростом прослойки профессиональных литераторов, с появлением влиятельных литературных журналов и т. д.[27]

Новая позиция Эйхенбаума представляла собой любопытную попытку создания «имманентной» социологии. Вместо того чтобы представить литературоведение одной из отраслей истории общественного развития, как то пытались сделать некоторые теоретики-марксисты, Эйхенбаум решил привить социологию литературе, как бы перевести ее на язык литературных понятий. Литература представлялась ему не столько органичной частью полотна общественной жизни, продуктом воздействия внешних общественных сил, сколько особым общественным институтом, самостоятельной экономической системой. Писатель оказывался не представителем определенного класса в марксистском понимании, то есть помещиком, буржуа или пролетарием, но прежде всего представителем литературной профессии. Если Переверзев занимался тем, что пытался определить место писателя в общественной структуре и то, как оно отражается на его творчестве, Эйхенбаума прежде всего интересовало профессиональное положение писателя. Если Переверзев постоянно доискивался, какая

идеология запечатлена в изучаемом произведении — мелкопоместная или купеческая, — Эйхенбаум прежде всего хотел знать, на кого работает писатель — на безличностный литературный рынок или на небольшую группу ценителей, кто он такой — аристократ-дилетант или профессионал, живущий на литературные заработки.

В статье Эйхенбаума о литературном быте интересно также то, как он пытается обосновать свое внимание к условиям создания того или иного произведения. Защита его новой «рабочей гипотезы» лишь отчасти облечена в методологические понятия. Общая неверность исходных представлений формальной школы и значимость «литературной экономики» — не единственные факторы, к которым он апеллирует, чтобы оправдать этот отход от «чистого» формализма. Как нам представляется, другим важным фактором, заставившим ученого сосредоточить свое внимание на писательской профессии, было изменение литературной ситуации.

Используя выражение А. Тойнби, новая концепция Эйхенбаума была ответом на вызов, брошенный современной ему литературной ситуацией. Если сделанный Шкловским упор на «неэстетические факторы» был связан с его стремлением обосновать позиции неофутуризма, теория «литературного быта» стала откровенной попыткой возвести в ранг закона литературной социологии незавидное положение русских писателей в конце 20-х гг.

Эйхенбаум высказывается об этом абсолютно открыто. Ранний формализм, пишет он, родился в период, когда главным предметом литературных споров был вопрос о том, какой тип искусства надлежит создать и какой тип поэтического языка надлежит использовать. Сегодня, продолжает он, центральное место занимает вопрос о литературном быте. Вопрос «как писать» потеснен другим вопросом — «как быть писателем». [28]

То, что скрывается за этим утверждением, высказано яснее в удивительно откровенной статье Эйхенбаума, написанной в 1929 г. [29] Писатель, язвительно заявляет он, сегодня предстает довольно гротескной фигурой. Он по определению стоит ниже среднего читателя, поскольку считается, что последний, как профессиональный гражданин, обладает более последовательной, стабильной и отчетливой идеологией. Что касается наших обозревателей — критиков у нас более нет, поскольку выражать разные точки зрения более не разрешается, — они уж во всяком случае стоят выше и считаются

куда более важными, чем писатель, как судья всегда стоит выше и считается важнее подсудимого.[30]

Непримиримость позиции Эйхенбаума свидетельствует о том, что его обращение к литературному быту было вызвано не просто научным любопытством. В мрачной атмосфере растущего политического диктата вопрос «как быть писателем» приобрел почти трагическую остроту.

Обращение Эйхенбаума к социологии вызвало одобрительный отклик у большинства его соратников и учеников. Шкловский с энтузиазмом ухватился за выдвинутую его другом формулу и тут же объявил теорию «литературного быта» важнейшим вкладом в подлинно научное изучение литературного процесса и, более того, единственным допустимым социологическим подходом к литературе. «Профессиональные социологи», презрительно заявлял он, слишком заняты кропанием научно-популярных брошюрок, чтобы уделить время своему «настоящему» делу — то есть изучению литературного рынка.[31]

Литературно-экономические идеи Шкловского и Эйхенбаума дали толчок углубленному исследованию коммерческой ситуации на литературном рынке пушкинской эпохи, которое предприняли трое молодых исследователей-формалистов — Т. Гриц, В. Тренин и Н. Никитин. В их книге «Словесность и коммерция» (1927)[32] в мельчайших и зачастую весьма скучных подробностях рассматривается деятельность издательства Смирдина, которое в первой половине XIX в. фактически занимало главенствующее положение на российском литературном рынке. Влияние деятельности этого коммерческого предприятия на создание и распространение литературной продукции, а также на финансовое положение писателей, иллюстрируется впечатляющим количеством цифр и фактов, зачастую весьма красноречивых, но сваленных в одну кучу, без всякой попытки обобщения и анализа.

На «профессиональных социологов», то есть ортодоксальных марксистов, вызов Шкловского не произвел никакого впечатления. В статье, опубликованной в сборнике «Литература и марксизм»,[33] А. Цейтлин, изживший к этому времени свои проформалистские склонности, называет «Словесность и коммерцию» сумбурным, бессистемным и бесполезным исследованием. «В этой книге, — пишет он саркастически, — можно найти сколько угодно коммерции, но бессмысленно искать в ней литературу».[34] «Социология пушкинского стиля, — продолжает он свои обвинения, — подменена здесь мало-

убедительной социологией типографской машины, на которой печатались его произведения».[35]

Другой участник сборника, С. Брейтбург, не столь язвительно, но так же критично высказывается о «сдвиге в формализме».[36] Он утверждает, что эйхенбаумовская теория «литературного быта» — это все тот же формализм, только слегка разбавленный. Уступки причинно-следственной методологии неискренни и носят чисто «тактический» характер, поскольку критик оправдывает использование ряда «релевантных» внелитературных категорий обращением к историческим условиям, к литературной ситуации и т.п. Хотя, продолжает Брейтбург, в своей новой версии формальный метод и освободился от некоторых наиболее очевидных ошибок раннего Опояза, методологически он скорее регрессивен, чем прогрессивен. «Отказ от монизма, пусть даже идеалистического монизма, в пользу плюрализма — это шаг в сторону от истинно научного подхода к литературе».[37]

Эти критические выпады выглядят незаслуженно резкими и агрессивными. Создается впечатление, что Цейтлина и Брейтбурга так возмутило вторжение немарксиста в область, считавшуюся вотчиной «диалектического материализма», что они даже не дали себе труда внимательнее вглядеться в гипотезы «социологов-любителей». Как неоднократно подчеркивали впоследствии многие западные литературоведы,[38] вопросы писательской профессии, социального статуса писателя представляют собой совершенно правомерную область исследований, область куда более многообещающую с точки зрения основательности и доказуемости, чем, скажем, попытки объяснить композицию «Мертвых душ» исходя из образа жизни мелкопоместного дворянина. Марксисты совершенно зря обливали презрением социологические потуги формалистов. Каково бы ни было отношение к скучным выкладкам «Словесности и коммерции», познавательное значение этой работы значительно превосходит наклеивание «социологических» ярлыков и поиски кратчайших путей от экономики к поэтике, столь распространенные в марксистско-ленинской критической практике.

Однако нападки Брейтбурга не совсем безосновательны. В качестве ответа на вопрос о «литературе и обществе» эйхенбаумовская концепция «литературного быта» явно не подходила. Попытка свести взаимоотношения между писателем и его социальным окружением к механизму литературного рынка

свидетельствовала о недопустимо узком эмпиризме, который чурался более общих вопросов и норовил увязнуть в самодостаточных «исследованиях». Уже тот факт, что работа вроде «Словесности и коммерции», представляющая собрание по большей части непереваренных данных, превозносилась теоретиками формализма как новое слово в литературоведческой науке, был примечательным и несколько тревожным симптомом.

Попытка Шкловского, Эйхенбаума и их учеников покончить с эстетическим сепаратизмом была сама по себе многообещающим начинанием. К сожалению, приобретя широту взгляда, они утратили остроту зрения, четкость теоретических формулировок. «Сдвиг в формализме» означал не столько продвижение к более гибкой и всеобъемлющей критической схеме, сколько раздробленное, неорганизованное отступление с явно безнадежных позиций.

Картину изменений дополняют теоретические высказывания из первого тома с размахом задуманной монографии Эйхенбаума «Лев Толстой» (1928). Эта работа, которую специалисты до сих пор считают важнейшим вкладом в изучение творчества великого русского прозаика, заметно отличается от ранних историко-литературных трудов Эйхенбаума, написанных в период воинствующего формализма, как методологическим подходом, так и широтой охвата. Такие его работы, как «Молодой Толстой» (1923) или «Лермонтов» (1924), почти не содержали биографического материала. В первом томе «Льва Толстого», вышедшем в 1928 г., Эйхенбаум отчасти вернулся к традиционному типу критической монографии, рассматривающей творчество писателя на фоне обстоятельств его жизни и в тесной с ними связи.

Совершенно неоспоримо, и Эйхенбаум сам не преминул это отметить, что его обращение к биографии Толстого практически не имеет ничего общего с теми нередко критиковавшимися Опоязом исследованиями, в которых описание биографических деталей становится самоцелью. Жизнь писателя интересовала Эйхенбаума только в той степени, в какой она была связана с его творчеством. Внимание ученого сосредоточено на «литературном поведении» Толстого — на роли, которую он играл в литературной жизни эпохи, его взаимоотношениях с другими писателями, его взглядах на существовавшие тогда литературные группировки.

В результате в этом исследовании Эйхенбаума, наряду с целым рядом крайне прозорливых замечаний о литературных

влияниях, сформировавших стиль и мировоззрение Толстого, мы находим живописное изображение конфликтов последнего с радикалами-народниками, группировавшимися вокруг журнала «Современник», а также с более утонченными либеральными интеллигентами тургеневского типа. Уединенная жизнь Толстого в благословенной тишине Ясной Поляны трактуется как вызов литературным чиновникам и издателям Петербурга, как символ его непричастности к противоборству общественных сил, действовавших в ту эпоху в сфере изящной словесности. Знаменитая усадьба Толстого, где он, вдали от споров и смут столичного литературного рынка, создавал свои произведения и предавался просветительским экспериментам, сама по себе, согласно Эйхенбауму, являлась «особой формой литературного быта и производства».[39]

Это уклонение от чистого формализма в сторону социобиографических исследований дополнялось еще и своего рода идеологическим сдвигом. Раздоры Толстого с собратьями по перу, такими, как Чернышевский или Тургенев, виделись Эйхенбауму не просто результатами личной несовместимости или литературного соперничества. Зачастую их подогревали и идейные разногласия. Так, анализируя «литературное поведение» Толстого, Эйхенбаум считает своим долгом разобраться в его образе мыслей куда более досконально, чем он это делал в последовательно-формалистской работе «Молодой Толстой». Он подробнейшим образом разбирает не только общемировоззренческие представления Толстого — такие, как неприятие «умствования» и инстинктивное отвращение к современному обществу, — но и его взгляды на более частные вопросы, вроде освобождения крестьян.

Было бы несправедливо осуждать это внимание к идеологии. Ни одно исследование творчества Толстого, претендующее на полноту, не может пройти мимо этих важнейших вопросов. Однако, если подобное расширение научной сферы можно только приветствовать, обоснование, которое дает Эйхенбаум своему обращению к «неэстетическим материям», совершенно неубедительно.

Судя по всему, Эйхенбаум очень тревожился, как бы его плюрализм не истолковали как методологическую непоследовательность, а то и вовсе «капитуляцию». В том, что ученый корректирует свою изначальную позицию, нет ничего дурного, оправдывается он. Эволюция научного учения — это естественный и здоровый процесс, свидетельствующий о жизне-

способности и росте, а не о врожденной слабости. Научная теория не является застывшей догмой: это скорее рабочая гипотеза, которая может и должна изменяться под давлением «нового материала», постоянно поступающего в орбиту критического изучения. Литературовед, продолжает Эйхенбаум, прежде всего должен обращаться к новому, неизвестному или малоизвестному, к вопросам, которые почему-либо оставили без внимания его предшественники. Именно к таким вопросам и относится «литературный быт» — изучение условий творчества.[40]

Эйхенбаум, безусловно, был совершенно прав, говоря, что научные гипотезы должны обладать гибкостью, настаивая на том, что право, даже долг ученого — корректировать свою позицию, применяясь к новым научным данным. Однако от литературоведа, столь пристально занимавшегося вопросами методологии, можно было ожидать чего-то более самобытного и плодотворного, чем просто ряд «тактических» отклонений от слишком жесткой схемы, причинами которых он попеременно называл то требования момента,[41] то коррективы, вносимые новыми научными открытиями.

3

Шатания и попытки приспособления, проявившиеся в формальном учении в 1927—1929 гг., все возрастающая неуверенность в целях и методах явственно свидетельствовали о кризисе русского формализма, ослабленного давлением извне и внутренним ощущением собственной неполноценности. Кичливая самоуверенность раннего периода уступила место самооправданиям Эйхенбаума и ощущению неблагополучия, которым проникнута «Третья фабрика» Шкловского.[42]

Противники Опояза не преминули воспользоваться этими предзнаменованиями, чтобы объявить о научном банкротстве формализма.[43] Теперь можно лишь гадать, было ли положение, в котором оказался формализм в конце 20-х гг., лишь промежуточным методологическим кризисом.

Чистый формализм был пересмотрен и не выдержал испытания. Исходная рабочая гипотеза изжила себя. Однобокость ортодоксальных взглядов Опояза стала препятствием дальнейшему развитию формального движения.

Это, однако, не значит, что опоязовскую теорию литературы следовало полностью отбросить. Как мы попытаемся

показать ниже, некоторые положения формальной теории несли в себе, пусть в гипертрофированном и неоформленном виде, зародыши грядущих методологических открытий. Однако чтобы сохранить это ценнейшее ядро, необходимо было выйти за рамки начальной формалистской доктрины, отбросить все ложное и устаревшее и заново сформулировать разумное.

Подобную кардинальную научную переоценку невозможно было осуществить посредством изобретения шатких логических конструкций, сводящих взаимоотношения между писателем и обществом к социологии литературного производства. Для этого необходима была полномасштабная критическая система, которая вобрала бы в себя главное достижение раннего формализма — интерес к стилю, но при этом сумела бы увязать художественную литературу с иными областями культуры; система достаточно гибкая, чтобы рассмотреть все грани словесного творчества и достаточно жесткая, чтобы отразить внутреннюю целостность любого художественного творения. Возникла острая нужда в такой теории поэзии, которая уделила бы должное внимание чувственно воспринимаемой форме стихотворной речи — что было основным занятием раннего Опояза — и в то же время была способна сделать необходимые выводы из ценнейшего наследия второго периода формализма, на котором была осуществлена попытка установить связи между звучанием и значением.

То была, безусловно, крайне сложная задача, которая потребовала бы соединенных усилий лучших критических умов эпохи. Она предполагала более высокий уровень методологической изощренности, более отчетливое понимание диалектической связи между литературой и обществом, более близкое знакомство с «сопредельными» отраслями знания, такими, как логика, гносеология, теоретическое языкознание, чем те, которыми обладал Шкловский или Эйхенбаум.

Вышесказанное, однако, нисколько не принижает заслуг этих выдающихся ученых. Эйхенбаум был первоклассным критиком и талантливым литературоведом, ученым редкостной эрудиции, обладавшим безупречным литературным вкусом, крупнейшим специалистом по русской и западноевропейской литературе. Однако, несмотря на его интерес к вопросам методологии, он не был теоретиком по преимуществу. Занимаясь чисто литературными вопросами, будь то стихотворный ритм [44] или художественная проза, [45] он нередко совершал поразительные открытия. Однако, вступая в область методологических проблем, лежащих вне сферы художественной

литературы, таких, как статус языкознания или вопрос о «философских предпосылках» (см. выше, гл. IV, с. 70—71, и гл. V, с. 93), он зачастую позволял себе неубедительные, а то и вовсе невразумительные высказывания.

Что касается Шкловского, он еще хуже подходил на роль человека, способного укрепить и развить формалистскую доктрину. Этому плодовитому острослову-забияке недоставало научной базы, выдержанности характера и дисциплины ума, которых требовала подобная задача. Его научный багаж был слишком легким, терминология — слишком небрежной, знакомство с лингвистикой и философией — слишком поверхностным. Начитан он был широко, но бессистемно. Эрудиция никогда не была его сильной стороной. Его успех как критика строился не столько на владении фактологическим материалом, сколько на блистательных интуитивных догадках. Г. Гуковский, один из самых талантливых его учеников, в конце 20-х гг. полностью отошедший от Опояза, описал это очень точно: «Сила работ Шкловского заключалась не в фактическом материале; он работал всегда интуитивно, он мог ошибаться в мелочах, мог строить свои теории поверх исторических данных и вне их. Никто не мог поставить в вину Шкловскому эпохи Опояза ни ошибки в фактах, ни недостаток конкретного материала. И то и другое искупалось методологической остротой, законченностью и своеобразием характерного воззрения... Он воплотил в своих беглых и блестящих формулах искания и идеи научной и литературной мысли футуристической эпохи так отчетливо и так глубоко, как, может быть, никто другой».[46]

В этом вполне заслуженном панегирике исторической роли Шкловского, взятом, кстати сказать, из крайне критичного отзыва об одной из его поздних работ,[47] речь идет о раннем периоде существования Опояза. В эпоху «борьбы и полемики», когда новое научное движение пыталось утвердить свои позиции на шумной базарной площади тогдашней литературы, отточенность формулировки и повышенный до крика голос были просто необходимы. Однако на более поздней стадии, когда пришла пора перейти от звучных лозунгов к более взвешенным и логически последовательным суждениям, оказалось, что интуитивные догадки не могут заменить полновесных научных изысканий. Научные вольности Шкловского — небрежность в терминологии, легкомысленное обращение с фактическим материалом — превратились в серьезные недостатки.

Однако если Эйхенбаум и Шкловский не обладали всеми качествами, необходимыми, чтобы восстановить первоначальные позиции формализма, были среди теоретиков Опояза двое ученых, которые в более благополучных исторических обстоятельствах, возможно, и преуспели бы в этом начинании. Я имею в виду Тынянова и Якобсона.

Тынянов, наделенный не менее щедрым научным даром, чем Эйхенбаум, но более здравомыслящий и логичный, сочетал тонкое литературное чутье с основательным методологическим подходом. Якобсон, будучи не только великолепным специалистом по поэтике, но и теоретиком-языковедом, в этот период играл заметную роль в процессе пересмотра концептуальных основ лингвистики (см. ниже, гл. IX, с. 158).

Примечательно, что именно Якобсон и Тынянов предприняли единственную серьезную, пусть и запоздалую попытку найти выход из тупика, в котором оказался формализм, и удержать его от увязания в безоглядном эмпиризме. В 1928 г. в журнале «Новый Леф» появились короткие тезисы о взаимосвязях между литературоведением и смежными дисциплинами, подписанные Тыняновым и Якобсоном.[48] В нескольких математически точных заявлениях соавторы отвергают как доктринерский формализм, который обособляет эстетические «ряды» от иных областей культуры, так и механистический причинно-следственный подход, который игнорирует внутренний динамизм и специфику каждой отдельной области. «История литературы, — утверждают они, — будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфических законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами». И далее: «Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы».[49]

Позиция Якобсона—Тынянова намечала, или предвосхищала, путь создания русского неоформального движения на куда более основательной теоретической базе, чем та, которую пытались выработать Эйхенбаум или Шкловский. Представление о литературном процессе как о «системе», где каждый компонент исполняет определенную «конструктивную функцию», было близко крайне плодотворной концепции эстетической структуры, которая впоследствии сыграла решающую роль в чешском варианте формализма (более подробно об этом

см. гл. IX, с. 158—160, и гл. XI, с. 196—199). Приняв взгляд на структуру общества как «систему систем», они заменили постулат о *соотнесении* друг с другом самостоятельных рядов постулатом о *сокращении* «вторичных» рядов фактов до «первичных». Итак, перед ученым, занимающимся вопросами культуры, ставилась двойная задача: а) определить, что заставляет «работать» каждую отдельную систему, то есть вывести ее имманентные законы; б) вскрыть «трансцендентный» организующий принцип, или природу взаимосвязей между этими системами. Тынянов и Якобсон однозначно утверждали, что существует два отдельных, пусть и взаимозависимых, уровня анализа и добросовестный литературовед не должен пренебрегать ни одним из них.

Однако, несмотря на убедительность этих доводов, попытка возродить русский формализм с псевдоструктуралистских позиций лишь ненадолго замедлила неуклонный процесс упадка формальной школы. Тезисы, высказанные Якобсоном и Тыняновым, так и не были развиты.[50] То, что могло стать предвестием русского структурализма, обернулось лишь кратковременным эпизодом.

Усилия по преодолению философской незрелости Опояза оказались запоздалыми. Времена, когда еще дозволялось экспериментировать с немарксистскими теориями, давно миновали. Шел процесс унификации советской критики.

Конец 20-х гг. стал переломным моментом в истории советской литературы. В период выполнения первого пятилетнего плана литература и критика были превращены в прислужниц «социалистического строительства». Партия сосредоточила всю полноту литературной власти в руках ультралевой литературной группировки, так называемого РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), которой вменялось в обязанность направлять советскую критику в должное русло. «Неортодоксальные» трактовки марксистского подхода к литературе, будь то «объективизм» Воронского или «вульгарный социологизм» Переверзева, беспощадно искоренялись.

Если даже «уклонения» от истинного марксизма подлежали столь безоговорочной ликвидации, что уж было говорить о немарксистских ересях. На формалистов обрушилась массированная атака. Единственное, что им оставалось, — это замолчать или «чистосердечно» признаться в своих заблуждениях.

Как это ни парадоксально, последний путь выбрал именно самый задиристый и, казалось бы, самый несговорчивый из

идеологов Опояза. Виктор Шкловский первым публично отрекся от своих формалистских убеждений.

Впрочем, если в подробностях проследить жизненный путь Шкловского, это отречение не покажется таким уж внезапным. Нервы у enfant terrible русского формализма начали сдавать довольно рано. Еще в 1922 г., напуганный перспективой ареста за былые политические «прегрешения», он бежал за границу. Однако тоска по родине оказалась сильнее неприязни к советскому режиму. В своей эксцентричной книге «Zoo, или Письма не о любви», [51] написанной накануне возвращения в Россию, Шкловский как бы «сдается» властям предержащим. «Все, что было, — прошло, — пишет он с печалью, — молодость и самоуверенность сняты с меня двенадцатью железными мостами. Я поднимаю руку и сдаюсь». [52] Теперь, перед лицом суровой расправы, Шкловский, говоря словами одного из его недоброжелателей, Г. Горбачева, «попросту повторил тот же трюк, который однажды уже использовал в «Zoo» — и отрекся снова». [53].

«Отречением», о котором говорит Горбачев, явилась статья, опубликованная Шкловским в январе 1930 г. в «Литературной газете» и имевшая весьма характерное название: «Памятник научной ошибке». [54] Она содержит аргументированную и, видимо, вполне искреннюю самокритику, [55] однако и общий тон статьи, и сделанные в ней выводы являются недвусмысленными свидетельствами неохотной, навязанной извне капитуляции.

Окидывая грустным взором историю развития формальной школы, Шкловский признает справедливым целый ряд обвинений, выдвинутых против Опояза, хотя и излагает их в куда более мягкой форме. Не уделив должного внимания классовой борьбе, бушующей в сфере литературы, формализм действительно совершил серьезную ошибку, поскольку подобное отношение приводит к «нейтрализации определенных участков фронта», [56] — печально признает Шкловский. Тенденция формалистов обособлять литературный процесс от движущих им общественных сил также была ошибочной, хотя в определенный момент и оказалась небесполезной. [57]

Да, продолжает Шкловский, в качестве технического приема выделение литературных «рядов», пожалуй, может быть вполне правомерно. «Ошибкой являлось, — пишет он, — не рабочее отделение ряда, а закрепление этого отделения». [58]

Впрочем, это не значит, продолжает Шкловский, что формалисты так ни на шаг и не сдвинулись со своей изначальной

позиции. Он высоко оценивает роль Тынянова, который заменил статический взгляд на литературную форму динамическим представлением о литературном процессе, а также привлек внимание к тому, что один и тот же литературный прием может в различных исторических условиях выполнять разные функции. И конечно же Шкловский не забыл упомянуть о своей собственной попытке усовершенствовать исходные постулаты формализма. «Стать памятником собственной ошибке мне не хотелось», — заявляет он. Результатом пересмотра убеждений стал его переход от морфологических описаний литературных приемов к историческим штудиям с социологическим уклоном, таким, как «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир"».

Однако эти усилия не могли спасти изначально порочную позицию, считает Шкловский. «Для меня, — торжественно заявляет он, — формализм — пройденный путь... От формального метода осталась терминология, которой сейчас пользуются все. Остался также ряд наблюдений технологического характера». [59]

Прошли те дни, когда Шкловский с пренебрежением отзывался о марксизме как о безделице, которая когда-нибудь, может, и пригодится, когда он писал, что диалектический материализм, возможно, очень хорош для социолога, но он не подменяет собой знаний из области математики или астрономии. [60] Теперь он уже не стесняется клясться именем Учителя и признавать, что марксистская диалектика есть альфа и омега литературоведения. «...Абсолютно негодна, — пишет он в заключении, — социологическая кустарщина. Необходим переход к изучению марксистского метода в целом». [61]

Подоплека этого утверждения была абсолютно прозрачна. Однако официальным и полуофициальным фанатикам, каждый из которых требовал свой фунт формалистского мяса, подобного унизительного саморазвенчания было недостаточно.

Первым отречение Шкловского прокомментировал некий М. Гельфанд. Его статья, опубликованная в «Печати и революции», [62] была написана в столь оскорбительном тоне, что рядом с ней выпады Луначарского по поводу «декадентства» формалистов могли бы показаться мягкими упреками одного ученого другому.

Гельфанд обрушился на лидера формалистов с гневным пафосом обвинителя, которому надлежит обличить опасного и коварного преступника. Статью Шкловского он назвал подлым маневром, направленным на то, чтобы обмануть и

усыпить советское общественное мнение. Любая попытка соглашательства с формализмом, предупреждал Гельфанд, любое проявление терпимости к этому неперестроившемуся противнику представляют собой измену марксизму.

Гельфанд усматривал в самокритике Шкловского ни больше ни меньше как скрытую апологетику. «Нейтрализация определенных участков фронта! — восклицает он с возмущением. — Какое окольное название для зловредного идеологического саботажа, проводимого по наущению буржуазии!» [63]

Праведный гнев, судя по всему, несколько ослабил мыслительные способности Гельфанда. Его тирады завершаются такой чудовищной логической выкладкой: формалистские «мировоззрение, философия, метод до конца ложны, потому что *до конца реакционны*, и реакционны — потому что до конца ложны». [64]

Когда научная дискуссия подменяется площадной бранью, единственным следствием становится кровожадный призыв к «интеллектуальному» уничтожению врага, или, по изящному выражению Гельфанда, «концентрированный огонь по „скромным нейтрализаторам“». [65]

Г. Горбачев почти столь же несдержан в выражениях. [66] Он с ликованием объявляет о «разложении» формальной школы, приводя в доказательство «ренегатство самых талантливых ее последователей», а именно Г. Гуковского и писателя В. Каверина. «Формальная школа, — пишет он, — разваливается на куски. Самым выдающимся ее членам предстоит пройти курс полного переобучения в суровой начальной школе марксизма... Им придется отправиться в идеологическую Каноссу... Что же до нас, вместо того чтобы по примеру папы потешаться над раскаявшимся врагом, нам следует послать его на принудительные работы под бдительным присмотром». [67]

Ирония судьбы состоит в том, что вскоре после этого и Гельфанд и Горбачев были причислены к «уклонистам». Меч литературной инквизиции, который с таким вожделением точили эти самозваные гонители формализма, обрушился и на их головы.

Шкловский предпринял слабую попытку оправдаться. [68] То было, правда, скорее тактическое отступление, прикрытое мощным арьергардом цитат из «классиков», таких, как Лабриола, Маркс, Энгельс, Плеханов и Меринг (Шкловский быстро усваивал марксистско-ленинские правила хорошего тона!). Однако в ходе этого отступательного маневра он сумел

сделать ряд ценных методологических замечаний. Так, оспаривая предложенное Гельфандом «социологическое» объяснение формализма, он совершенно справедливо пишет: «Во всяком случае, генезис формального движения сам по себе не предсказывал его общественной функции». В другом месте он пытается отмежеваться от грубого экономического детерминизма, привлекая внимание к взаимоотношениям между «базисом» и «надстройкой». «Явившись на свет, литература может в свою очередь оказывать определенное влияние на экономические отношения».[69] Однако непогрешимость ортодоксального марксизма более не ставится под сомнение. Ведущая роль экономического фактора теперь принимается как данность. Формула «в конечном анализе», которая еще в 1927 г. отвергалась идеологами Опояза как «метафизика», теперь снова возникает в устах раскаявшегося формалиста: «В конечном анализе именно экономический процесс определяет и реорганизует литературные ряды и литературную систему».[70]

Итак, самый горячий защитник Опояза объявил, что эпоха формализма завершилась, и прочим приверженцам этого движения ничего не оставалось, кроме как примириться с этим. Какова бы ни была их реакция на заявление Шкловского, не в их положении было открыто выражать свое с ним несогласие.

Возможно, Шкловский и поторопился похоронить русский формализм как направление критической мысли. Однако как организованное движение, как отдельная школа в русском литературоведении формализм с этого момента отошел в область истории.

VIII
ОТГОЛОСКИ

1

Итак, формальная школа прекратила свое существование, но это не означало, что главные ее идеологи сошли с литературной арены. Им, однако, пришлось воздержаться от построения литературных теорий — это теперь стало прерогативой одних лишь марксистов-ленинцев — и посвятить себя более безобидным творческим занятиям. Так, Ю. Тынянов законопослушно оставил литературоведческие изыскания и обратился к исторической прозе — жанру, в котором он впервые испытал себя еще в середине 20-х гг.[1] Шкловский, публично отрекшись от своей доли наследия Опояза, с тем большей энергией продолжал работать в иных сферах, среди которых были документальное кино, сценарии, мемуары, публицистика.[2] Эйхенбаум и Томашевский после 1930 г. также отошли от вопросов, связанных с методологией, и посвятили себя сугубо текстологическим исследованиям, таким, как подготовка вступительных статей и комментариев к новым академическим изданиям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского и прочих классиков. (Тот факт, что, несмотря на свое «сомнительное» прошлое, Томашевский и Эйхенбаум были в ряде случаев допущены к подготовке переизданий русской классики, являлся своего рода негласным признанием основательности их научных познаний и их мастерства в области текстуального анализа.)

В сходную ситуацию попали и псевдоформалисты. Виноградову удалось в начале 30-х гг. опубликовать одну работу теоретического характера,[3] но в целом он также сосредоточил свою научную деятельность на конкретных исследованиях, изучая язык и стиль великих русских поэтов, в особенности

Пушкина.[4] Жирмунский посвятил себя изучению германских языков и литературы, а позднее обратился к восточному фольклору.[5]

Однако даже такое последовательное избегание вопросов теории не спасло бывших членов Опояза и сочувствующих ему, и в конце концов они снова навлекли на себя гнев официальной критики. В ходе развернувшейся в 1947 г. кампании, направленной против отца русских «компаративистов» Александра Веселовского, Жирмунский, Томашевский и Эйхенбаум были обвинены в том, что они являются последователями «буржуазного космополитизма» Веселовского, то есть проводят параллели между русской и западной литературой.

Попавшие под удар ученые поспешили признать свою вину. Жирмунскому, который в 1940 г. в предисловии к новому изданию «Исторической поэтики» Веселовского дал этой работе высокую оценку,[6] было за что отвечать, и он отрекался от своих убеждений с особым усердием. Он дошел даже до того, что связал «космополитизм» Веселовского с враждебными замыслами «американских империалистов» и проникновенно благодарил «партию за то, что она указала верный путь исправления наших ошибок».[7]

Что касается Эйхенбаума, приверженность «реакционной» школе Веселовского оказалась отнюдь не единственным грехом, поставленным ему в вину в ходе развернувшейся в 1946 г. кампании травли творческой интеллигенции, которую открыла ныне ставшая знаменитой речь А. Жданова о литературных журналах «Звезда» и «Ленинград». Эйхенбаум подвергся жестокой критике за положительный отзыв о новых стихах выдающегося русского лирического поэта Анны Ахматовой, которая после долгого молчания снова начала печататься и тут же была аттестована Ждановым как «полумонашка-полупроститутка». На собрании Ленинградского института литературы, проводившемся под эгидой Советской академии наук, Эйхенбаум признал себя виновным в «политической наивности»: он-де не понял, что ахматовские произведения, особенно исполненное трагизма стихотворение о черной кошке, на которое и обрушил всю силу своего гнева Жданов, содержат «трагический подтекст». А это, покаянно признавал седовласый ученый, совершенно неуместно в эпоху, когда советское общество мобилизует все силы, чтобы дать достойный отпор угрозе англо-американских империалистов...[8]

Однако на этом злоключения Эйхенбаума не закончились.

В сентябрьском номере «Звезды» за 1949 г. появилась длинная и крайне оскорбительная статья некоего Папковского «Формализм и эклектика профессора Эйхенбаума».[9] Представляется, что далеко не случайно в течение целого ряда лет в советских публикациях упорно избегали упоминать имя Эйхенбаума.

Когда на смену жестокому подавлению интеллигенции пришел более вольготный климат первого послесталинского десятилетия, уцелевшие формалисты и их приверженцы получили несколько бóльшую свободу. Изменение обстановки заметно сказалось на научной деятельности Виктора Шкловского. Вышедший в 1953 г. сборник его статей, посвященных прозе русских классиков XIX столетия,[10] представляет собой печально-примитивный и робкий набор официальных штампов, щедро подкрепленных цитатами из признанных предшественников «социалистического реализма» — Белинского, Чернышевского и Добролюбова. По сравнению с этим сборником книга о Достоевском, опубликованная в 1957 г.,[11] — зачастую надуманная, а местами даже вздорная — кажется частичным возвратом к прошлому. Лучшие фрагменты этого весьма неровного исследования, особенно смелые рассуждения о теме двойничества у Достоевского, своей свежестью и энергией напоминают ранние работы Шкловского. Позднее Шкловский вернулся к вопросам теории повествовательной прозы в фундаментальном труде «Художественная проза: размышления и разборы».[12] Эта очень неоднородная книга, сочетающая историю и теорию прозы с обрывками воспоминаний и мучительной внутренней полемикой, содержащая в себе как здравые конструктивные наблюдения, так и обтекаемые банальности, свидетельствует одновременно и о пожизненной верности делу литературы, и о трудностях того, что в советской критике уклончиво зовется «сложным путем».

Конец 50-х гг. стал периодом интенсивной научной деятельности Б. Эйхенбаума, которую прервала его смерть, последовавшая в 1959 г. Год спустя вышел в свет третий том его неоценимого исследования творчества Толстого.[13] Также посмертно была опубликована книга Эйхенбаума, включавшая ряд статей о Лермонтове, написанных в период с 1941 по 1959 г.,[14] и фрагменты большой монографии, которая должна была представить творчество Лермонтова в русле интеллектуальных и общественных течений той эпохи. В этой книге явственно чувствуются богатейшая литературная эрудиция Эйхен-

баума и его масштабное понимание истории, хотя подчас автора можно упрекнуть в грубо-идеологических толкованиях позднего творчества Лермонтова; возможно, они были неизбежной данью времени, а возможно, как предположил в некрологе Эйхенбауму Р. Якобсон, [15] являются своего рода зловещим намеком (Якобсон усматривает в описании давящей атмосферы 1830-х гг. прозрачный намек на недавнюю травлю).

Незадолго до смерти Эйхенбаум в очередной раз продемонстрировал свою непреклонность. Отвечая на вопросы анкеты, подготовленной организационным комитетом Международного съезда славистов, проходившего в Москве в 1958 г., он совершенно недвусмысленно дал понять, что его раздражают такие вопросы, как «каким образом в славянских странах произошел переход от романтизма к реализму». Вопрос, заявил Эйхенбаум, задан не научно, а наукообразно. «Только авторы учебников, — поясняет он, — знают наверняка, в каком месте искать у Пушкина, Гоголя или Мицкевича переход от романтизма к реализму». В заключение Эйхенбаум призывает кардинально пересмотреть эти неправильно употребляемые термины и обратить большее внимание на «отличительные характеристики искусства и произведений искусства». [16]

Как и Эйхенбаум, Борис Томашевский провел последние годы жизни в неустанных научных трудах. И его magnum opus * остался незавершенным по причине преждевременной смерти. В 1956 г. он опубликовал первый том широко задуманного исследования творчества Пушкина, которое обещало стать самым представительным и основательным трудом в этой области. Второй том, опубликованный посмертно в 1961 г., содержит фрагмент незавершенной монографии, а также ряд статей, различных по объему и значимости. [17] Другой сборник, «Стих и язык» (1959), [18] заставляет вспомнить новаторские труды Томашевского в области версификации, опубликованные в 20-х гг.

Теоретические положения занимают значительное место в поздних работах Виктора Виноградова. В конце 50-х — начале 60-х гг. он выпустил в свет три книги, посвященные теории литературы — «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), а также «Стилистика. Теория поэтического языка. Поэтика» (1963). [19] (Между прочим, монография 1959 г. содержит критичный, но далеко

* главный труд жизни (*лат.*).

не враждебный отзыв о формально-структуралистской традиции.) Невозможно не восхититься работоспособностью и энергией Виноградова, его начитанностью и общей эрудицией, однако его поздним работам явно не хватает прозорливости и оригинальности ранних трудов, посвященных анализу творчества Аввакума, Гоголя или Ахматовой. Мне известен по крайней мере один читатель, твердо убежденный, что поздние методологические рассуждения Виноградова слишком перегружены громоздкой номенклатурой и зачастую обнаруживают малопочтенную склонность облекать в вычурные слова совершенно самоочевидные вещи.

2

Несмотря на то что формалистская доктрина была официально запрещена, а ее приверженцы принуждены либо на время замолчать, либо, что еще хуже, отречься от своих взглядов, было бы несправедливо утверждать, что советское литературоведение полностью освободилось от формализма. Пятнадцать лет работы Опояза в области исторической и теоретической поэтики невозможно было вычеркнуть из жизни одним росчерком бюрократического пера. Научные взгляды формалистов оказали на многих критиков марксистского направления весьма заметное влияние, которое те не желали признавать, а возможно, и попросту не осознавали. Шкловский был недалек от истины, когда в 1926 г. хвастливо заявлял, что даже сейчас, когда подвергается сомнению их теория, их терминология остается повсеместно признанной и даже «неверно написанное» проникает в учебники по истории литературы. [20]

И действительно, многие термины формалистской поэтики, особенно относящиеся к версификации, получили широкое распространение в советской критической литературе. Хорошим доказательством тому могут служить работы Л. Тимофеева, который считался крупнейшим советским специалистом по просодии. Тимофеев беспощадно и зачастую совершенно несправедливо критиковал формалистский подход к версификации. И вместе с тем в его номенклатуре и методологических принципах зачастую прослеживается влияние идей позднего Опояза. Он говорит о «звуковых повторах», [21] о «межсловесных промежутках», сходных с формалистскими «словоразделами» [22] и, следуя идеям Якобсона и Тынянова, выявив-

ших природу поэтического языка, постулирует необходимость структурного анализа поэзии.[23]

То же самое можно сказать и об Иване Виноградове, авторе сборника теоретических статей «Борьба за стиль».[24] Этот ультрамарксистский литературовед, которого никак нельзя заподозрить в симпатиях к формализму,[25] вынужден был, касаясь вопросов поэтического ритма, цитировать столпов Опояза, таких, как Брик, Якобсон и Тынянов.[26] Совершенно очевидно, что, пытаясь создать последовательную марксистскую поэтику, Виноградов никак не мог пройти мимо достижений формализма, тем более что, по его собственному признанию, ему почти нечего было почерпнуть в своем собственном лагере. При всем своем уважении к В. Фриче, одному из пионеров марксистской критики в России, Виноградов явно остался неудовлетворен его попытками объяснить появление верлибра влиянием ритмов капиталистического города.[27]

Десятилетием раньше известный советский критик В. Полонский, полемизируя с Г. Лелевичем, одним из идеологов ультрамарксистской группировки «На посту», обнаружил еще один случай формалистского влияния.[28] Полонский с ликованием отмечает, что его оппонент, правоверный приверженец марксизма-ленинизма, немало позаимствовал из написанной Эйхенбаумом в 1923 г. статьи об Анне Ахматовой.[29] Значимость этого весьма неожиданного заимствования подчеркнута, что не преминул отметить Полонский, еще и тем фактом, что, будучи предоставлен самому себе на поприще анализа формы, Лелевич, как правило, ударялся в импрессионистические словоизвержения. Например, говоря о творчестве другого современного поэта, Доронина, Лелевич полностью отказался от опоязовской «дотошности» и «технических деталей» — и сразу же увяз в сомнительных метафорах, вроде «журчащих ручейков стиха»[30] и тому подобного. Именно потому, что у этого твердолобого идеолога отсутствовал собственный научный инструментарий, с помощью которого можно было бы заняться анализом формы, ему ничего не оставалось, кроме как обращаться к «врагу»-формалисту в те редкие минуты, когда его посещала фантазия проявить «дотошность» в вопросах поэтического стиля.

Приведенные выше примеры, перечень которых можно было бы продолжить, свидетельствуют о том, что ни один литературовед-марксист, обращавшийся к вопросам поэтического языка, не мог пройти мимо открытий формалистов в этой

области, сколь бы критичным ни было его отношение к мировоззрению Опояза. Н. Бухарин в своем весьма трезвом докладе «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР», произнесенном на Съезде советских писателей, состоявшемся в Москве в 1934 г.,[31] почти что признал это. Бухарин подчеркивает, что существует принципиальная разница между «крайними» формалистами, которые вырывают искусство из социального контекста и тем самым обрекают литературоведение на полную бесплодность, и «*анализом формальных моментов* искусства... который в высокой степени полезен, а сейчас, когда нам нужно «овладеть техникой», повсюду абсолютно необходим». В этом смысле, добавляет Бухарин, «*здесь есть кое-чему поучиться даже у формалистов*, которые этими проблемами занимались, в то время как марксистские литературоведы относились к ним с полным *пренебрежением*».

Столь взвешенный отзыв Бухарина об Опоязе звучит резким диссонансом другим высказываниям периода 30-х гг. Тон теперь задавали самозваные энтузиасты вроде Гельфанда и Горбачева или партийные бюрократы, отнюдь не отличавшиеся бухаринской широтой взглядов и литературной эрудицией. На смену здравой полемике пришли интеллектуальные погромы.

Хотя после покаянных выступлений 1930 г. формалисты не предпринимали никаких попыток возродить свое движение, само понятие «формализм» еще дважды оказывалось мишенью для яростных нападок, исходивших из самых верхних эшелонов власти. Первый выпад был сделан в январе 1936 г., когда «Правда» опубликовала уничтожающую отповедь всем «формалистам и эстетам». Это новое нападение практически не имело отношения ни к критике, ни к литературе. На сей раз ростки формалистской ереси были обнаружены в музыке, точнее, в недавно написанной Д. Шостаковичем опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Опубликованная в «Правде» статья, которая, как безапелляционно заявил в 1948 г. А. А. Жданов, «выражала взгляды Центрального Комитета на оперу»,[32] клеймила композитора за «грубо-натуралистическую» трактовку «непристойной» темы,[33] а также за то, что он подменил «простую, общедоступную музыкальную речь» Чайковского и Римского-Корсакова «музыкальным сумбуром». Эта «грубая, прими-

тивная и вульгарная» музыка, возмущается официальный публицист, может понравиться лишь «потерявшим здоровый вкус эстетам-формалистам».[34]

Подобное сопряжение формализма и «грубого натурализма», традиционно считавшегося его противоположностью, может показаться неубедительной логической натяжкой. Однако автора статьи в «Правде» явно не интересовали критические тонкости. Единственно значимым ему представлялось различие между «здоровой» догмой социалистического реализма и «нездоровыми» эстетическими ересями. Слово «формализм», в котором еще Луначарский различал душок декаданса, казалось подходящим клеймом для всех уклонений, как левых, так и правых, от единственно верного пути.

Начатая в 1936 г. кампания против формализма, подстегнутая делом Шостаковича, вскоре распространилась и на иные области советского искусства. Знаменитый режиссер Мейерхольд, один из самых смелых новаторов в русском театральном искусстве, дорогой ценой заплатил за свои «ультралевые эксперименты»; а в литературной критике стражи идей большевизма снова пошли в атаку на побежденного, но не прекратившего свою деятельность врага. Однако травля формалистов в 1936—1937 гг. не достигла ни того размаха, ни той остроты, что последующая кампания против «буржуазного формализма».

После того как в 1946 г. А. А. Жданов в своей речи заклеймил независимых писателей и критиков Ленинграда, термин «формализм» стал применяться столь широко и неразборчиво, что чем дальше, тем сложнее становится вычленить его истинное значение и отыскать подлинный референт. В ходе культурных чисток конца 40-х гг. ярлык «формализма» навешивали на столь непохожих между собой отступников, как: а) литературоведы, занимавшиеся сравнительными исследованиями (Жирмунский, Томашевский, Шишмарев и др.); б) «декадентствующие» или «эстетствующие» поэты — будь то Ахматова или Пастернак, Багрицкий или Антокольский; в) крупнейшие советские композиторы — Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, которые обвинялись в «формалистских перегибах и антидемократических тенденциях»;[35] г) художники и архитекторы, которые уклонялись от пути советского неоакадемизма, почему-то именовавшегося социалистическим реализмом.

Однако и это еще не все. Если верить советским публицис-

там ждановской эпохи, формальная ересь распространилась за пределы искусства и художественной критики: она просочилась также в естественные науки. Автор гневной отповеди «буржуазным течениям в советской физике», опубликованной в «Звезде» в 1949 г., заявлял: «Беспощадная борьба с реакционным формализмом объявлена сейчас на всех участках культуры, науки и искусства... Для физики не может быть сделано исключения». [36] Стражи большевистской доктрины рьяно взялись за дело и, разумеется, очень скоро сумели обнаружить реакционные происки и в естественнонаучных исследованиях. Они заявили, что бацилла формализма проникла и в советскую ядерную физику под прикрытием широко распространившихся теорий Нильса Бора.

Читая все эти статьи, невольно задаешься вопросом: а не превратилось ли слово «формализм», как и многие другие «измы» советской публицистики, такие, как «космополитизм», «троцкизм», «меньшевизм», в некий цензорский термин, или, говоря словами Хаякавы, «в бессмысленный звук, выражающий неодобрение»? [37]

Приведенные выше примеры убедительно доказывают, что далеко не все явления, на которых советская пресса ставила клеймо «формализма», имеют к последнему хоть малейшее отношение. И все же, пусть манипуляции с ярлыком зачастую и бывали совершенно произвольны, выбор «козла отпущения» был далеко не случайным.

Когда эмоционально окрашенные эпитеты подменяют строгую научную терминологию, порой нелегко бывает докопаться до истинного смысла. Однако, прорвавшись, хотя бы частично, сквозь дымовую завесу официального жаргона, можно с уверенностью сказать, что кампания советских властей против формализма имела целью искоренить две тесно взаимосвязанные тенденции: а) эксперименты с художественным материалом, для которых был найден удобный ярлык — «псевдоноваторство», и б) требования творческой свободы, которые были представлены как защита «искусства ради искусства».

На самом деле ни одну из этих тенденций нельзя считать исключительной принадлежностью формализма. Однако обе нашли яркое выражение в критических высказываниях, исходящих от деятелей формального движения или вызванных этим движением к жизни.

3

Как уже говорилось выше (см. гл. III, с. 65—68, и гл. IV, с. 71—72), с самого момента своего возникновения формальное движение шло рука об руку с художественным авангардом. В ранних своих работах Шкловский и Якобсон пытались возвести футуристические эксперименты в ранг общих законов поэтики. Другие идеологи формализма были не столь пристрастны. Эйхенбаум и Тынянов в большинстве случаев не выказывали личных предпочтений. Однако подобную отстраненность не следует смешивать с безразличным отношением к явлениям современной литературы. Эйхенбаум видел задачу литературоведа, выступающего в качестве критика, в том, чтобы помогать автору «расшифровывать волю истории», «открывать, а не изобретать долженствующую форму».[38]

Какова же была форма, которой «история» требовала от русского писателя в начале 20-х гг.? На этот вопрос формалисты как группа не могли дать положительного ответа. Однако все они в один голос говорили об остром жанровом кризисе в русской художественной литературе, особенно в прозе, и призывали к коренным переменам. Шкловский в пух и прах изругал скучную общественно-обличительную эпопею М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Старомодный русский проблемный роман с его неторопливой интроспекцией безнадежно отстал от стремительного темпа революционной эпохи, утверждал он.[39] В статье, написанной в 1924 г., Тынянов рассуждает следующим образом: роман находится в тупике; сейчас он сильнее всего нуждается в ощущении нового жанра, то есть в ощущении новизны в литературе, «новизны решительной; это революция, все остальное — реформы».[40]

Выход из тупика формалисты видели теперь в литературе факта, а точнее говоря, в художественно-документальных жанрах,[41] а не в изощренных сюжетных ходах, экзотике и динамизме западноевропейского авантюрного романа.[42]

Совершенно очевидно, что в откликах формалистов на современную литературу диагноз значил куда больше, чем рецепт, страсть к изменениям была сильнее — и распространеннее, — чем приверженность какому-то определенному типу новаторства. Каковы бы ни были сущность и направление литературного «сдвига», поддерживаемого формалистами в данный момент, в своей критике они всегда заостряли внима-

ние на смелом и самобытном поиске нового; их паролем было «изобретательство». [43]

Пристрастие формалистов к «решительной новизне» стимулировало поиск нестандартных и «сложных» способов выражения, а их убежденность в самобытном характере литературного творчества послужила теоретической базой для отчаянной, хотя и непродолжительной борьбы против политической регламентации литературы.

Перу формалистских лидеров принадлежат многие из наиболее памятных высказываний на эту тему. В обзоре современной русской прозы Тынянов со свойственной ему язвительностью обличает бесперспективность бюрократического «социального заказа». «Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку». [44]

В статьях из сборника «Ход коня» (1923), [45] написанных в весьма дерзком тоне, Шкловский в свою очередь предостерегает: «Товарищи по революции, товарищи по войне, оставьте волю искусству, не во имя его, а во имя того, что нельзя регулировать неизвестное!» «Величайшее несчастие русского искусства, — говорит он, — что ему не дают двигаться органически, так, как движется сердце в груди человека: его регулируют, как движение поездов». [46]

В «Третьей фабрике» (1926) позиция Шкловского становится более двойственной. Очевидно, его первоначально столь твердые убеждения были поколеблены растущим давлением извне, а также внутренней неуверенностью в «своевременном характере» ценностей, которые он защищал. Результатом стали мучительно-невнятные, противоречивые рассуждения о пределах творческой свободы, да время от времени попытки оправдать «несвободу» с точки зрения исторической необходимости.

Ни следа подобных мучительных сомнений, которыми отмечено начало конца эпохи воинствующего формализма, не найдем мы в решительном вызове социальному утилитаризму, который несколькими годами раньше бросил один из самых талантливых учеников Шкловского — Лев Лунц. Его известное кредо [47] стало манифестом литературной группировки, известной как «Серапионовы братья». [48]

Далеко не случайно, что этот дерзкий вызов — самая дерзкая в анналах советской литературы попытка отстоять право на свободу творчества — исходил от литературного объ-

единения, более других испытавшего на себе влияние теоретических представлений формализма. Оба главных идеолога «Серапионовых братьев», Лев Лунц и Илья Груздев, прошли курс ученичества в литературных семинарах, руководимых Шкловским и Тыняновым. Самый талантливый и заметный прозаик «Братства», Вениамин Каверин, в свое время занимался литературоведческими исследованиями под эгидой Опояза.[49] И наконец, сам Шкловский был активным и, согласно недавнему свидетельству,[50] весьма влиятельным членом братства. После этого не покажется удивительным, что аргументы Лунца часто перекликаются с высказываниями вождей формализма.

Манифест Лунца начинался с настоятельного требования разнообразия в искусстве: «Мы назвались «Серапионовыми братьями», потому что не хотим принуждения и скуки... у каждого из нас свое лицо... Мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И как и жизнь, оно существует без внутренней цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать».[51]

«Мы собрались, — пишет Лунц, — в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. «Кто не с нами, тот против нас!» — говорили нам справа и слева. — С кем же вы, Серапионовы Братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции? Мы — с пустынником Серапионом».[52]

Впрочем, Лунц, видимо, опасался, что эти слова истолкуют как проповедь полной независимости художника от политики, поэтому поспешил добавить: «Значит, ни с кем?.. Значит — эстетствующая интеллигенция? Без идеологии, без убеждений?.. Нет. У каждого из нас есть идеология, каждый хату свою в свой цвет красит... Мы — братство — требуем одного: чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было».[53]

Фанатичные ленинцы-сталинцы, которые, как и покойный А. А. Жданов, поносят «гнилой аполитизм» «Серапионовых братьев», предпочитают не замечать последнее высказывание. Впрочем, совершенно не обязательно полностью соглашаться с Лунцем, чтобы заметить, что его позиция отнюдь не идентична родившейся в конце XIX в. теории «чистого искусства». Лунц не объявляет искусство вне политики: он всего лишь требует, чтобы искусство не подчиняли куцым политическим

интересам, вымеряемым партийной линейкой. На самом деле идеолог «Братства», выражавшийся с характерной юношеской горячностью и страстью к преувеличениям, хотел сказать только следующее: судить писателя надлежит по его литературным свершениям, а не по политической благонадежности — по искренности и цельности его художественного видения, а не по «своевременности» материала или идеологической выдержанности мировоззрения.

Действительно, фраза о том, что искусство «не имеет внутренней цели и смысла», до опасного близка к представлению об «искусстве ради искусства». И все же не стоит торопиться с выводами. Лунц не отрицал, что подлинное искусство может приносить общественную пользу. Он лишь придерживался мнения, что ценность литературного произведения нельзя измерять его сиюминутной общественной полезностью, что искусство выходит за рамки социальных задач, к исполнению которых его привлекают.

У. Эджертон, написавший содержательную и сочувственную статью о «Серапионовых братьях», [54] обращает внимание на «логические зияния» в рассуждениях Лунца. И действительно, вопрос о взаимоотношениях художника и общества требует более конструктивного подхода, чем можно предположить исходя из смелых афоризмов Лунца.

Манифест «Серапионовых братьев» был в целом негативным ответом на негативный вызов, а именно на угрозу стрижки под одну идеологическую гребенку, — скорее военным кличем, чем позитивным изложением определенных принципов. А как известно, военные ультиматумы редко разрешают глобальные проблемы; в лучшем случае они могут придать проблеме драматическую эффектность.

К этому можно добавить, что группировка, позиции которой пытался обосновать Лунц, была фактически не способна выработать целостную литературную программу. Разноликое сообщество, в котором М. Зощенко, писатель-сатирик, продолжатель исконно русских традиций Гоголя, Лескова и Ремизова, работал бок о бок с крайним «западником» Лунцем, восторженным учеником А. Дюма и Р. Л. Стивенсона, в котором «благородная старинная лирика Федина» [55] сосуществовала с гофмановским гротеском Каверина, было скорее оборонительным союзом, чем литературной школой. Этих талантливых и непокорных литераторов собрала вместе не общая вера, творческая или политическая, но решимость оказать сопротивле-

ние авторитарному нажиму, стремление спасти литературу, сохранив за нею право на независимость.

Оказывая противодействие растущему бюрократическому контролю над литературой, Лунц выступал от имени многих независимых писателей и критиков, не имеющих никакого отношения ни к «Серапионовым братьям», ни к формальной школе. Но при этом его воинствующее неподчинение официальной доктрине, несомненно, было органичной частью формалистской «этики» начала 20-х гг. Именно этот дух, дух борьбы и непокорства, и стремились истребить Жданов и его приспешники, неустанно бичуя давно уже бездыханный формализм.

IX
НАСЛЕДНИКИ ФОРМАЛИЗМА

1

Когда в Советском Союзе формализм был остановлен в своем развитии и раз и навсегда лишен возможности преодолеть свои слабости, некоторые формалисты нашли прибежище в соседней стране, еще не порабощенной марксистско-ленинской догмой. В середине 20-х гг. Чехословакия превратилась в крупнейший центр литературоведческих и лингвистических исследований. Нельзя не признать, что этот интеллектуальный взрыв был в значительной степени вызван толчком, исходившим от Ленинграда и Москвы.

Ведущую роль в ознакомлении чешских филологов с методами и достижениями русского формализма сыграл бывший председатель Московского лингвистического кружка, с 1920 г. обосновавшийся в Праге. Именно благодаря Якобсону некоторые фундаментальные, и зачастую весьма спорные, аспекты чешской просодии стали рассматриваться в категориях формалистской поэтики.

Своей работой, посвященной чешскому стиху (1923)[1], Якобсон придал совершенно новое направление спору о ритмике чешской поэзии, который в то время бушевал в пражских научных и литературных кругах. Так называемые «призвучники» (термин происходит от чешского слова «přízvuk» — ударение), возглавляемые знаменитым стиховедом Я. Кралем, настаивали на том, что наиболее соответствующим духу чешского языка является чисто тонический стих. Противостоящие им «илочазовцы» («iločas» — по-чешски значит «количество») с неменьшим пылом доказывали, что равносложность является единственной «естественной» основой чешской просодии.

Молодой русский лингвист подошел к проблеме с совершенно иной стороны. Резко отмежевавшись от взглядов признанного авторитета, Краля, он утверждал, что с точки зрения лингвистики позиция защитников квантитативной метрики куда более обоснованна. Как правило, рассуждал он, просодические элементы, служащие «ритмической основой» данного языка, — это элементы «фонематически релевантные», то есть смыслоразличительные. В русском языке, например, где квантитативные различия являются вторичным фактором и не существует фиксированного ударения, именно ударение обретает фонематическую значимость. В чешском же, где ударение всегда падает на первый слог, смыслоразличительная функция ложится не на ударность, а на долготу слога.

Но если это так, продолжает Якобсон, как же тогда объяснить тот факт, что на определенных этапах развития чешской поэзии тоническая система начинала преобладать? Дело в том, объясняет он, что особенности версификации нельзя механически выводить из звуковых закономерностей повседневной речи. Ссылки на «дух» языка и на «естественную» основу просодии не могут до конца разрешить проблему, поскольку поэзия всегда предполагает некоторый отход от естественности — использование жестких эстетических законов, организующих словесный материал (мы вернемся к вопросам, поднятым в статье Якобсона, в гл. XII, с. 218—219).

Вызов, брошенный Якобсоном такому авторитету, как Краль, конечно же смутил некоторых сторонников традиционных взглядов. Однако его новаторские аналитические изыскания были по достоинству оценены чешскими учеными, отчаянно искавшими свежие идеи и новые подходы к языку.

Одним из этих ученых был Вилем Матезиус, ведущий чешский специалист по английскому языку. Ученик Суита и Есперсена, он в начале 20-х гг. глубоко разочаровался в сугубо историческом подходе, характерном для лингвистов XIX столетия. Он чувствовал, что пришла пора перейти к «горизонтальным, а не вертикальным» взглядам на язык. Как он сам же признал несколько позже,[2] его методологической переориентации способствовали научные контакты с группой молодых коллег, и в первую очередь с Якобсоном.

В статье, написанной в 1936 г., Матезиус с большой признательностью отзывается о содействии, которое оказал ему на этом этапе Якобсон. «Этот чрезвычайно одаренный молодой русский ученый, — пишет Матезиус, — привез с собой из

Москвы горячий интерес именно к тем лингвистическим проблемам, которые занимали меня сильнее других; он явился живым доказательством того, что и в других местах внимание ученых привлекают те же вопросы, чем оказал мне неоценимую поддержку».[3]

Из подобных неформальных методологических дискуссий выросла организация, которой скоро предстояло стать ведущей силой европейской лингвистики и литературоведения — Пражский лингвистический кружок.

Первое заседание кружка состоялось 6 октября 1926 г. Председательствовал на нем Матезиус, самый старший из присутствовавших. Среди участников собрания были Роман Якобсон и трое молодых чешских лингвистов — Б. Гавранек, Ян Рыпка и Б. Трнка.[4] Вскоре кружок пополнился новыми членами. К его основателям присоединились Петр Богатырев, уже упоминавшийся ранее в этой книге (см. выше, гл. III, с. 63), Дмитрий Чижевский, который занимался как литературной критикой, так и историей общественной мысли, Ян Мукаржовский, лингвист, теоретик литературы и эстетик, Н. С. Трубецкой, выдающийся филолог-славист, и Рене Уэллек, специалист по английской литературе и сравнительному литературоведению.[5] Известно, что в некоторых заседаниях кружка принимал участие Борис Томашевский.

Как видно уже даже из этого далеко не полного списка, русские ученые формалистской и околоформалистской ориентации[6] играли весьма заметную роль в Пражском лингвистическом кружке. В статье, посвященной десятой годовщине кружка,[7] Матезиус говорит о «рабочем симбиозе» между чешскими и русскими филологами. «Наше научное сотрудничество с русскими было вдохновляющим и плодотворным, — пишет он. — Отдавая им должное, я не могу сегодня не сказать, как высоко мы ценим их вклад в общее дело». «Однако, — продолжает Матезиус, — мы были не просто учениками. Сотрудничество научило нас перекрестному опылению идеями, что является залогом успеха всякого коллективного научного начинания».[8]

Определение «рабочий симбиоз» как нельзя лучше подходит к подобному типу совместной научной деятельности, которую Трубецкой в том же выпуске «Слова и словесности» назвал «коллективными усилиями исследователей, объединенных общими методологическими целями и вдохновляемых общим руководящим принципом». Воистину сотрудничество

русских и чешских ученых было взаимообогащающим и протекало скорее как динамическое взаимодействие, чем как механическое подражание. Если чешские члены кружка, начиная с Матезиуса, испытывали «вдохновляющее и плодотворное» влияние русских коллег, эти последние немало почерпнули из непосредственного контакта с западной научной мыслью, определявшей интеллектуальную атмосферу тогдашней Праги. Большинство русских формалистов оказались лишены подобной возможности из-за растущей культурной изоляции Советского Союза.

Другое изначальное преимущество положения Пражского лингвистического кружка по сравнению с его московскими и петроградскими предшественниками было связано с огромным шагом вперед, который сделали семиотика и теория языка за десятилетие, протекшее между 1915—1916 и 1926 гг.

Исходные установки пражских и русских ученых были во многом похожими. Методологическая позиция обеих группировок характеризовалась функциональным, а не генетическим, или, говоря словами Матезиуса, «горизонтальным, а не вертикальным», подходом к языку. Более того, в обоих случаях функциональный взгляд на язык становился общей почвой для лингвистов и лингвистически ориентированных литературоведов.

В программном заявлении, опубликованном в 1935 г. в «Слове и словесности»,[9] органе Пражского лингвистического кружка, подписавшие его Б. Гавранек, Р. Якобсон, В. Матезиус, Я. Мукаржовский и Б. Трнка заявили, что между языкознанием и стиховедением существуют неразрывные узы. Одной из самых насущных проблем современной лингвистики был объявлен вопрос взаимоотношения между «эстетической функцией языка» и другими типами речевой деятельности. Отсюда вытекала важность поэтической речи. «Только поэзия, — декларировалось в манифесте, — позволяет нам пережить речевой акт во всей его полноте и представляет нам язык не как заранее заданную статическую систему, но как созидательную энергию».[10]

Нельзя не заметить, что альянс между поэтикой и лингвистикой, постулированный и претворенный в жизнь славянскими формалистами, оказался благотворным для обеих сторон. С одной стороны, пражские литературоведы, как и их русские коллеги, широко использовали лингвистические категории в анализе просодии и стиля. С другой — в некоторых

«формалистских» исследованиях поэзии содержались идеи и формулировки, имевшие огромное значение для общей лингвистики. Так, понятие фонемы, которое открыло новую эру в изучении звукового аспекта языка, впервые было введено, или, вернее, предугадано, в работе по сопоставительной метрике. В работе Якобсона «О чешском стихе» впервые было введено различие между «релевантными» и «нерелевантными» просодическими элементами, что, как было недавно указано, [11] почти на десять лет предвосхитило появление теории, легшей в основу новаторских фонологических изысканий Трубецкого и Якобсона. [12]

Однако если взаимодействие между лингвистикой и поэтикой оставалось важнейшим постулатом славянского формализма и на чешском этапе его развития, изначальная формулировка вопроса взаимоотношения между двумя этими дисциплинами была изменена. Лозунг Московского лингвистического кружка «Поэзия есть язык в его эстетической функции», [13] был коренным образом пересмотрен.

Позиция чешских ученых отнюдь не была доказательством правоты Жирмунского и Эйхенбаума в их борьбе против «лингвистического империализма» москвичей (см. выше, гл. V, с. 93—95). Идеологи Пражского лингвистического кружка взялись пересматривать раннюю якобсоновскую формулу совсем не по тем причинам, которые выдвигались петроградскими литературоведами. Приравнивание поэзии к «языку в его эстетической функции» было признано неправомерным не потому, что, как не слишком убедительно утверждал Жирмунский, в некоторых литературных произведениях язык может быть эстетически нейтрален, но потому, что литература выходит за рамки языка. Теперь стало ясно, что некоторые аспекты литературного произведения, такие, как сюжетная канва, можно трансформировать в невербальные знаковые системы, например кино.

В «героический» период русского формализма науки о знаковых системах еще фактически не существовало. Фердинанд де Соссюр был тогда единственным ученым, пролагавшим пути новой дисциплины — семасиологии. [14] Однако к 1930 г. благодаря трудам Эрнста Кассирера и логических позитивистов [15] новая отрасль науки уже получила значительное развитие. Теория языка вошла в качестве составной части в более общую картину философии символических форм, в которой язык рассматривался как главная, но не единственная система символов.

Теоретики Пражского лингвистического кружка не преминули взять на вооружение эти новые открытия. Теоретические рамки славянского формализма значительно расширились: для Мукаржовского, а теперь и для Якобсона поэтика стала составной частью семиотики, а не отраслью языкознания. «Все в произведении искусства и в его отношении к внешнему миру, — писал Мукаржовский, — можно представить через понятия знака и значения; в этом смысле эстетику надлежит рассматривать как часть современной науки о знаках — семасиологии». [16]

Пражские формалисты сумели избежать методологической ошибки своих предшественников и не стали сводить литературное произведение к вербальному субстрату; не впали они и в другое заблуждение раннего Опояза — стремление приравнивать литературу к «литературности» (более подробно об этом см. гл. XI, с. 196—198). В предисловии к чешскому переводу «О теории прозы» Шкловского [17] Мукаржовский высоко отзывается об отдельных проницательных замечаниях автора, однако с сожалением отмечает недостаток внимания к так называемым внелитературным факторам. Самозабвенное увлечение Шкловского «номерами пряжи» (см. выше, гл. VII, с. 118), замечает Мукаржовский, недопустимо сужает поле литературоведческих изысканий.

Итак, с эстетическим изоляционизмом было покончено, и исследовательская сфера литературоведения расширилась настолько, что включила в себя литературное произведение во всей его целостности. Это означало, что идеологическое и эмоциональное содержание становилось законным объектом критического анализа, при условии, что оно рассматривалось как составная часть эстетической системы. Чистый формализм уступил место структурализму, строившемуся вокруг понятия динамически интегрированного целого, которое определялось либо как «структура», либо как «система».

Та же концепция легла в основу теории языка, выдвинутой Пражским лингвистическим кружком. Структурализм стал боевым кличем идеологов кружка на всех международных лингвистических конгрессах, проходивших в конце 20-х — в 30-х гг. Якобсон и Трубецкой, как и их западноевропейские единомышленники-лингвисты — Балли, Брёндаль и Сешэ — решительно отстаивали тезис о том, что язык не есть набор изолированных фактов, но система, «единое целое, в котором все части взаимодействуют между собой». [18]

Однако было бы неверным полагать, что «структуралистский» подход к литературе заключался в одном лишь заимствовании ключевого понятия из смежной научной дисциплины. Как заметил Мукаржовский, понятие «структура» получило столь же широкое распространение в современной психологии восприятия, да и во многих других отраслях современной науки. Говоря словами Эрнста Кассирера, «структурализм» в лингвистике был «выражением общей тенденции, которая в последние десятилетия в той или иной степени возобладала во всех областях научных исследований». [19]

Включение литературоведения в теоретическую схему со столь широкой областью применения свидетельствовало о стремлении Пражского кружка расширить рамки своей деятельности по сравнению с теми, в которых существовал русский формализм. Вопрос о взаимоотношениях между наукой и философией был пересмотрен. Инстинктивное недоверие к «философским предрассудкам» (см. выше, гл. IV, с. 71), столь характерное для раннего Опояза, отошло в прошлое. «Те научные течения, — подчеркивал Мукаржовский, — которые принимают позу полной независимости от философии, просто отказываются от всяческого сознательного контроля над своими основополагающими представлениями». [20] «Структурализм, — продолжает он, — это не мировоззрение, предвосхищающее и обобщающее эмпирические данные, но и не просто метод, то есть набор исследовательских приемов, приложимых только к определенному полю изысканий; это принцип мышления, который сегодня утверждается в различных научных дисциплинах — в психологии, лингвистике, литературоведении, теории и истории искусств, социологии, биологии и т. д.» [21]

Позиция структуралистов устранила методологический сепаратизм не только в определении объекта изучения, но и в самом понятии литературного процесса. Представление об общественной эволюции как «системе систем», выдвинутое Якобсоном и Тыняновым в 1928 г. (см. выше, гл. VII, с. 134—135), было оправдано и доработано. Поэтическое творчество теперь рассматривалось как результат сложения трех факторов — стиля, среды и личности. Отношения между искусством и обществом предстали в виде диалектического взаимодействия.

Описанный выше подход нашел наиболее полное выражение в сборнике статей «Сущность и загадки творчества Махи», [22] опубликованном в 1938 г. Сборник, в который вошли

статьи Чижевского, Якобсона, Гавранека, Мукаржовского, Уэллека и других, посвящен подробному рассмотрению наследия крупнейшего чешского поэта-романтика. В сравнении с исследованиями Опояза эта публикация обнаруживает большее внимание к вопросам общественной жизни и более пристальный интерес к литературному «этосу».

В предисловии к сборнику отмечено изменение эстетического климата, имевшее место в период между началом 20-х и серединой 30-х гг.: «Снова, как уже не раз прежде, искусство призвано выполнять свой основной долг — предвосхищать отношение человека к реальности». [23]

Редактор «Сущности и загадок творчества Махи» не преминул подчеркнуть, что этот возврат к положению об общественной важности искусства не является, или, по крайней мере, не должен являться, отказом от внимания к форме, столь характерного для современного искусства. «Однако успешно выполнять эту задачу, — продолжает он, — искусство может только своими собственными средствами, т.е. наиболее полно используя все составляющие имеющегося в его распоряжении материала». [24]

Центральная задача посвященного Махе сборника была сформулирована так: описать «взаимоотношения между семантическим аспектом произведений Махи и использованными в них художественными приемами». [25] Вошедшие в сборник статьи почти все посвящены решению именно этой задачи. Статья Мукаржовского «Происхождение значения в поэзии Махи» [26] в основном посвящена «семантической динамике контекста», использованию многозначности и иронии, игре на прямом и переносном значении слов и тому подобному. Чижевский пишет о «мировоззрении Махи», тщательно разлагая его на элементы столь несходных философских систем, как неоплатонизм, средневековый мистицизм, гегелевская диалектика и романтическая натурфилософия. Однако Чижевский слишком отчетливо сознавал роль контекста, чтобы ограничиться простой идентификацией внелитературных источников мировоззрения Махи и переводом его поэтического видения на язык философии. Как истинный структуралист, он не мог не проанализировать, каким именно образом эти разнородные идеи используются в поэзии Махи. Наиболее интересным результатом этого исследования является аналогия между философскими антитезами, характерными для мировоззрения Махи, и антитетическим характером его образности.

Если Чижевский шел от «семантического аспекта» поэзии к «художественному приему», Якобсон двигался как раз в обратном направлении. Его работа «К описанию маховского стиха» представляет собой весьма любопытную попытку провести параллели между стихотворными размерами, которыми пользовался Маха, и его мировосприятием.

В статье «О поэтическом языке» Мукаржовский привлек внимание к методологической значимости рассуждений Якобсона. Якобсон в своем исследовании показал, отмечает Мукаржовский, что «восприятие пространства у Махи различается в стихах, написанных ямбом, каноническим размером чешского тонического стиха, и в стихах, написанных хореем. В маховских ямбах пространство предстает однонаправленным континуумом, возникающим из регрессивного движения от наблюдателя к его окружению; в хорее оно приобретает характер беспокойной многолинейности».[27] «Ритм, — продолжает Мукаржовский, — это прежде всего лингвистический феномен, так как зависит от организации звукового уровня языка. Восприятие же пространства относится к мировоззренческим понятиям. Итак, приведенный выше анализ является очередным доказательством того, что лингвистический анализ применим к различным уровням поэтического произведения». «Использование лингвистического аппарата, — добавляет чешский ученый, — является в данном случае не просто приемом, ограничивающим область исследования, но проявлением общей методологической ориентации, делающей акцент на материале произведения». (Для тех, кто не знаком с чешской просодией, суть открытия Якобсона может быть не вполне ясна.)

Работы Чижевского, Якобсона и Мукаржовского, посвященные различным аспектам теории и истории литературы, оказали заметное влияние на целый ряд литературоведов и лингвистов молодого поколения. Самыми талантливыми из них были, без сомнения, Миклаш Бакош, Йозеф Грабак и А. В. Исаченко.[28]

После 1945 г. структурализму пришлось занять оборонительную позицию, и его влияние значительно ослабело. Одна из причин этого заключается в том, что наиболее активные члены Пражского лингвистического кружка, Якобсон и Чижевский, вскоре после 1939 г. покинули Чехословакию и остались жить за границей. Впрочем, как и в случае с русским формализмом, тяжелое положение, в котором оказались

пражские структуралисты, объяснялось вовсе не отъездом из страны отдельных ученых. Интеллектуальный климат послевоенной Чехословакии плохо подходил для научного течения, которое, не будучи откровенно антимарксистским, все же совершенно не вписывалось в официальную разновидность марксистской методологии. Как уже говорилось выше, формализм с 1946 г. сделался своего рода козлом отпущения советской официозной критики. А поскольку Прага теперь плясала под московскую дудку, чешский аналог Опояза оказался в весьма двусмысленном положении, которое со временем становилось только хуже. Ян Мукаржовский, единственный видный структуралист, не покинувший Чехословакии, отказался от своей исходной позиции и поставил свои знания и свой талант на службу официальной доктрине.

2

Чехословакия была не единственной славянской страной, ощутившей на себе воздействие русского формализма. Формалистское влияние прослеживается и в польском литературоведении, которое в период между двумя войнами все отчетливее осознавало несостоятельность своих методологических позиций.

Положение в польском литературоведении в 1920-х гг. во многом напоминало то, которое сложилось в России накануне зарождения формализма. Независимая критика колебалась между импрессионистическим «восприятием» — что по сути было похмельем после «конца века» — и чисто идеологическим подходом к литературе. Академическая наука все еще находилась под сильным влиянием метода, ошибочно названного «филологическим», а на деле являвшегося разновидностью культурно-исторического[29] — метода, во многих отношениях явившегося продолжением идей школы Пыпина—Скабичевского (см. выше, гл. I, с. 20—21). Основное различие между двумя этими направлениями состояло, пожалуй, в их идеологической подоплеке. Если критический метод Скабичевского можно в общем виде определить как культурно-исторический плюс либерализм, в польском варианте второй ингредиент был замещен патриотическим дидактизмом.[30]

Один из самых видных представителей «филологической» школы в польской науке определил литературоведение как «историю словесного воплощения национальных идеалов в их

последовательной эволюции».[31] Из этого совершенно естественно вытекало, что «в поле зрения литературоведа должны попадать все тексты, содержащие яркое выражение национальных идеалов».[32]

Тенденция смешения истории литературы с историей общественной мысли зачастую шла рука об руку с такого же рода «биографизмом», как тот, что занимал столь видные позиции в русской науке рубежа веков. В Польше увлечение биографией нередко носило характер апологетический или агиографический. Естественный интерес ученого к фактам жизни поэта, дающим ключ к пониманию его творчества, нередко сочетался с почти религиозным почитанием реликвий духовных вождей порабощенной нации. В объемистых ученых монографиях, посвященных крупнейшим польским романтикам — Мицкевичу, Словацкому и Красиньскому — «жизни» зачастую отводится куда больше места, чем «творчеству», а любовным связям уделено внимания не меньше, чем любовной лирике.

В 30-е гг. нашего века ценность традиционных методов исследования оспаривалась с самых разных точек зрения. Польское литературоведение не могло остаться в стороне и, в свою очередь, обратилось к анализу произведения «изнутри», который одновременно завоевывал позиции и в Западной Европе, и в славянских странах. Чем дальше, тем яснее становилось, что ученый-литературовед должен заниматься «содержанием литературного текста как отдельной сферой человеческого бытия».[33] В польскую науку пришла целая плеяда талантливых исследователей, которые посвятили себя систематическому изучению вопросов стиля и композиции, — Станислав Адамчевский, Вацлав Боровый, Юлиан Кржижановский, Леон Пивиньский, Виктор Вайнтрауб, К. Войцеховский, К. В. Заводзиньский.

Теоретические основы структурного подхода к литературе были сформулированы в фундаментальной работе Манфреда Кридля «Введение в литературоведение» (1936). Профессор Кридль, прежде бывший видным представителем культурно-исторической школы, теперь отказался от присущего ей эклектизма, решив сузить область исследований и более точно определить предмет литературоведения.

«Размывание границ между отдельными научными дисциплинами, — подчеркивал вслед за Кантом профессор Кридль, — приводит не к взаимообогащению, но к искаже-

нию».[34] В подкрепление своих суждений он приводит саркастическое высказывание Якобсона о неразборчивости и всеядности традиционного литературоведения.[35]

Помимо Якобсона в работе Кридля появляются имена и других теоретиков русского формализма. Рассуждая об основных вопросах теории литературы, таких, как различия между поэтическим и практическим языком, взаимоотношение между литературой и действительностью, Кридль неоднократно цитирует Якобсона, Шкловского и Жирмунского. При этом он снова и снова воздает должное «эпохальным открытиям» русских формалистов. Формальную школу он характеризует как «живое, динамично развивающееся движение... давшее миру целый ряд талантливых исследователей в области теории и истории литературы, которых отличает не только оригинальность подхода к вопросам литературы, но и глубина познаний в области европейской словесности».[36] Даже если порой их высказывания и грешили некоторыми преувеличениями, продолжает Кридль, это представляется оправданным, поскольку своей первопроходческой деятельностью они открыли столько новых путей для грядущих поколений ученых.

Хотя Кридль и оправдывал «издержки» формализма, сам он постарался не повторить тех же ошибок. В целом его позиция была ближе к чешской структуралистской версии славянского формализма, чем к более радикальному, русскому варианту. Сам Кридль называл свой подход к литературе «эгоцентрическим» или «интегральным». Первый термин указывает на стремление поставить в центр критического анализа литературное произведение, а не «лежащие в его основе факторы». Определение «интегральный» наводит на мысль о критической схеме, принимающей в расчет все аспекты литературного процесса, как «эстетические», так и «неэстетические», однако при условии, что все они рассматриваются в контексте изучаемого произведения.[37]

Внимание Кридля к поэтической функции языка, его интерес к речевым приемам указывают на его более выраженную лингвистическую ориентацию по сравнению с теми его коллегами, для которых литературоведение было лишь отраслью культурологии. Однако польский «формалист», в отличие от его русских или чешских собратьев, не спешил отстаивать независимость литературоведческой науки с чисто лингвистических или семасиологических позиций. Судя по всему, в своих представлениях о литературном творчестве Кридль в равной

степени опирался как на славянскую формалистскую поэтику, так и на учения представителей западной эстетики и философии — Кроче, Дессуара, Гуссерля и Канта.

В скобках следует отметить, что гуссерлианская феноменология, которая благодаря деятельности Густава Шпета (см. выше, гл. III, с. 61) оказала некоторое влияние на идеи русского формализма, в Польше сыграла роль теоретической базы для смелой попытки создать «онтологию» литературного творчества. В довольно запутанной, но оригинальной монографии профессора Львовского университета Романа Ингардена «Литературное произведение» [38] делается попытка приложить гуссерлианские категории к одному из самых сложных вопросов теории литературы — вопросу о способе существования литературного произведения. [39] Как будет показано ниже, некоторые идеи Ингардена, особенно его замечания о «псевдовысказываниях», встречающихся в художественной литературе, весьма близки формалистско-структуралистским формулировкам. При этом нет никаких оснований приписывать эти совпадения прямому воздействию формализма на польско-немецкого философа.

Работа Кридля оказала значительное влияние на молодое поколение польских литературоведов. Неудивительно, что «интегральный» метод снискал множество приверженцев среди студентов виленского университета, где профессор Кридль преподавал польскую литературу и сравнительное литературоведение. Его семинар, занимавшийся вопросами поэтики и литературоведческой методологии, стал в середине 30-х гг. одним из центров исследования структуры литературных произведений. [40]

Другим таким центром являлся Польский литературный кружок в Варшавском университете (Koło Polonistów Studentów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego). Самыми талантливыми членами этого кружка были Казимир Будзык, Давид Хопенштанд, Францишек Седлецкий, Стефан Жулкевский. К моменту образования кружка все они учились на последнем курсе Варшавского университета.

Методологические пристрастия членов кружка недвусмысленно выразились в широко задуманном проекте перевода на польский язык всех наиболее значительных работ по теории литературы и критической методологии, опубликованных за последнее время в странах Западной Европы и в России.

Первостепенное место в этом проекте отводилось трудам русских формалистов и ученых околоформалистской ориентации. Первой иноязычной работой, предназначавшейся к переводу Варшавским литературным кружком, стала упоминавшаяся выше книга Виктора Жирмунского «Задачи поэтики».[41] Второй выпуск «Архива переводов», посвященный вопросам стилистики, включал две статьи Виктора Виноградова.[42] В следующем выпуске предполагалось представить работы Эйхенбаума, Якобсона, Шкловского, Томашевского, Тынянова и Жирмунского.[43] К сожалению, этому сборнику так и не суждено было выйти в свет, поскольку начало второй мировой войны положило конец деятельности кружка.

Собственные работы варшавских литературоведов также несли на себе отпечаток сильного формалистского влияния. Францишек Седлецкий, блистательный стиховед, весьма многим обязан Опоязу. Его «Исследования польской метрики»[44] содержат весомое подтверждение формальной теории поэзии, разработанной Бриком, Якобсоном и Томашевским, а также творческое развитие их идей применительно к вопросам польской просодии. Давая определения размеру и ритму, а также горячо отстаивая «свободу польского стиха»,[45] Седлецкий широко использует выдвинутые Шкловским концепции «остранения» и «ощутимости» (см. гл. X, с. 174—176, и гл. XII, с. 213—214).

Обсуждая спорный вопрос о «свободном» и метрически упорядоченном стихе, Седлецкий присоединяется скорее к «ортодоксальным» членам Опояза, чем к его умеренным сторонникам. Удары своего копья он направляет в исследователя метрики, К. В. Заводзиньского, эстетически ориентированного, но склонного к эклектизму; он играл в польской критике примерно ту же роль, какую играл Жирмунский в России. В ходе этой полемики Седлецкий поставил под сомнение истинность «формализма» Заводзиньского, причем приводил при этом приблизительно те же доводы, которые приводили ортодоксальные русские формалисты, говоря о Жирмунском (см. выше, гл. V, с. 96). Заводзиньский, неодобрительно замечает Седлецкий, является формалистом «только в том смысле, что он проявляет живой интерес к формальным элементам поэтического произведения. Однако это совсем не похоже на подлинный формализм, формализм Шкловского и Якобсона».[46]

Сочувственное отношение Седлецкого к чистому, неиспорченному варианту русского формализма выросло из пристрас-

тия этого молодого критика к четким теоретическим формулировкам, а не из эстетического пуризма. К последнему варшавские формалисты были склонны ничуть не более, чем пражские структуралисты. Их интерес к поэтическому языку сочетался с пристальным вниманием к социальным аспектам. Незадолго до своей преждевременной кончины в письме к Якобсону, написанном в оккупированной Варшаве, Седлецкий, в частности, намекает на необходимость творческого синтеза формализма и марксизма. В любопытной статье, посвященной стилистике современного польского романа, Давид Хопенштанд пытается совместить подробный семантический анализ с категориями социолингвистики. [47]

Война оборвала деятельность этой многообещающей группы и заметно уменьшила ее состав. Самые выдающиеся ее члены, Седлецкий и Хопенштанд, погибли в оккупации. Большинство тех, кто остался в живых, связали свою судьбу с официальной критикой. Талантливый ученый Стефан Жулкевский стал одним из ведущих литературных теоретиков коммунистической Польши. В самоотверженной борьбе за дело «социалистического реализма» Жулкевский все дальше и дальше отходит от критических и методологических позиций формально-структуралистского движения.

Последние данные свидетельствуют о том, что в Польше, как и в Чехословакии, формализм, пользуясь выражением Луначарского, уже перестал быть «овощью по сезону». Его многообещающее развитие было остановлено теми же обстоятельствами, которые двумя десятилетиями раньше вызвали — или ускорили — распад Опояза. Судя по всему, славянский формализм исчерпал себя. Однако если формалисты и ушли с исторической арены, их солидное критическое наследие не потеряло своей значимости. Пришло время подведения итогов и здравой оценки. Именно этому и посвящена вторая часть нашего исследования.

ЧАСТЬ II. ТЕОРИЯ

X
ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

1

Русский формализм зачастую пытаются представить подновленным вариантом возникшей в конце XIX в. теории «искусства для искусства». Нам это мнение кажется ошибочным. С одной стороны, вопрос о сути и цели искусства был для русских формалистов далеко не главным. Горячие сторонники «неопозитивизма», они старательно избегали «философских предрассудков» (см. выше, гл. IV, с. 71), касающихся природы художественного творчества; они не видели смысла в голословных рассуждениях о Красоте и Абсолюте. Формалистская эстетика была скорее описательной, чем метафизической.

«Наш метод, — писал Эйхенбаум в одной из ранних работ, — принято называть «формальным». Я бы охотнее назвал его *морфологическим*, в отличие от других подходов (психологического, социологического и т. д.), при которых предметом исследования служит не само художественное произведение, а то, «отражением» чего является оно по мнению исследователя». [1]

«Морфологический» — не единственное определение, которое теоретики формализма [2] давали своей методологии. В ходе полемики с ортодоксальными марксистами (см. выше, гл. VI, с. 105—108) Эйхенбаум заявлял: «Мы не «формалисты», а, уж если угодно, — спецификаторы». [3]

Два этих определения — «морфологический метод» и «спецификаторы» — очень точно передают две важнейшие и тесно взаимосвязанные отличительные черты русского формализма: а) внимание к литературному произведению и его составляющим и б) убежденность в том, что литературоведение должно стать независимой наукой.

Побудительной силой научной деятельности формалистов было стремление покончить с методологическим хаосом, царившим в традиционном литературоведении, привести эту отрасль знания в систему и выделить в отдельную, полноправную научную дисциплину. Формалисты были твердо убеждены, что литературоведению, являвшемуся доселе «ничейной» территорией,[4] пришло время определить наконец свои границы и недвусмысленно обозначить предмет своего изучения.[5]

Выполнению этой задачи они себя и посвятили. Они начали с утверждения — ныне принятого почти повсеместно, — что литературовед должен обращаться непосредственно к произведениям художественной литературы, а не, говоря словами Сиднея Ли, к «внешним обстоятельствам, в которых создается литература».[6] Литература, утверждал М. Кридль, должна сама по себе стать предметом литературоведческого изучения, а не материалом для всяческих посторонних исследований.[7]

Однако для воинствующих формалистских «спецификаторов» вышесказанное было недостаточно «специфично». Чтобы окончательно отделить литературоведение от «навязчивых» смежных дисциплин, таких, как психология, социология и история культуры, им казалось необходимым еще сильнее сузить это определение. «...Предметом науки о литературе, — писал Якобсон, — является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением».[8] Литературовед является литературоведом, добавлял Эйхенбаум, только если он занят исключительно «исследованием специфических особенностей литературного материала».[9]

Таким образом, на повестку дня встал основной вопрос теории литературы: каковы отличительные черты художественной литературы? Какова природа и сущность «литературности»? Почти все формалистские исследования в той или иной степени затрагивают эти вопросы.

В своих попытках разрешить перечисленные выше ключевые проблемы формалисты старались избегать традиционных ответов и готовых решений. Глубоко укоренившееся недоверие к психологии заставляло их избегать всех теорий, отталкивающихся от поэта, а не от поэзии, основывающихся на том, что поэтическое творчество является специфической «разновидностью умственной деятельности». Теоретики-формалисты на дух не выносили таких понятий, как «интуиция», «воображение», «гениальность». Суть литературности, по их мнению,

надлежало искать не в душе автора или читателя, но в самом произведении.

Однако, не приемля взгляда на художественную литературу с точки зрения сопутствующих ей психологических явлений, формалисты считали равно порочным стремление искать ключ к «литературности» в типе или характере человеческого опыта, заключенного в литературном произведении. Широко распространенное убеждение, что поэзия имеет дело с чувствами, ощущениями, а проза — с рациональными построениями, их совершенно не устраивало. Будучи релятивистами, четко осознающими изменчивость всякого «литературного факта», они не признавали той точки зрения, что одни темы являются более поэтическими, чем другие. В своей статье «Что такое поэзия?» Якобсон развенчивает представление о сугубо поэтических темах как догматичное и устаревшее. Почти неограниченное сюжетное многообразие современной поэзии, заявляет он, доказывает ложность подобных рестриктивных схем: «Сегодня все, что угодно, может служить материалом для поэтического произведения». [10]

Релятивистский взгляд на литературные явления и пристальный интерес к литературным изменениям, которые, по словам Тынянова, делают бессмысленными «статические определения» литературы [11] явились причиной того, что формалисты, в отличие от большинства представителей эстетической критики, с крайней осторожностью проводили границу между поэтическим творчеством и действительностью. Тынянов называл «границы литературы» «текучими». [12] Именно из-за этой осторожности, сочетавшейся с сочувственным интересом к документальным жанрам, таким, как репортаж, автобиография, дневниковые записи (см. выше, гл. VII, с. 119—121), формалисты никогда не провозглашали вымысел основным отличительным свойством художественной литературы. [13]

Очевидно, различие между литературой и нелитературой надлежало искать не в содержании, т. е. сфере действительности, к которой обращается автор, а в способе подачи материала. Однако, подойдя к последнему вопросу, формалисты столкнулись с давно укоренившимся представлением, восходящим еще к Аристотелю и в новое время подхваченным критиками столь различными, как Сэмюэль Тейлор Кольридж, Сесил Дэй Льюис, Георгий Плеханов и Герберт Рид. Это теория, которая объявляет использование образов главной отличительной характеристикой художественной литературы,

или «поэзии» в широком, аристотелевском смысле слова. Формалисты и критики, близкие к формализму, подвергли это представление пристальному и нелицеприятному рассмотрению.

Густав Шпет, талантливый философ, оказавший значительное влияние на многих теоретиков формализма (см. выше, гл. III, с. 61—62), всегда порицал пустую болтовню на тему о «живости» поэтического образа. Приписывать поэтическому образу изобразительность, заявлял Шпет, значит искажать истинную природу поэтического творчества. «Образ не на полотне, — писал Шпет, — только «образ», метафора; поэтические образы — фигуры, тропы, внутренние формы. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму как образ — зрительный по преимуществу... Зрительный образ, — продолжает Шпет, — мешает поэтическому восприятию... Напрягаться к зрительному образу «памятника нерукотворного» или «огненного глагола», любого другого «образа», любого символа, где формы не зрительны, а фиктивны, — значит напрягаться к не-пониманию и к не-восприятию поэтического слова». [14]

Жирмунский в своей работе «Задачи поэтики» занял сходную позицию. Цитируя своего современника, немецкого литературоведа Т. Мейера, Жирмунский предостерегал против того, чтобы придавать слишком большое значение сенсорной стороне поэтической образности. [15] Зрительные образы, порождаемые поэзией, смутны и субъективны, поскольку во многом зависят от личного восприятия читателя и от его сугубо индивидуальных ассоциаций. [16] С точки зрения живости, то есть силы воздействия на органы чувств, поэзия безусловно уступает живописи, продолжает Жирмунский. Однако при этом она имеет в своем распоряжении «обширную группу формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств». [17]

Завершающее утверждение Жирмунского красноречиво свидетельствует о присущей формалистам поглощенности языком: «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово... Поэзия есть словесное искусство». [18]

Проведя четкую границу между литературой и зрительными искусствами, Жирмунский соответственно перенес акцент с вопроса о зрительном воплощении на вопрос о поэтической речи. Однако и этот новый взгляд отнюдь не исключал внимания к образу. Более того, многие приверженцы

«образной» теории, от Аристотеля до Дж. Лоуэса, понимали образ так, как, по мнению Шпета, его и следовало понимать, то есть как *языковое* явление. В использовании тропов, в особенности метафоры, они видели основное отличие поэтической речи от прозаической.

Формалистов, однако, это не убедило. Более того, как уже указывалось (см. выше, гл. IV, с. 75—76) отправной точкой программной статьи Шкловского «Искусство как прием» стала именно решительная атака на «образную» теорию.

Объявить использование образов отличительной чертой литературы, заявлял Шкловский, означает смотреть на предмет исследования одновременно и слишком широко, и слишком узко. Понятия поэтической речи и образности, продолжает он, не являются идентичными. С одной стороны, область применения образной речи отнюдь не ограничивается одной только поэзией, поскольку «тропы» встречаются на разных уровнях языка, например в образных разговорных выражениях или в риторических фигурах ораторской речи. С другой стороны, как указывал Якобсон, [19] порой литературное произведение может и не содержать «образов» в привычном смысле этого слова и при этом сохранять всю свою выразительность. Согласно Якобсону, ярким примером тому является знаменитое стихотворение Пушкина «Я вас любил...», цель которого передать горечь отречения, скрывающего затаенную, но не угасшую страсть — достигается без использования каких бы то ни было стилистических фигур. Сила воздействия этого шедевра любовной лирики связана исключительно с удачной игрой грамматическими оппозициями и с мелодикой фразы. (Мы еще вернемся к этому рассуждению Якобсона в гл. XIII, с. 231.) Совершенно очевидно, утверждали формалисты, что существуют такие вещи, как не-образное стихотворение, равно как и не-поэтический образ.

Поэт, писал Шкловский, не создает образы; он отыскивает их в повседневном языке или вызывает из памяти. [20] Соответственно отличительные характеристики поэзии следует искать не в самом факте наличия образов, но в том, как именно они используются.

Это была основная и наиболее ценная часть формалистской аргументации. Шкловский и Якобсон были абсолютно и безусловно правы, протестуя против приравнивания поэтического языка к образности, пусть даже в запале спора они зашли слишком далеко и поставили под сомнение стратеги-

ческую важность метафоры.[21] Однако, четко определив функциональное различие между поэтическим и прозаическим образом, они, безусловно, внесли весомый вклад в развитие научной мысли.

Шкловский неоднократно высказывался против рационалистического взгляда на поэтический образ как на прием толкования, кратчайший способ выражения мысли. «Теория, что «образ» всегда проще, чем понятие, которое он замещает, совершенно ошибочна», — писал он. Если это так, вопрошает Шкловский, как же быть со знаменитым тютчевским сравнением, в котором зарницы предстают как «демоны глухонемые».[22]

Закон «экономии умственной энергии» Герберта Спенсера, столь популярный в среде эстетов-дилетантов, абсолютно неприменим к художественной литературе — гласил манифест Опояза. Если в информативной прозе функция метафоры сводится к тому, чтобы приблизить предмет к читателю или растолковать неясное, в поэзии она состоит в том, чтобы усилить желаемый эстетический эффект. Поэтический образ не столько переводит незнакомое на язык знакомого, сколько «остраняет» привычное, подавая его в новом свете, помещая его в неожиданный контекст.[23]

Предложенная Шкловским теория «остранения» изображаемого объекта заставляет сместить центр внимания с поэтического использования образа на функцию поэтического искусства. Троп рассматривается здесь лишь как один из приемов в арсенале поэта, являющийся примером общей тенденции поэзии или — шире — всего искусства. Перенос объекта в «сферу нового ощущения», то есть своего рода «семантический сдвиг», вызываемый тропом, провозглашается основной целью, raison d'être * поэзии.

«Люди, живущие на морском берегу, — писал Шкловский, — так привыкают к шороху волн, что перестают его слышать. Подобным же образом мы почти не слышим слов, которые произносим... Мы смотрим друг на друга, но боле друг друга не видим. Наше ощущение мира выцвело, осталось одно лишь опознавание».[24]

Задача художника — противостоять этому засилию рутины, укоренившейся привычке. Вырывая объект из привычного контекста, соединяя несоединимые понятия, поэт наносит

---

* смысл существования (*фр.*).

coup de grâce * по языковым штампам и по сопряженным с ними стандартным реакциям, заставляет нас отчетливее осознать вещи в их ощутимости. Акт творческой деформации возвращает остроту нашему восприятию, создавая «фактуру» окружающего мира. «Фактура — главное отличие того особого мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством». [25]

Как будто специально для того, чтобы доказать, что «прием остранения» — это не только лозунг литературного авангарда, но всеобщий и извечный принцип художественной литературы, Шкловский берет самые яркие свои примеры из произведений мастера «реалистического» романа Льва Толстого. [26]

В произведениях Толстого, как тонко подметил Шкловский, немало мест, где автор «отказывается узнавать» привычные вещи и описывает их так, будто бы видит впервые. В «Войне и мире», описывая оперный спектакль, он называет декорации «крашеными картонами», а говоря о причастии в «Воскресении», употребляет прозаическое выражение «кусочки хлеба». Еще более широко использует Толстой тот же прием в рассказе «Холстомер», написанном от первого лица — от лица лошади. Общественные установления и институты, представленные хозяином лошади и его друзьями, увидены здесь совершенно сторонним взглядом, взглядом животного, удивленного и обескураженного непоследовательностью и лживостью человеческих существ. [27]

То, что в приведенных выше примерах «остранение» служит для обличения социальной несправедливости, для типично толстовского противопоставления общества и «природы» в пользу последней, не имеет для рассуждений Шкловского почти никакого значения. Его совершенно не занимает идеологический аспект рассматриваемого приема. Его интересует другое — развенчание штампов, замена «высоких слов», набора громких фраз, каким обычно пользуются, говоря о театральной постановке, о церковном причастии или о частной собственности, простым, «наивным» языком.

На первый взгляд может показаться странным, что поборник эстетической изысканности обращается за поддержкой к толстовской «простоте». Однако на деле тут нет никакого противоречия. «Остранение» совершенно не обязательно

---

* решающий удар (*фр.*).

предполагает замену простого сложным; не менее распространено и обратное — использование неграмотного или просторечного выражения вместо ученого и изысканного, притом что последнее является привычным в данной ситуации словоупотреблением. Важно не столько направление «семантического сдвига», сколько сам факт, что такой сдвиг имел место, что произошло отступление от нормы. Именно этот «отличительный признак», [28] считал Шкловский, и лежит в основе эстетического восприятия.

Изменение значения, свойственное метафоре, согласно Шкловскому, является лишь одним из средств достижения этого эстетического эффекта, лишь одним из средств создания «ощутимости» и «фактуры» описываемого мира. Другим важнейшим аспектом «затрудненной формы» является ритм — ряд организующих ограничений, налагаемых на обыденную речь. Писание стихов, считал Шкловский, — это словесное хождение по канату, «танец артикуляционных органов». [29] «Искаженный», окольный способ поэтического выражения затрудняет коммуникацию и заставляет читателя с большим усилием — и соответственно с большей отдачей — вглядеться в мир.

Говоря о предложенной Шкловским дихотомии «изнашивание» — «ощутимость», один из его оппонентов-марксистов, П. Медведев, обвиняет его в том, что он сошел с пути объективного анализа и увяз в психо-физиологических условиях эстетического восприятия. [30] Даже если оставить в стороне совершенно неуместный термин «физиологические», обвинение Медведева представляется беспочвенным. Произведения литературы суть познаваемые объекты, постижимые только через индивидуальный опыт. Следовательно, «объективистски» мыслящий теоретик искусства имеет полное право заниматься рассмотрением механизма эстетического восприятия, при том условии, что он сосредоточится не на сугубо индивидуальных эмоциях отдельного читателя, но на качествах, присущих самому произведению и способных вызывать определенные «интерсубъективные» реакции.

Однако даже при том, что эти обвинения в психологическом «заблуждении» представляются необоснованными, нельзя не признать, что, хотя отправной точкой его рассуждений была описательность, Шкловский все же скорее дал не определение того, чем поэзия является, а того, для чего она служит. [31] Формальная теория стала скорее новой «защитой

поэзии», а не определением «литературности». Более того, следует отметить, ни в коем случае не принижая значения формулировок Шкловского, что его представление об искусстве как способе заново открывать мир куда ближе к традиционным или распространенным взглядам, чем, по всей видимости, ему самому казалось. [32] Заключительное высказывание из книги Т. С. Элиота «Назначение поэзии и назначение критики» также напоминает убеждения Шкловского. «Поэзия, — пишет Элиот, — может помочь нам преодолеть стереотипы восприятия и оценки... и заставить увидеть мир по-новому или открыть для себя некую новую его часть. Она способна подчас заставить нас острее ощутить присутствие в мире глубинных, неназываемых чувств, составляющих внутреннюю нашу сущность, в которую нам редко доводится проникнуть; ибо почти вся наша жизнь проходит в постоянном бегстве от самих себя, равно как и от зримого и осязаемого мира». [33] Как отмечают Уэллек и Уоррен, такой критерий, как «остраненность» далеко не нов. Еще Аристотель говорил, что совершенная поэтическая речь непредставима без необычных слов. Позднее Кольридж и Вордсворт, создатели эстетики романтизма, провозгласили «чувство свежести и новизны» одним из основных отличительных признаков истинной поэзии. [34] Также и для сюрреалистов искусство было прежде всего «возрождением чуда» и «действом обновления». [35] Последнее сравнение особенно примечательно. В статье, написанной в 1926 г., Жан Кокто, один из ведущих французских поэтов и критиков-сюрреалистов, описывает задачи поэзии почти в тех же выражениях, что и Шкловский.

«Внезапно, — говорит Кокто, — мы видим, будто впервые, будто при вспышке молнии, собаку, извозчика, дом. Проходит совсем немного времени — и выпуклое изображение оказывается стерто привычкой. Мы гладим собаку, подзываем извозчика, живем в доме; мы более их не видим». [36]

«Такова, — продолжает Кокто, — роль поэзии. Она, в полном смысле этого слова, приподнимает покров. [37] Оно обнажает... удивительные вещи, нас окружающие, которые обычно лишь механически регистрируются нашими чувствами. Взять нечто обыденное, вычистить, натереть до блеска, раскрасить так, чтобы оно поражало свежестью и новизной, первозданной красотою — в этом состоит работа поэта. Tout le reste est littérature *» [38]

---

* Все прочее — литература (*фр.*).

Разительное сходство между двумя этими высказываниями никак нельзя объяснить влиянием Шкловского на Кокто. Нет никаких оснований предполагать, что Кокто был знаком с трудами теоретика Опояза. Неверно было бы также объяснять столь поразительное сходство формулировок простым со(впадением взглядов двух авторов и тем, что оба писали о поэзии любовно и вдохновенно. Но то, что слова, звучащие подчас как французский перевод манифестов Опояза, принадлежат человеку, который, как и Шкловский, был выразителем идей литературного авангарда, — далеко не случайность.

Необходимо помнить, что намеченная Шкловским философия искусства была столько же панегириком русскому футуризму, сколько вкладом в теорию литературы. Именно это эстетическое пристрастие — выраженное у Шкловского более явственно, чем у других теоретиков формализма, — и вдохновило его на то, чтобы коснуться в статье весьма неожиданных материй: задач поэзии и целительной функции художественного преображения действительности. Каждая школа в поэзии, независимо от того, сколь далекой она объявляет себя от жизни, считает необходимым заявить, что только поэзия, точнее говоря, только ее поэзия, является единственно адекватным способом отображения реальности.

2

Апология поэзии Шкловского оказала значительное влияние на последующие теоретические искания формальной школы. Выдвинутые им ключевые понятия, такие, как «остранение», «изнашивание», «ощутимость», получили широкое распространение в работах русских формалистов. Однако в целом рассуждения Шкловского оставались скорее научным обоснованием поэтического эксперимента, чем целостной литературоведческой методологией. Явственнее всего попытки разрешить фундаментальные проблемы литературной теории в тесной связи с современной лингвистикой и семиотикой прослеживаются в работах Романа Якобсона.

«Функция поэзии, — писал Якобсон в 1933 г., — состоит в том, чтобы показывать, что знак неидентичен референту. Но почему необходимо нам об этом напоминать?» [39] «Потому, — продолжает он, — что, осознавая идентичность знака и референта ($A = A_1$), мы должны принимать в расчет и неадекватность этой идентичности ($A \neq A_1$). Это противоречие

представляется существенным, ибо без учета его связь между знаком и объектом становится автоматической и ощутимость реальности пропадает начисто».[40]

Предлагаемое Якобсоном крайне абстрактное определение понятия «поэтичность» (básnickost) во многом напоминает панегирик творческому акту, который мы уже встречали у Шкловского. Оба критика ставят в заслугу поэзии то, что она оздоровляет наш разум, противостоит пагубной тенденции «изнашивания» реакций. Однако акценты у них расставлены по-разному. Для Якобсона самым насущным вопросом является не взаимодействие между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом, но взаимоотношения между «знаком» и «референтом»; не отношение читателя к реальности, но отношение поэта к языку.

Якобсон наряду с большинством теоретиков-формалистов полагал, что именно в том, как поэт пользуется имеющимся в его распоряжении материалом, и заключена суть «литературности». Другими словами, задача определения характерных черт художественной литературы свелась к отграничению «поэтической речи» от всех прочих типов высказывания.

Уже в самых ранних формалистских манифестах проводилось различие между поэтическим и «практическим», или информативным, языком (см. выше, гл. IV, с. 72—73). Последний провозглашался эстетически нейтральным, аморфным, поэзия же определялась как высказывание, организованное на всех уровнях для достижения эстетического эффекта. В коммуникативной речи, заявляли формалисты, звук и структура речевого знака не замечаются. В повседневной и тем более в научной речи слово — это прозрачная оболочка, ярлык. В художественном произведении, особенно в поэзии, особым образом используется звуковая сторона речи. Словесная игра, характерная для поэтического языка, обнажает звуковую фактуру слова.[41]

В ранних формалистских работах вопрос этот был несколько затемнен тем, что дихотомия поэтического и «практического» языка приравнивалась к семантическому различию между когнитивной и эмоциональной функциям речи.[42] Явно подпав под влияние популярной эмоциональной теории поэзии, теоретики Опояза говорили о поэтическом языке как об экспрессивном или алогичном способе коммуникации. В своей статье «О поэзии и заумном языке», Шкловский называет в одном ряду междометия, эмоционально окрашенные

архаизмы и эвфонические средства, такие, как аллитерация. [43] Якубинский одобрительно отзывается о теории потенциальной экспрессивности фонем, выдвинутой Морисом Граммоном, который пытался анализировать звуковые комбинации французского стиха исходя из того, что каждый гласный и согласный звук имеет свою эмоциональную окраску. [44]

Впрочем, эти уклонения в «эмоциональность» вскоре были преодолены. Борьба с символистской эстетикой научила представителей формальной школы с опаской относиться к мистическим «соответствиям» между звуками и невыразимыми чувствами, которые порождает «словесная магия». «Большая ошибка, — заявлял Якобсон, — приравнивать поэтическую речь к эмоциональной, поскольку это значит сводить поэтическую эвфонию к звукоподражанию». [45] Поэт может прибегать к экспрессивной речи, и зачастую так и поступает, однако при этом он прежде всего стремится достичь своих собственных целей. [46]

Каковы же цели поэтической речи и чем они отличаются от целей эмоционального высказывания? Якобсон дает очень ясный ответ на этот вопрос. Он полагает, что поэзия ближе к эмоциональному, чем к когнитивному типу высказывания. В первом, замечает он, «связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней», чем в когнитивной речи: попытка передать эмоцию через соответствующие звуковые комбинации требует более пристального внимания к фонетической фактуре слова. Однако на этом, утверждает Якобсон, сходство и заканчивается. В эмоциональной речи «соответствующая» комбинация звуков ценна не сама по себе, но тем, что она обозначает: эвфония выступает в роли служанки коммуникации, поскольку «эффект диктует законы словесной массе». В поэзии все по-другому: «Функция коммуникативная, присущая как языку «практическому», так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму»; «...поэзия, которая есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение*, управляется, так сказать, имманентными законами». [47]

Такова была позиция Якобсона в его многообещающем, хотя и несколько категоричном в оценках исследовании русской футуристической поэзии. Пятнадцать лет спустя он вернулся к тем же идеям, но выразил их в более сдержанной форме: «Отличительная черта поэзии заключается в том, что слово воспринимается как слово, а не просто как приближение к обозначаемому объекту или выплеск эмоций; в том, что

слова и их организация, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают свой собственный вес и значимость».[48]

Другой теоретик формализма, Б. Томашевский, судя по всему, пошел по стопам Якобсона. В его «Теории литературы», явившейся наиболее целостным изложением формальной методологии, поэтическая речь определяется как одна из лингвистических систем, в которых коммуникативная функция отходит на второй план, а языковые структуры приобретают самостоятельное значение.[49] Н. Ефимов, автор работы о русском формализме, выразил суть формальной теории поэзии в одной фразе: «Речевая деятельность, характеризующаяся максимальной ощутимостью способов выражения».[50]

«Установка на выражение», «ощутимость способов выражения» — суть основополагающие формулировки формальной теории, отчетливо противопоставившие язык художественной литературы всем прочим типам высказываний. Формалисты заменили противопоставление когнитивного и эмоционального языка различием между референтивным языком информативной прозы и знаково ориентированным языком поэзии, направленным на «актуализацию» языкового символа. Все средства поэтической техники, находящиеся в распоряжении поэта, — ритм, эвфония и не в последнюю очередь неожиданные комбинации слов, называемые «образами», — как бы сходятся на слове для того, чтобы подчеркнуть его сложную структуру, его «фактуру». В поэзии, утверждали формалисты, слово является не просто языковой тенью объекта; оно само становится полноправным объектом. «Слово все же не тень, — писал Шкловский, полемизируя с Троцким. — Слово — вещь».[51]

Существует точка зрения, что эта доктрина была прежде всего оправданием футуристической поэтики с ее лозунгами «высвобождения звуковой энергии» и «самовитого слова». Нам это представляется недопустимым упрощением. Нельзя отрицать, что русский футуризм оказал огромное влияние на ранние формалистские представления о поэтическом языке. Якобсон цитировал хлебниковскую «заумь» в поддержку своего тезиса о том, что «поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точней... эвфоническому слову...»,[52] то есть чистому звуку. Шкловский наслаждался «танцем артикуляторных органов» и говорил о стихотворчестве как о «заполнении расстояний между рифмами произвольными звуковыми пятнами».[53]

Однако всецело приписывать это пристрастие к поэзии с «приглушенной семантикой» и «обнаженным звуком»

воздействию футуризма было бы неверно. Для новой критической школы упор на поэтическую эвфонию был наиболее эффективным способом подчеркнуть — или «обнажить» — отличительные черты всей художественной литературы. Поэзия, с ее в высшей степени формализованной структурой, лучше подходила для этой цели, чем художественная проза; а поэтические эксперименты, почти всецело построенные на словесной игре, были куда более наглядным материалом, чем «традиционные» виды поэзии.

Однако каковы бы ни были мотивировки взглядов раннего формализма, очарование «самовитого слова» оказалось недолговечным. Как уже отмечалось выше (см. гл. V, с. 85—87), центр внимания исследователей-формалистов вскоре сместился с фонетики на семантику, или, говоря точнее, на взаимосвязь звучания и значения. Все возрастающий интерес к семантике был связан не только с расширением сферы научных исследований. Истинной причиной было то, что, пройдя ранний этап своего развития, формализм выработал более широкое и зрелое представление о речевом знаке.

Футуристам легко было рассуждать об освобождении слова от значения, поскольку они сводили словесный знак к его чувственно воспринимаемой фактуре, или — что, возможно, то же самое — поскольку смешивали значение слова с его референтом.

Эдмунд Гуссерль, философ, оказавший значительное влияние на многих теоретиков формализма, внес существенный вклад в науку, когда провел четкое разграничение между «объектом» (Gegenstand) — внеязыковым явлением, обозначаемым тем или иным словом, — и «значением» (Bedeutung), то есть способом представления объекта. Другими словами, для Гуссерля значение было не элементом внеязыковой реальности, но неотъемлемой частью речевого знака. Однако в таком случае ключевое понятие эстетики футуризма предстает абсурдом или по крайней мере неудачным термином.

Действительно — и теоретики формализма не могли этого не признать — никакая поэзия, даже совершенно оторванная от действительности, не может полностью пренебречь значением. Даже в самой откровенно экспериментаторской поэзии, такой, скажем, как стихи Эдит Ситвелл или Эзры Паунда, даже в самых неудобоваримых пассажах из «Поминок по Финнегану», пестрящих псевдословами, сконструированными по авторскому произволу из знакомых морфем, значение

все-таки присутствует, пусть в очень «приблизительной», непроявленной форме. Контекст, а также аналогии с «обычными» словами окружают эти диковинные порождения языковой фантазии поэта некой семантической аурой.

Совершенно очевидно, что подлинной задачей было не освобождение от значения, но самостоятельность по отношению к референту. Эта тенденция наиболее ярко выражена в поэтических неологизмах, не имеющих денотата, поскольку они не указывают ни на какой узнаваемый элемент экстралингвистической реальности. Однако это, безусловно, исключительная ситуация в поэзии. Чаще нам приходится иметь дело не с так называемыми «псевдореференциями» (термин Айвора Уинтерса [54]), но с «многозначностью» в эмпсоновском смысле слова.[55] Одновременное присутствие нескольких семантических уровней, характерное для поэтического контекста, ослабляет связи между знаком и объектом. Точность денотации, характерная для «практического» языка, уступает место богатству коннотаций и ассоциативных связей.

Другими словами, основным критерием поэзии как особого способа выражения является не отсутствие, но множественность значений. Именно эта точка зрения и выражена в зрелых формалистских работах. «Цель поэзии, — писал Эйхенбаум, — состоит в том, чтобы сделать ощутимой фактуру слова во *всех* его аспектах».[56] Это однозначно предполагало, что «внутренняя форма» слова, то есть присущее ему семантическое наполнение, столь же важна для достижения эстетического эффекта, как и звучание. «Актуализация» речевого знака в поэтическом произведении была признана сложным взаимодействием, включающим в себя помимо фонетического семантический и морфологический уровни языка.

3

От признания сложной целостности речевого знака был лишь один шаг до утверждения о нерасчленимости той особой системы знаков, которая зовется литературным произведением. Если «значение» отдельного слова было признано неотделимым от звука, представлялось нелогичным отмежевывать кумулятивное значение литературного произведения, его «содержание», от художественного воплощения, обычно именуемого «формой».

Русские формалисты решительно отвергли традиционную

дихотомию формы и содержания, которая, говоря словами Уэллека и Уоррена, «разрезает произведение искусства на две половинки: на чистое содержание и навязанную ему, сугубо внешнюю форму». [57] Борис Энгельгардт, ученый философского склада, сторонник русского формализма, который сделал попытку изложить идеи Опояза в категориях неокантианской эстетики, говорит о том, что формалисты поставили перед собой задачу покончить с дуализмом «в решении вопроса о содержании и форме». [58]

Жирмунский выдвинул очень стройную и логичную теорию в защиту неразрывного единства того, «как» и «что» изображается в литературном произведении. [59] Он опроверг представление о форме как о простой оболочке, в которую облекаются идеи поэта, как о сосуде, в который «вливается» готовое содержание. В художественной литературе содержание — как повествовательное, так и эмоциональное — проявляется только посредством формы, и посему его нельзя обсуждать, более того, даже нельзя представить в отрыве от его художественного воплощения. «Любовь, страдание, трагическая внутренняя борьба, философская идея и т.д., — писал Жирмунский, — не существуют в поэзии сами по себе, но только в своей конкретной форме». Он совершенно справедливо предостерегал против свойственной примитивно-поверхностной критике тенденции вырывать чувства и идеи, воплощенные в поэтическом произведении, из литературного контекста и обсуждать их с точки зрения психологии или социологии.

«В литературе элементы так называемого содержания, — утверждал Жирмунский, — не существуют самостоятельно и не могут не подчиняться общим законам эстетической структуры; [60] они служат поэтической «темой», художественным «мотивом» или образом и именно в этой функции участвуют в создании эстетического эффекта, к достижению которого предназначено данное произведение.» [61]

Шкловский атаковал приверженцев «отделимого содержания» с характерной для него язвительностью и небрежностью формулировок. Он беспощадно насмехался над критиками, которые рассматривали форму как «неизбежное зло», прикрытие для «истинных вещей» и отметали ее, пытаясь проникнуть в «содержание» художественного произведения. Те, кто пытается «разгадывать» картины, как если бы они были кроссвордами, утверждал он, пытаются лишить картину формы с целью получше ее рассмотреть. [62]

Любой западный критик-«контекстуалист» не задумываясь подписался бы под приведенными выше высказываниями. Однако выдвинутое Шкловским определение искусства как «чистой формы» наверняка заставило бы его призадуматься, так же как и следующее хвастливое рассуждение: «Самое удивительное в... формальном методе то, что он не отрицает идеологического содержания искусства, однако рассматривает так называемое содержание как один из аспектов формы». [63] Остается только гадать, что же именно хотел сказать автор: что «содержание» нельзя рассматривать само по себе? Что в искусстве прежде всего важна форма? Или он попросту имел в виду, что в произведении искусства все обязательно обладает формой, то есть определенным образом эстетически организовано?

Похоже, что в данном случае мы имеем дело, так сказать, с двойной путаницей — и философской, и семантической. Позиция Шкловского затемнена как недостаточно ясным представлением об относительной значимости разных эстетических критериев, так и непоследовательным употреблением слова «форма». Лидер формалистов, по всей видимости, смешивал два значения этого термина: он не мог решить, что он имеет в виду под «формой» — качество, присущее эстетическому целому, или эстетическое целое, наделенное определенным качеством.

В тех случаях, когда он исходит из первого, его тенденция отождествлять искусство с формой отдает малопочтенным «пуризмом», каковой Шкловский сам в одной из статей назвал «механистическим и устаревшим». [64] Там же, где понятие «форма» используется в более частном значении, приведенные выше возражения теряют смысл; хочется, вслед за Жирмунским, повторить, что, «если под «формальным» мы имеем в виду «эстетическое», все факты содержания становятся в искусстве формальными явлениями». [65] Однако возникает вопрос, который и поставил М. Кридль, [66] стоит ли превращать «форму» во всеобъемлющий термин, применимый ко всему художественному творчеству, то есть в понятие столь общее, что оно теряет всяческий смысл или даже вводит в заблуждение? В тех случаях, когда «формальный» становится синонимом «эстетического», куда уместнее вообще отказаться от этого понятия, поскольку оно предполагает часть, а не целое, и говорить вместо этого о «структуре».

Русские формалисты, судя по всему, отдавали себе отчет

в существовании этих ловушек, расставленных традиционной терминологией. Их далеко не полностью устраивало понятие формы, как, впрочем, и название «формализм», данное движению, по всей видимости, не самими его участниками, а, скорее, сторонними наблюдателями. Как уже указывалось выше, определяя свою методологическую позицию, формалисты предпочитали прибегать к понятиям «морфологический метод», «спецификаторы» и тому подобным. Обсуждая структуру «литературного факта» и механизм литературного процесса, они все чаще замещали статическую оппозицию «форма — содержание» динамическими понятиями «материал» и «прием».

С точки зрения формалистов, последние термины были методологически куда более удачными. Органическое единство литературного произведения было спасено, поскольку представление о сосуществовании в нем двух синхронно присутствующих и отделимых друг от друга компонентов заменялось представлением о двух последовательных фазах литературного процесса — предэстетической и эстетической. В терминологии формалистов «материал» представляет собой литературное сырье, которое приобретает эстетическую ценность [67] и соответственно становится пригодным для литературного произведения только через посредство «приема», точнее говоря, набора приемов, характерных для художественной литературы.

Следует отметить, что в ранних работах формалистов встречается своего рода терминологический компромисс, а именно оппозиция «форма — материал». Более неприемлемое из двух традиционных понятий — «содержание» — было отвергнуто сразу, второе же переосмыслено как формообразующий принцип динамической интеграции, а не просто как внешняя оболочка или напластование. По своему значению оно приблизилось к аристотелевскому эйдосу, каковой, говоря словами современного философа Антона Марти, обозначает «внутреннюю формирующую силу, прилагаемую к необработанному материалу». [68]

Но тогда какова же природа и сущность «материала»? Что под ним подразумевается — содержательная сторона произведения, то есть срез реальности, воплощенный в нем, или средство воплощения, язык? Судя по всему, у формалистов и ученых близкой к ним ориентации не было единого мнения по этому вопросу. Для Энгельгардта, которого как

философа больше занимала онтология, чем лингвистика, понятие «материал» включало в себя внеэстетическую составляющую поэтической «коммуникации», «контрольный» сегмент реальности. Шкловский отдал дань обеим интерпретациям; последовательность и аккуратность в терминологии никогда не были его сильной стороной. «Внешний мир, — писал он в «Литературе и кинематографе», — является для живописца не содержанием, но попросту материалом для его картин».[69] То же самое, продолжал он, относится и к психо-идеологической составляющей литературы, которую принято обозначать понятием «содержание». Мысли и чувства, «изображенные в литературном произведении, равно как и описанные в нем события», рассматриваются у Шкловского как «строительный материал» художественного творчества, явления того же порядка, что слова и словосочетания.[70]

В том же сборнике статей читаем: «Во всяком случае, мне представляется самоочевидным, что для писателя слова не есть неизбежное зло или просто способ сказать что-либо, но самый материал для работы. Литература состоит из слов и управляется теми же законами, что и язык».[71]

То же понимание вопроса мы находим и в работах большинства других формалистов. Жирмунский и Якобсон — и не только они — отождествляли «материал» художественного произведения с его словесной фактурой. Поэт, считали они, работает с языком так же, как музыкант работает с нотами, а живописец — с красками.

Подобный имманентный взгляд лучше согласовывался с формалистскими представлениями о самодостаточном характере литературного произведения. Взгляд на творческий процесс как на диалектическое взаимодействие между обыденной речью и художественными приемами, которые искажают ее или придают ей форму, хорошо вписывался в теорию формалистов о том, что литература — это прежде всего лингвистическое или семиотическое явление, «развертывание словесного материала», пользуясь выражением раннего формализма, или «система знаков», говоря словами чешских структуралистов. Вновь деятельность поэта была определена как манипуляции с языком, а не как изображение реальности. Действительность была низведена до роли кумулятивного референта произведения литературы, эмпирического ряда, соприкасающегося с литературой, но имеющего иной онтологический статус.

Понятие «материал» лишний раз свидетельствует о лингвистической и семасиологической ориентации формалистов, однако еще красноречивее в этом смысле термин «прием». Из вышеизложенного, надо думать, уже вполне очевидно, что понятие «прием» является ключевым для русского формализма. «Искусство как прием», «прием остранения», «обнажение приема», «литературное произведение есть сумма использованных в нем приемов» — во всех этих основополагающих формулировках «прием» фигурирует в качестве центрального понятия, основной единицы поэтической формы, средства создания «литературности».

Сам выбор этого термина весьма знаменателен. Многие критики, уделяющие внимание вопросам формы, говорят о «способах изображения». Для русских формалистов подобный термин был бы слишком психологичен, он слишком недвусмысленно напоминал бы «наивную реалистическую формулу, что поэзия есть «обнажение души» поэта». [72] Подобно Веселовскому, «исторической поэтике» которого они столь многим были обязаны (см. выше, гл. I, с. 26—31), формалисты предпочитали обходить стороной темный вопрос о личности художника. Литературная техника представлялась им куда более надежной почвой, чем психология творчества. Отсюда — стремление рассматривать литературу как надличностное, или даже безличное, явление: скорее целенаправленное приложение технических приемов к «материалу», нежели самовыражение, скорее работу разума, а не работу души.

Процитируем весьма характерное высказывание Эйхенбаума: «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова...» [73] Шкловский же так оправдывал непоследовательность своих статей в сборнике «Ход коня»: «Много причин странности хода коня, но главная из них — условность искусства... Я и пишу об условности искусства». [74]

«Условность искусства» — сквозная тема не только работ Шкловского, но и всей русской формальной критики. И это не случайно. Если рассматривать художественную литературу как знаковую систему, организованную таким образом, чтобы придать ей «ощутимость», необходимо установить для каждого периода и типа литературы организующий принцип, эстетический modus operandi — набор условностей, применяемых к материалу. Потому-то, принимаясь за анализ всякого нового

литературного произведения, критик-формалист прежде всего хотел знать, не кем и почему оно создано, но «как оно сделано». [75] Он принимался исследовать не общественные условия или психологические подоплеки, сформировавшие изучаемый текст, но эстетические каноны, характерные для данного типа литературы и, соответственно, воздействующие на автора независимо от его социального положения и творческой индивидуальности.

XI
ЛИТЕРАТУРА И «ЖИЗНЬ» — ВЗГЛЯДЫ ФОРМАЛИСТОВ И СТРУКТУРАЛИСТОВ

1

Пристальный интерес к литературному мастерству, обыкновение разбирать литературное произведение на части, чтобы понять, «почему оно тикает», прилагавшееся без разбора как к признанным шедеврам, так и к третьесортным поделкам, — все это навлекло на формалистов обвинения в эстетском эпикуризме и «бездушии» (см. выше, гл. VI, с. 103, 104—105). Один из обвинителей, старомодный «реалист» В. Вересаев, был настолько возмущен тем, как Эйхенбаум пишет о «Шинели» Гоголя и о внутренних конфликтах Льва Толстого, что, дав волю воображению, изобразил формалистов «старыми беззубыми педантами, не способными ни на какие чувства».[1]

Эту «психологическую характеристику», конечно же, не следует принимать всерьез, однако нельзя не признать, что в определенном смысле русские формалисты сами навлекли на себя подобные нападки. Некоторые из них, в особенности Шкловский, любили принимать позу искушенного знатока и обсуждать, скажем, сравнительные достоинства современных русских писателей на жаргоне завсегдатаев ринга, оценивающих «форму» участников состязания.[2] А главное, из ряда высказываний представителей Опояза недвусмысленно следовало, что литературное произведение есть не что иное, как сознательный вымысел, набор использованных в нем приемов.

Эта узость взгляда проявилась не только в методологических обобщениях, но также в подборе иллюстративного материала. Формалисты явно оказывали предпочтение тем текстам, в которых условный характер литературного творчества представал, пользуясь терминологией Опояза, «в обнаженном виде»; они снова и снова ссылались на произведения,

единственным содержанием которых является форма. В обзорах текущей русской литературы они всегда превозносили обнаженную словесную игру в поэзии и поощрительно отзывались о замысловатых в техническом отношении произведениях прозы, таких, как пародия, стилизация, причудливое перекраивание сюжета. Ту же тенденцию можно проследить и в ранних формалистских работах по истории литературы. Совершенно не случайно Эйхенбаум в первой своей «формалистской» статье обратился к знаменитой повести Гоголя «Шинель», выдающемуся образцу гротескной стилизации (см. выше, гл. IV, с. 73). Еще более показательно то, что Шкловский, который, кстати сказать, не раз похвалялся тем, что «открыл Стерна для России», в своей «Теории прозы» приводит «Тристрама Шенди» в качестве совершенного образца романного жанра.

Без сомнения, Стерн очаровал Шкловского своей любовью к пародии, а также высмеиванием традиционных повествовательных ходов. Шкловский увидел аналогию между «поэтикой» Стерна и стихами футуристов: «Тристрам Шенди», утверждал Шкловский, отличается от традиционного романа тем же, чем традиционное стихотворение, в котором используется аллитерация, отличается от стихотворения футуриста. Нарочито многословные, не относящиеся к делу отступления Стерна, предисловие, помещенное в середину книги, или такие «приемы», как пропуск нескольких глав, красноречиво свидетельствуют о том, что он тонко чувствовал литературную форму и присущую ей условность. «...Осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа».[3]

Именно эта сторона творчества Стерна и вызывает недоумение у критиков и читателей, которые ждут от писателя последовательного и захватывающего изложения событий, а никак не «обнажения приема». К подобных хулителям Стерна Шкловский испытывает глубочайшее презрение: «Обычно утверждение, что «Тристрам Шенди» не роман. Для утверждающих это только опера — музыка, а симфония — беспорядок... «Тристрам Шенди» — самый типичный роман всемирной литературы».[4]

Это было весьма смелое утверждение. Трудно не согласиться с тем, что по своим литературным достоинствам «Тристрам Шенди» стоит куда выше, чем многие «хорошо написанные книги». Прав Шкловский и в том, что вольное обращение с материалом не только постоянно встречается в мировой литературе, но является неизбежным следствием

ее роста и мужания. Ощущение формы как таковой необходимо для эстетического восприятия. «Обнажение приема» позволяет сосредоточить внимание на напряженности между «формой» и «материалом» и, следовательно, играет в прозе ту же роль, какую в поэзии выполняет словесная игра со «знаком». Более того, как тонко подметил Тынянов,[5] пародия зачастую становится движущей силой литературной эволюции; осмеивая тот или иной набор традиционных приемов, выродившихся в избитый штамп, писатель прокладывает дорогу для нового, более «ощутимого» набора приемов — для нового стиля.

Однако прилагательное «типичный», которое употребляет Шкловский, восхваляя «Тристрама Шенди», столь же неуместно, сколь и характерно. Оно обличает «модернистское» пристрастие автора к субъективному искусству, тенденцию выдавать из ряда вон выходящее за типичное, «представленное в чистом виде» за «выдающееся». Само собой разумеется, отличительные черты литературы, ее обращение с материалом видны куда более выпукло в тех случаях, когда прием не просто служит катализатором, сплавляющим воедино разнородные элементы, но говорит сам за себя. Однако разве от этого Хлебников становится более «литературным», чем Пушкин, а Стерн — более «типичным», чем Генри Джеймс, более того, чем большинство других писателей?

Даже в ортодоксальный свой период русские формалисты не могли не задаваться этим вопросом. Во многих случаях им приходилось признавать, что «обнаженный» прием в литературе является скорее исключением, чем правилом. Они не отрицали, что зачастую технический изыск, будь то «самоценная» звуковая комбинация, или «семантический сдвиг», или построение сюжета, дополнен или оправдан внехудожественными соображениями, такими, как правдоподобие, психологическая достоверность и т. п. В большинстве литературных произведений, признавали формалисты, прием скорее «мотивирован», чем «обнажен».

«Мотивировка приема» — еще одно основополагающее понятие формалистской теории. Применительно к изучению прозы, для которой этот термин использовался особенно часто, «мотивировка» обозначала, говоря словами Шкловского, «объяснение сюжетной структуры в терминах реальной действительности».[6] Применительно к художественной литературе в целом это выражение означало обоснование художественной условности понятиями «действительности».

Поначалу, сохраняя безусловную верность «приему», формалисты относились к «мотивировке» весьма пренебрежительно. Она считалась явлением второго порядка, неизбежным злом, своего рода уступкой неискушенному читателю, который не способен в полной мере оценить представляющую истинную ценность игру с языковым материалом и которого, следовательно, надо заманивать в литературу ложными посулами. Опытный критик, однако, не должен давать себя провести: ему не пристало принимать за чистую монету возникшее post factum * оправдание, а то и предлог для чего-то совсем иного.

Встав на такую позицию, формалисты принялись доказывать на примерах, что «этос» не играет в литературном произведении никакой роли. Так, в исследовании о творчестве Хлебникова Якобсон толкует «урбанизм» поэтов-футуристов, их культ машинной цивилизации как идеологическое оправдание кардинальных изменений в словаре поэзии, стремления вводить в него новые, непривычные сочетания слов. «Ряд поэтических приемов, — пишет Якобсон, — находит себе применение в урбанизме». [7]

В той же работе делается смелая попытка истолковать романтический идеал творческой личности — титанической души, раздираемой внутренними противоречиями, — как прежде всего психологическую мотивировку фрагментарного, отрывочного характера байронических поэм. [8]

Психологические соображения понимались далеко не буквально даже при анализе самой интимной лирики. В исследовании, посвященном творчеству Анны Ахматовой, Эйхенбаум выдвинул интересный тезис: явственный дуализм лирического «я» Ахматовой — поэтической alter ego,** то «блудницы», обуреваемой страстями, то «нищей монахини», [9] интерпретируется совершенно неожиданным образом как «персонифицированный оксюморон». Излюбленная фигура речи Ахматовой, утверждает Эйхенбаум, была спроецирована в сферу психологической драмы; стилистический парадокс породил духовное раздвоение. «Лирический сюжет, — писал Эйхенбаум, — в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраняется несвязкой душевных состояний» [10].

Тот же подход был применен и к некоторым шедеврам русской прозы. Эйхенбаум навлек на себя гнев Вересаева,

---

* задним числом (*лат.*).

** её другой (*лат.*).

высказав в своем ультраформалистском исследовании творчества молодого Толстого мысль о том, что свойственная последнему приверженность дотошному психологическому анализу, беспощадной интроспекции и дискурсивности была главным образом связана с его попытками утвердить новую повествовательную манеру, с его борьбой против традиционных приемов романтической литературы.

К психологии персонажей формалисты относились не более почтительно, чем к психологии авторов. В статье «Как сделан „Дон-Кихот“» [11] Шкловский с презрением отзывается о критиках, которых озадачивает тот факт, что сервантесовский Рыцарь Печального Образа то ведет себя как сумасшедший, то произносит эрудированные и последовательные монологи на философские и литературные темы. Литературный персонаж, рассуждает Шкловский, вовсе не обязан вести себя последовательно или правдоподобно. Судя по всему, Сервантес просто хотел ввести в повествование ряд критических рассуждений в русле присущего ему интереса к вопросам литературного мастерства. То, что Сервантеса действительно занимали вопросы формы, доказывают сцены на «литературном постоялом дворе», где персонажи высказывают тонкие и взвешенные суждения по поводу рассказанных историй. Ученость Дон-Кихота, как бы мало она ни вязалась с его приключениями, потребовалась просто для того, чтобы ввести в текст эти общелитературные отступления. В искусстве, уверяет Шкловский, абсолютно все — судьба персонажа, характер, обстановка действия, идеи и оценочные суждения — может служить «мотивировкой мастерства» [12].

Подобного рода новые толкования — а приведенное выше далеко не единственное — зачастую были проницательны и всегда в высшей степени оригинальны, однако столь бесцеремонное обращение с литературным «этосом» представляется надуманным и механистичным. Как и следовало ожидать, описанная выше схема оказалась приложимой только, так сказать, к экстремальным литературным ситуациям. В нее прекрасно укладывался «Тристрам Шенди», наиболее субъективный из знаменитых романов, роман с явственно доминирующей формой; подходила она и для байроновского «Дон-Жуана», в котором сюжет является попросту уловкой, предлогом для многоцветного фейерверка авторских идей, мыслей и рассуждений, или к ироничной пушкинской поэме «Домик в Коломне», которую Шкловский очень точно описал как «произведение, почти полностью посвященное описанию

использованного в нем приема» [13]. Однако пренебрежительное отношение к «мотивировкам» в литературных произведениях со значимым этосом невозможно оправдать. В этом смысле очень показательны рассуждения Шкловского по поводу «Дон Кихота». Идеолог формализма был несомненно прав, подчеркивая присущее Сервантесу внимание к форме, — качество, ускользнувшее от взгляда многих критиков. Однако его высказывания по поводу образа главного героя романа сразу же обнаруживают недостатки его метода. Объясняя противоречия между «безумием» и «мудростью» Дон-Кихота нуждами литературной техники, Шкловский проходит мимо важнейшей философской дилеммы, заложенной в романе. Я имею в виду вопрос об относительности самих понятий «безумие» и «мудрость», другими словами, вопрос о противостоянии реальности и иллюзии [14].

Если даже «Дон-Кихот» — роман, в котором широко используются такие приемы, как ирония и пародия, — не слишком хорошо поддается анализу в ультраформалистском духе, то что же будет, если приложить схему Шкловского, скажем, к «Божественной комедии»? Можно ли всерьез утверждать, что теология Данте была всего лишь «мотивировкой» сумбурного сюжета, идеологическим предлогом для исследования силой воображения различных планов человеческого бытия?

Раннее формалистское представление о мотивировке было эмпирически неверно, поскольку оставляло за бортом гораздо больше, чем в себя включало. Кроме того, оно не соответствовало методологическим стандартам самих формалистов. Это представление, обособлявшее один из компонентов литературного произведения, предполагало наличие в готовом произведении «инородного тела» — внешнего или даже наносного элемента. Это, в свою очередь, шло вразрез с формалистскими понятиями об органической цельности литературного произведения и воскрешало механистическую дихотомию формы и содержания, против которой столь отчаянно боролись формалисты. Представление о «неотделимой форме» оказалось почти столь же неконструктивным, как и обратное ему «отделимое содержание» (я говорю «почти», поскольку прием может существовать в искусстве и без «мотивировки», тогда как «содержание» без «формы» совершенно непредставимо). Уже в 1923 г. Шкловский пришел к выводу, что эстетское представление о примате «формы» столь же механистично, как и утилитаристский призыв к главенству «содержания» [15].

2

Описанное выше заблуждение раннего формализма имело двойственную природу — гносеологическую и эстетическую. Узкоэмпирический характер теорий Опояза вылился в избыточное увлечение непосредственными «данностями» — языковым материалом как единственным вещественным элементом литературы, звуком как единственным ощутимым компонентом поэтической речи. «Развертывание словесного материала», пользуясь любимым выражением Шкловского, было «исходным фактом». Мировоззрение поэта было следствием. Мысли и чувства, воплощенные в литературе, рассматривались как сфера безответственных домыслов, как нечто чаще всего не заключенное в самом литературном произведении, но «вчитанное» в него критиками, льющими воду каждый на свою идеологическую мельницу. Подобное скептическое отношение было вполне оправданным, если принять во внимание количество произвольных или упрощенных интерпретаций, имевших место в истории критики.

Еще более важным фактом являлся особый склад мышления формалистов — продукт неустанных поисков отличительных характеристик литературы, поисков, которые явились, по сути, отправным пунктом формалистских исследований. Интерес к специфическому, к чисто литературному породил стремление отождествлять литературу и литературность, сводить искусство к одному из его свойств.

Как было показано выше, русские формалисты со временем осознали неправомерность этого подхода. В поздних работах Шкловского и Эйхенбаума по истории литературы пространно и обстоятельно рассматриваются такие «мотивировки», как толстовский «классовый» взгляд на события 1812 г. и его «архаическая» философия жизни (см. выше, гл. VII, с. 121—123, с. 130—131). В общем, формалисты не могли не признать, что в истории литературы бывали периоды, когда идеологические и социальные соображения вырастали до весьма внушительных размеров и посему критик не имеет ни малейшего права ими пренебрегать.

Однако и отсюда было еще слишком далеко до давно уже назревшего пересмотра формалистских позиций. Заново поставить вопрос о «литературности» и рассмотреть его в должной перспективе выпало на долю чешских и польских последователей русского формализма — пражских структуралистов и польских приверженцев «интегрального метода» [16].

В статье 1933 г. «Что такое поэзия?» Якобсон недвусмысленно объявил о новой методологической ориентации, провозгласив «автономию эстетической функции, а не сепаратизм искусства» [17]. Автономия, но не сепаратизм — в этом и заключалась суть вопроса. Это означало, что искусство признается особым способом деятельности, который невозможно полностью объяснить в категориях иных видов человеческого опыта, но который теснейшим образом с ними связан. Это предполагало представление о «литературности» не как о единственной существенной характеристике литературы и не просто как об одной из ее составляющих, но как о некоем стратегическом свойстве, пронизывающем и объединяющем все произведение, как о принципе динамической интеграции или, если прибегнуть к ключевому понятию современной психологии, как о формообразующем признаке (Gestaltqualität). Соответственно «этос» представал не как псевдореалистическое прикрытие «подлинной вещи», но как самоценный элемент эстетической структуры и соответственно законный объект литературоведческих исследований, при условии, что он рассматривается с точки зрения его «литературности», то есть в контексте литературного произведения. И наконец, само произведение определялось не как набор приемов, но как комплексная многомерная структура, интегрированная через единство эстетической задачи. [18]

Как уже упоминалось выше (см. гл. VII, с. 134—135), основные положения этой доктрины содержались в зародыше в наиболее зрелых и логически последовательных работах представителей русского формализма. Разработанное в Праге представление об эстетической структуре как динамической «знаковой системе», безусловно, развилось из предложенного Тыняновым понятия «системы». В статье «О литературной эволюции» (1927) Тынянов определяет систему как сложное целое, характеризующееся взаимозависимостью и динамическим взаимодействием между отдельными компонентами и объединенное внутренним единством эстетической функции. «Конструктивной функцией данного элемента» Тынянов называл «соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой». [19]

Тынянов воспринимал литературное произведение как форму (Gestalt), из чего естественным путем вытекало, что «литературность» следует рассматривать как формообразующий признак (Gestaltqualität). Более того, введенному

структуралистами понятию «эстетической функции» было предпослано весьма конструктивное представление о доминанте, то есть доминирующем качестве, разработанное Эйхенбаумом и Тыняновым под явным влиянием трудов немецкого философа Б.Христиансена. «Система, — писал Тынянов, — не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов („доминанта") и деформацию остальных...» [20]

Именно «выдвинутый компонент или группа компонентов», то есть доминанта, и придает литературному произведению целостность, а также «ощутимость», то есть делает его опознаваемым как литературное явление. Другими словами, «доминирующее качество» литературы является одновременно ее отличительной чертой, сутью «литературности».

Тынянова куда меньше занимает природа доминанты, чем ее статус, что является ярким проявлением релятивизма, столь типичного для формалистского мышления как на раннем, так и на зрелом этапе. Он утверждает, что набор характеристик, посредством которых произведение литературы «воспринимается» или опознается как таковое, изменяется от одной эпохи к другой. Литературная эволюция несет с собой изменения в иерархии литературных жанров, а также во взаимоотношениях между литературой и смежными областями культуры, такими, как наука, философия, политика. Таким образом, доминанта художественной литературы и литературных жанров подвержена изменениям. Постоянно лишь ощущение отличия от не-литературы. Мы снова возвращаемся к христиансеновскому «отличительному признаку» (Differenzqualität), к которому Шкловский апеллировал в 1919 г. в своем манифесте «Искусство как прием» (см. выше, гл. X, с. 175—176). Однако на сей раз то же понятие используется в рамках теории по сути структуралистской.

Если, с одной стороны, представляется совершенно справедливым утверждение, что русский формализм в лучших своих проявлениях был по сути дела структурализмом, то, с другой стороны, верно и то, что деятельность Пражского лингвистического кружка во многих, причем наиболее существенных, направлениях была лишь развитием формалистских идей. Поэтому нам кажется вполне правомерным затронуть в этом исследовании как чешский структурализм, так и польский «интегральный» метод. Западнославянские «формалисты» отказались от многих воззрений своих русских коллег, сочтя их устаревшими или чересчур экстравагантными;

многое они подвергли пересмотру. Однако при этом они сохранили все здравое, что было в наследии Опояза: понятие «ощутимости» речевого знака, интерес к материалу как к основной отличительной черте поэтического языка; представление об общей условности литературы и о недопустимости буквального прочтения литературных произведений. Последнее, следует добавить, было одним из наиболее ценных аспектов формальной методологии и только выиграло в последовательности и убедительности, будучи облечено в более точные формулировки. Явственные различия в формулировках и расстановке акцентов лишь подчеркивают единство темы. Если ортодоксальные формалисты начисто отрицали наличие идей и чувств в поэтическом произведении[21] или категорически утверждали, что «из поэтического произведения невозможно вывести каких-либо заключений»,[22] структуралисты всегда подчеркивали обязательную многоплановость поэтического слова, которое находится в неустойчивом равновесии относительно различных семантических уровней, и предупреждали, что не следует ожидать от поэта прямолинейных, легко перефразируемых высказываний.

В предисловии к избранным произведениям Пушкина на чешском языке,[23] Якобсон рассуждает о многочисленных попытках извлечь из пушкинской поэзии целостную философскую систему. Он отмечает непознаваемый характер «мудрости Пушкина», «многочисленность ракурсов» в его стихах, благодаря чему каждое поколение, каждый общественный слой, каждая философская школа находят у него собственную систему ценностей.[24] Ярким примером тому, продолжает Якобсон, служит образ Евгения Онегина.[25] Толкования этого образа в русской критике чрезвычайно разноречивы. Одни видят в Онегине добродушного гедониста; другие — угрюмого нонконформиста. «Каждый пушкинский образ, — замечает Якобсон, — настолько эластичен и многозначен, что с легкостью встает в самые разнообразные контексты».

Извечный вопрос о «Dichtung und Wahrheit», * вопрос о взаимоотношении между поэзией и реальностью, рассматривается в том же ключе. Позиция ортодоксальных формалистов характеризовалась категорическим, хотя и вполне понятным неприятием академического «биографизма». В одном из ранних сборников статей, «Сквозь литературу», Эйхенбаум

* поэзия и действительность (*нем.*).

пытался полностью отмежевать поэзию от поэта. Искусство, заявлял он, есть самодостаточный, «непрерывный» процесс, который не имеет ни малейшего отношения к «жизни», «темпераменту» или «психологии». [26]

Критик-структуралист заменил бы в этом высказывании слово «малейшего» на слово «прямого». Вместо того чтобы отрицать наличие связей между поэзией и действительностью, он скорее подчеркнул бы опосредованный, неоднозначный характер этой связи.

Точную формулировку вышеозначенной проблемы можно найти в статье Якобсона «Что такое поэзия?». [27] Любое речевое явление, писал Якобсон, подвергает описываемое событие определенной стилизации и модификации. Стилизация зависит от задуманного эффекта, от слушателя, от наличия цензуры, от имеющихся в распоряжении говорящего формул. Под воздействием всех этих факторов событие, описываемое в стихотворении, может обернуться чем угодно, вплоть до собственной противоположности.

В качестве доказательства Якобсон приводит произведения чешского романтика Гинека Махи. Его поэзия, имеющая очень личный, почти исповедальный характер, представляется критику-формалисту поразительным переплетением вымысла и реальности; Якобсон обращает внимание на вопиющий контраст между восторженным благоговением любовной лирики Махи и цинически грубыми отзывами о героине этих стихов в его дневниковых записях. (То же несоответствие, замечает Якобсон, можно обнаружить и у Пушкина, который в письме к другу называет героиню стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», А. П. Керн, «вавилонской блудницей». Характерно, что и письмо и стихотворение написаны примерно в одно и то же время.) «Какая же версия верна? — вопрошает Якобсон. — И та и другая, и вместе с тем ни одна из них». [28]

Однако если, с одной стороны, факт действительности, преломленный в призме условности, может подчас измениться до неузнаваемости, случается и обратное: благодаря условному характеру поэзии стихотворение подчас оказывается близким к реальности как раз тогда, когда мы меньше всего этого ожидаем. Опасно, предостерегал Якобсон, верить поэту, который заявляет, что «на сей раз» намерен попотчевать нас неприкрашенной правдой; однако не следует понимать его буквально и тогда, когда он говорит, что весь его рассказ от начала до конца вымышлен. [29] Поскольку от поэта по самому роду его занятий никто не ожидает, что он станет говорить

«правду и только правду», поскольку, по выражению Эйхенбаума, «лицо поэта в поэзии — маска»,[30] внутренний цензор, обычно оценивающий все исповеди и признания, в литературе может действовать куда менее строго. В своей статье Якобсон приводит еще один пример: великий словацкий лирический поэт Янко Краль говорил в стихах о своей нежной любви к матери — любви, бывшей, судя по всему, основным лейтмотивом его жизни, — так откровенно, как никогда не стал бы говорить ни в каком ином контексте. У него было полное право предполагать, что подобная демонстрация эдипова комплекса будет принята читателем за обыкновенную «маску», за нарочитый инфантилизм.

Впрочем, вышесказанное не исчерпывает всей сложности вопроса. Как отмечал Томашевский, взаимоотношения между поэтическим вымыслом и психологической реальностью не являются односторонней причинно-следственной зависимостью. Поэзия мифологизирует жизнь поэта в соответствии с условностями, существующими в означенную эпоху, с ориентировкой на идеализированный образ Поэта, характерный для той или иной литературной школы. В «автобиографическом» стихотворении зачастую речь идет не о том, что произошло, но о том, что должно было бы произойти.[31] Так из сумбура разрозненных фактов и обязательного набора аксессуаров возникает литературный биографический миф.[32] Однако этот миф может стать полноправным фактом реальности. Литературная мистификация может оказаться спроецированной на действительность, «маска», представляющая собой идеализированный образ, достойный пример для подражания, может заслонить человека. Хорошим тому примером является байронизм как особый образ жизни.[33] Однако Якобсон приводит и более близкие нам по времени примеры. В проникновенной статье, написанной на смерть Маяковского, он говорит о поэзии последнего как о бурной лирической драме, о сценарии, который впоследствии был разыгран в «действительности».[34]

Очевидно, утверждали формалисты, не следует искать буквального соответствия между художественной литературой и личностью. Представление «наивных психологических реалистов» о том, что искусство является пророчеством, спонтанным выражением чувств, было категорически отвергнуто, причем в выражениях, которые, несомненно, вызвали бы сочувствие у Т. С. Элиота.[35] Литературное произведение, утверждал М. Кридль, выходит за рамки индивидуальной психологии. В процессе художественной объективизации произведение

отделяется от своего создателя и начинает жить собственной жизнью.[36] Роман Ингарден утверждал, что психологический опыт, давший начало художественному произведению, перестает существовать как таковой в тот момент, когда это произведение рождается на свет.[37]

Если русские формалисты предпочитали говорить о воздействии внеличностных законов литературной техники на лежащий в основе произведения индивидуальный опыт, Ян Мукаржовский изложил ту же проблему в своих излюбленных терминах — терминах семиотики. «Искусство, как и язык, является знаковой системой, в которую заложены интерсубъективные значения». Именно благодаря своей знаковой природе (znákovaováha) художественное произведение не обнаруживает полного соответствия ни тому мышлению, которое его породило, ни тому, на которое оно воздействует. Какие бы мнимые отзвуки личного авторского опыта ни улавливали мы в художественном произведении, они все равно остаются лишь элементами значения, интегрированными в художественную структуру. Порой писатель предвосхищает действительность, порой мы имеем дело с чистым вымыслом — ситуацией, использованной в художественных целях, но никогда не пережитой им в реальности.[38] «Поэтическое «я», — отмечает Мукаржовский в другом месте, — нельзя идентифицировать с реальной личностью, даже с личностью автора. Это просто центр композиции стихотворения».[39]

Какое значение все это имеет для историка литературы, было очень четко сформулировано Томашевским, в высшей степени здравомыслящим ученым, который сумел избежать и богемной экстравагантности, и академического эклектизма. «Лирика вовсе не негодный материал для биографических разысканий. Это лишь ненадежный материал».[40] Лирическое признание нельзя само по себе считать свидетельством; однако оно становится таковым, если ему находятся иные, косвенные подтверждения.

То, что справедливо относительно индивидуального самовыражения, можно применить и к «бытописанию» в литературе. Те же факторы, которые делают лирическое стихотворение ненадежным психологическим свидетельством, предостерегают и против того, чтобы считать художественное произведение социологическим или антропологическим документом.

Подробные и убедительные рассуждения на эту тему мы находим в формалистских трудах, посвященных фольклору.

Шкловский и Богатырев вступили в борьбу с «этнографизмом» А. Веселовского и его школы. Народный эпос, утверждали они, ни в коем случае нельзя считать прямым отражением реального быта и нравов. Богатырев подчеркивал, что сюжет эпоса воздействует тем сильнее, чем больше расстояние между легшей в его основу ситуацией и читателем. Чтобы подойти на роль сюжета народного сказания, он должен быть либо экзотическим, т.е. позаимствованным из чужеземной культуры, либо архаическим — событием «глубокой древности». [41] Основываясь на этом убеждении, Шкловский предостерегал против того, чтобы понимать в буквальном смысле сюжет греческого фольклора о похищении невест; было бы более чем опрометчиво предполагать исходя из этих сказаний, что похищение невест было в те времена повседневным явлением. Устная традиция, пишет Шкловский, не отражает современных ей нравов и обычаев; она воскрешает традиции, которые на момент создания произведения уже считаются устаревшими. Переходя к письменной традиции, Шкловский подмечает ту же закономерность в новеллах Мопассана, в которых «обычай может стать основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже необычен». [42]

Интересную критику чисто «реалистического» подхода к фольклору мы находим в любопытном, хотя и слишком пространном труде А. Скафтымова «Поэтика и генезис былин». [43] Скафтымов предлагает решение «изнутри» одного из спорных вопросов русской фольклористики — вопроса о трактовке образа князя Владимира — короля Артура русской устной эпической традиции.

Многочисленные исследователи русского фольклора задавались вопросом, почему в былинах этот могущественный и, согласно народной легенде, добрый правитель, как правило, остается в тени «героя», богатыря, чаще всего из его же собственной свиты. Роль князя, отмечали исследователи, как правило, малозаметна, а порой и вовсе неприглядна. Былинный Владимир зачастую оказывается во власти смятения или страха, способен он и на подлость, и на предательство по отношению к герою-богатырю, которому всегда удается в конце концов одолеть грозного врага.

Некоторые русские фольклористы видели в образе князя Владимира отражение антиавторитарного духа, бытовавшего в среде демократично настроенных княжеских приближенных. [44] Скафтымов связывает роль Владимира в устных сказаниях не столько с идеологией, сколько с композицией. Былина,

утверждает он, это прежде всего апофеоз воина, логически последовательное повествование, в центре которого находится конфликт между героем и его врагом. Все прочие протагонисты, включая верховную фигуру русской феодальной иерархии, князя Владимира, образуют всего лишь «резонирующую среду». [45] В соответствии с законом художественной перспективы первый план должен быть выписан крупнее, чем фон. Более того, поскольку все в былине нацелено на прославление героя, все второстепенные персонажи, в том числе и князь, должны своими поступками способствовать достижению этого эффекта. Так, в критической ситуации князь Владимир поддается панике только для того, чтобы контрастнее оттенить мужество героя-богатыря. Вплоть до самой развязки Владимир должен проявлять недоверие, а порой и неблагородство по отношению к богатырю, только с тем чтобы сделать его конечный триумф более громким.

Методологический вывод из приведенного выше анализа достаточно самоочевиден: нет смысла искать внешнее объяснение поведению персонажа, или, говоря шире, любому сюжетному элементу, если его можно истолковать исходя из внутренних требований эстетической структуры. Другими словами, прежде чем делать из художественного произведения какие-либо психологические или социологические выводы, полезно бывает внимательно рассмотреть его структуру: то, что на первый взгляд кажется данью реальности, при более пристальном анализе может оказаться эстетической формулой, преобразующей эту реальность. Поскольку любой аспект действительности, отображенный в произведении искусства, всегда подвергается воздействию «условности», первейшей задачей литературного критика становится определение характера этого воздействия. Говоря словами Скафтымова, структурное описание должно предшествовать генетическому изучению. [46]

Таким образом, основное положение формализма было подтверждено в очередной раз. «Автономия эстетической функции» была продемонстрирована применительно к разным типам художественной литературы и на разных уровнях литературного творчества. Формально-структуралистская теория литературы прошла путь от представления о независимости отдельного поэтического слова от его объекта до независимости литературного произведения от реальности — и субъективной (автора) и объективной (социальной среды).

В данном случае доказательство специфичности литературы звучало тем убедительнее, чем тоньше и отчетливее осознавал критик существование многочисленных связей между литературой и обществом.

Хорошим тому примером могут служить рассуждения Р. Якобсона о прозе Б. Пастернака, одного из ведущих русских лирических поэтов.[47] В этой интересной, хотя и слишком сжатой статье Якобсон пытается вывести тематику произведений Пастернака из структурных свойств его поэтики.[48] Он отмечает пристрастие Пастернака к ассоциациям по смежности, таким фигурам речи, как метонимия и синекдоха, тенденцию подменять «действующее лицо» «действием», а «действие» — «местом», «превращать образ героя... в ряд объективированных состояний души или окружающих предметов».[49] Якобсон считает, что этот тип образности является ключом к пониманию глубокой пассивности пастернаковского поэтического мира.[50]

Этот блестяще написанный критический шедевр имел двоякую значимость. С одной стороны, в нем лишний раз подтверждалось существование органичных взаимосвязей между разными уровнями литературного произведения. С другой стороны, он практически неоспоримо доказывал, что стиль, наряду с прочими составляющими, может служить отправной точкой для всеобъемлющего критического анализа.

Действительно, если поэзия, говоря словами современного немецкого эстетика Х. Конрада, есть «мир, преображенный в язык»,[51] языковой аппарат является для поэта самым действенным средством обращения с реальностью. В литературе идеологические баталии зачастую разыгрываются в форме противостояния метафоры и метонимии или регулярного и свободного стиха.

Наиболее непримиримые противники русского формализма, судя по всему, не отдавали себе в этом отчета. Когда Вересаев гневно клеймит Эйхенбаума за его интерпретацию духовного кризиса молодого Толстого, называя ее попыткой педанта превратить великого писателя в лишенного искры божьей ремесленника, хладнокровно прикидывающего, как лучше выстроить предложение, невозможно избавиться от ощущения, что ярый защитник Толстого все-таки не прав. Для писателя-беллетриста, который воспринимает мир через посредство стиля, выбор приема далеко не праздное занятие. В действительности, несмотря на некоторую односторонность, представленное Эйхенбаумом развернутое и подробно аргу-

ментированное описание борьбы Толстого со штампами романтической прозы лучше передает весь трагизм духовного кризиса Толстого, чем навязшие в зубах идеологические дискурсы; в своем отречении от искусства Толстой был художником, не теологом. Как заметил Гарри Левин, технические подробности порой оказываются куда более содержательными, чем обобщения. [52]

В то же время нельзя не добавить, что в ранних своих работах Эйхенбаум лишь косвенно намекает на философское и психологическое значение творческого метода писателя. В 1935 г. Якобсон высказался куда яснее, поскольку к этому времени уже был готов к тому, чтобы потребовать для мотивировки той же автономии, какой русские формалисты требовали для приема. Равно неверно, писал Якобсон, выводить пассивное отношение Пастернака к миру как из его пристрастия к метонимии, так и — что делают многие критики примитивно марксистской ориентации — из общей аполитичности его окружения. [53]

«Желание установить соответствие между различными сферами реальности абсолютно законно, — продолжает Якобсон. — Столь же законны и попытки логически вывести из фактов, касающихся одной сферы, соответствующие факты, касающиеся другой, при условии, что процедура эта понимается лишь как один из методов проецирования многомерной реальности на одну плоскость. Было бы, однако, ошибкой называть эту проекцию реальностью и не принимать в расчет особую структуру и внутренний динамизм (Selbstbewegung) каждой отдельной плоскости. Из всех средств, имеющихся в распоряжении искусства, каждая данная среда или данный автор выбирают те, которые лучше всего отвечают общественным, идеологическим, психологическим и иным потребностям, и наоборот: художественная форма, сложившаяся под влиянием внутренних законов своего развития, всегда ищет подходящую среду или творческую личность, которая позволила бы ей реализоваться. ...Однако не следует, — добавляет Якобсон, — представлять себе это взаимодействие между уровнями как идиллическую гармонию. Необходимо помнить, что между различными уровнями реальности могут возникать диалектические противоречия». [54]

Подобное представление о литературном процессе как о диалектическом противоречии между эстетической формой, творческой личностью и социальной средой вполне достойно такого сложного и многогранного явления, как художествен-

ная литература. Кроме того, появилась некоторая надежда, что с этой критической позиции удастся разрешить один из самых сложных вопросов литературной теории — вопрос о художественной истине.

Выше было показано, сколь категорически формалисты возражали против того, чтобы рассматривать литературу как документальное свидетельство, как надежды источник информации о действительности. Якобсон утверждал, что отличительной чертой поэзии является ориентация на знак, а не на референт. Кридль видел цель художественной литературы в создании новой, вымышленной реальности (см. прим. 13 к гл. X, с. 315). Р. Ингарден перевел дискуссию в новую плоскость — логическую: он аргументированно доказал, что предложение, взятое из художественного текста, в отличие от информационного высказывания, не обязательно является «истинным», или, говоря словами Ингардена, не претендует на правдивость (Wahrheitsanspruch). [55]

С этим трудно не согласиться. Однако — и Ингарден, безусловно, не стал бы с этим спорить — великие творения литературы, не являясь «истинными» в прямом смысле слова, могут служить своего рода торными тропами к истине, поскольку содержат прозорливые замечания о смысле человеческого существования. Перестраивая находящийся в его распоряжении материал или создавая вымышленный мир, писатель подчас открывает в реальности куда больше, чем ученый, занятый поисками «истины». Ведь очевидно, что романы Пруста говорят нам о человеческой душе гораздо больше, чем средний учебник психологии. А «легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского преподносит трагическую дилемму «свобода — власть» с остротой, которой позавидовал бы любой обществоведческий трактат.

Славянские структуралисты никогда напрямую не обращались к этой опосредованной функции художественной литературы — функции поиска истины. Однако многие их высказывания проливают свет на механизм, посредством которого литература становится актуальной, вовсе не обязательно будучи истинной. Достаточно вспомнить выдвинутое ими положение о том, что литература не отражает реальности, но пересекается с ней, а также столь важное представление о динамическом взаимодействии искусства с его создателем и его окружением. Литературное произведение, говорил Мукаржовский, есть «знак, который может указывать на характерные черты и состояние общества, но не является механическим

побочным продуктом его структуры». [56] В той или иной степени литература отражает в себе все факторы, с которыми вступает в соприкосновение, — автора, его окружение, читателя, — не являясь при этом точным слепком ни с одного из них.

Можно пойти и немного дальше. Познавательное значение литературы состоит не в том, что писатель способен докопаться до более ценной информации, чем ученый, и не в том, что художнику дано придавать ощутимость общезначимым понятиям, как конкретным, так и абстрактным. Говоря словами Лайонела Триллинга, литература является «областью человеческой деятельности, которая позволяет наиболее полно учесть разнообразие, потенциальные возможности, многогранность и сложность бытия». [57] Так не является ли это поразительное отражение многоплановости человеческой натуры, эта способность передавать «устрашающую плотность» мира (Джон Кроу Рэнсом) своего рода соответствием той плотности языкового материала, которая, согласно утверждениям формалистов, столь характерна для поэзии? Нельзя ли проследить этот многогранный и зачастую совершенно неопредсказуемый взгляд на реальность, т.е. на «референт» литературного произведения, в семантических сдвигах, происходящих на знаковом уровне?

Якобсон, говоря о мировоззрении Пушкина, [58] почти вплотную подошел к этому выводу. Большинство русских формалистов слишком увлеклись отделением искусства от жизни, чтобы осознать, что поэзия может быть столь же эффективна в познавательном и эмоциональном плане, сколь и в плане сенсорном. Развенчивая необоснованные притязания «эмоциональной» теории, Шкловский писал: «По существу своему искусство внеэмоционально... Кровь в искусстве не кровава... она или материя для звукового построения, или материал для образного построения». [59]

Как и все сделанные наспех обобщения Шкловского, утверждение это является полуправдой. Разумеется, слово «кровь» в поэзии воздействует на нас по-иному, чем в «реальной действительности». И, как точно подметил Шкловский, одной из причин этого может быть формальная структура стиха; «искусственность» стихотворного текста вызывает так называемый «эффект рамки» (выражение А. Ричардса) [60] — чувство удаления от реальности. Однако это совершенно не значит, что «кровь» в литературе совершенно «не кровава». Обычное слово, попадая в поэтический контекст, не освобождается от эмоциональной окраски и от многочисленных

ассоциаций, которыми оно обросло за свою долгую жизнь. Как указывали теоретики формализма, словесный знак «актуализируется» в стихотворении, сохраняя все свои свойства. Отличительная черта поэтического языка состоит не в том, что он является «трансэмоциональным», а в том, что его эмоциональная нагруженность, так же как и его акустическая фактура и грамматическая форма, становятся объектом эстетического рассмотрения, а не катализатором страха, ненависти или восторга; будучи частью символической структуры, вызывают «ощущения» и «переживания», а не призывают к действию. Как указывали Уэллек и Уоррен, «эмоции, переданные посредством литературы, есть ощущения эмоций, восприятие эмоций».[61]

Здесь встает вопрос об эстетической реакции. Позволим себе не согласиться с А. Ричардсом: мы убеждены, что переживания, вызываемые искусством, отличаются от тех, которые мы испытываем в реальной жизни, не только по силе, но и по сути. Трагическая развязка — скажем, смерть Гамлета на бродвейской сцене — действует на нас совсем не так, как, например, автомобильная авария, происшедшая на наших глазах. Отстраненность, которой характеризуется наша реакция в первом случае, разумеется, связана с тем, что в глубине души мы постоянно помним: драма, развертывающаяся на наших глазах, нереальна, она является частью вымышленного мира. Но вместе с тем невозможно во всей полноте пережить развязку драмы, не ощутив при этом эмоциональной причастности или даже не отождествив себя с персонажем.

Литература есть одновременно вымысел и правдоподобие, она построена по своим собственным законам и одновременно связана с реальностью. Оба этих качества чрезвычайно важны: упустив из виду хотя бы одно из них, критик ступает на зыбкую почву. Очевидно, именно отвлеченность литературы заставляет нас реагировать так, как мы реагируем. Однако именно связь литературы с иными сферами человеческой деятельности придает силу нашей реакции, да и вообще делает эту реакцию возможной.

Следует добавить, что эти два аспекта эстетического переживания не только сопоставимы, но и взаимозависимы. Именно потому, что искусство в первую очередь является не призывом к действию и не источником информации, но хладнокровным наблюдением над языковым материалом, «целенаправленностью без цели» (Кант), оно в состоянии объять такое

множество зачастую несогласуемых элементов и включить в свою орбиту такое количество участников и наблюдателей.

«Внешняя» критика, которая, по удачному выражению Шкловского, отметает форму, чтобы проникнуть в «содержание», слишком много занималась «связью литературы с жизнью», чтобы обратить внимание на характерные особенности литературного творчества. Ортодоксальный формализм, будучи оправданной, хотя и несколько чрезмерной реакцией на это генетическое заблуждение, тяготел к противоположной крайности. Структурализм, конечный итог деятельности формалистов, вырабатывает концепцию литературы, которая будет в полной мере учитывать и связь литературы с жизнью, и ее самобытность.

XII
СТРУКТУРА СТИХА: ЗВУК И ЗНАЧЕНИЕ

1

В предшествующих главах была сделана попытка обрисовать концептуальные идеи формальной критики. Теперь же нам предстоит рассмотреть, каким образом описанные выше методологические положения применялись к конкретным вопросам теоретической и исторической поэтики.

Наиболее продуктивной формальная теория показала себя в области изучения версификации. Потому ли, что поэзия была «первой любовью» теоретиков Опояза (см. выше, гл. III, с. 63—68, и гл. IV, с. 71—73), потому ли, что те из формалистов, кого прежде всего интересовали проблемы версификации, как то Якобсон, Томашевский, Тынянов, на сравнительно раннем этапе обратились к структурализму, — но именно в этой сфере формальной школе удалось добиться особенно значительных успехов.

В основе подхода формалистов к версификации лежало два основных положения: а) представление об органическом единстве поэтического языка и б) понятие доминанты, то есть доминирующего или организующего качества. Поэзия, утверждали формалисты, это не просто обыкновенная речь, упорядоченная посредством ряда наложенных на нее ограничений, таких, как размер, рифма или звукопись.[1] Поэзия — это интегрированный тип высказывания, качественно отличающийся от прозы, с ярко выраженной иерархией элементов и своими собственными внутренними законами — «речь, *организованная* в своем звучании».[2]

«Конструктивным фактором» стиха[3] — элементом, который преобразует и видоизменяет все прочие компоненты и, таким образом, воздействует как на фонетический, так и

на семантический и морфологический уровни поэтической речи, — является ритм. Ритм, весьма расплывчато определявшийся [4] как «система последовательно сменяющихся во времени сравнимых между собой явлений», [5] оказывался одновременно отличительной чертой и организующим принципом поэтического языка.

При этом формалисты не отрицали, что ритм или ритмизация может встречаться и в информативной прозе. Однако в соответствии со своим функциональным подходом они видели отличительные черты поэзии не в самом присутствии того или иного элемента — в данном случае регулярного или полурегулярного повторения одного и того же звукового рисунка, — но в его статусе. В «практическом» языке, утверждали они, в повседневной или научной речи ритм является второстепенным явлением — физиологической целесообразностью или побочным продуктом синтаксиса; в поэзии он становится первичным и «самовитым» качеством. «Стих, — отмечал Томашевский, — обладает всегда внесинтаксическими средствами членения на конструктивные единицы». [6] «Значение слов, — писал Тынянов, — модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением». [7]

Еще более существенно то, что в прозаической речи — если не считать ритмизованной и поэтической прозы, которые относятся к пограничным случаям, — так называемая изохронность, то есть тенденция соблюдать равные временные промежутки между «ритмическими сигналами», является скорее исключением, чем правилом. Томашевский показал на примере «Пиковой дамы» Пушкина, [8] что и в прозе внутри абзаца возможно вполне упорядоченное распределение ударений. Однако подобная упорядоченность, подчеркивал Томашевский, является случайностью, а не структурообразующим качеством; мы можем обнаружить ее при пристальном чтении, однако у нас нет причин ожидать ее как закономерности. Ритм поэзии же, напротив, связан не столько с действительным распределением ритмических ударений, сколько с нашим ожиданием того, что они станут повторяться через определенные интервалы. Для Якобсона, как и для Уэллека и Уоррена, «ритм поэзии совпадает с ожидаемым». [9]

Представление о ритме как о формообразующем признаке, качестве, пронизывающем и объединяющем все уровни поэтического языка, спасло формалистов от ошибки, в которую обычно впадали ученые, занимавшиеся метрикой, — от того, чтобы отождествить ритм с размером. Формалисты

явственно сознавали, что в стихе может не быть размера, но в нем обязательно есть ритм. «Речь может звучать как стихотворная, — писал Томашевский, — и без соблюдения метра».[10] Как уже говорилось выше (см. гл. IV, с. 73), для представителей Опояза рифма была лишь одной из разновидностей звукового повтора; следует, правда, добавить — разновидностью, сильнее других бросающейся в глаза в связи с ее особым местоположением. По тому же принципу размер определялся как особая разновидность ритма, или, точнее, как наиболее красноречивое доказательство его существования. Метрическая схема была низведена до положения вспомогательного приема, указывающего на «организованный» характер поэтического языка посредством членения ритмического потока на «эквипотенциальные речевые периоды».[11]

Вышесказанное заставляет вспомнить рассуждения Андрея Белого, который предлагал разграничивать идеальный метрический рисунок и реально существующий стихотворный ритм (см. выше, гл. II, с. 36—37). Хотя теоретики Опояза и не испытывали особой любви к своему коллеге-символисту, их исследования в области структуры стиха имели немало общего с его работами, содержащими принципиально новый взгляд на вопросы поэтики. Томашевский, Тынянов и Брик разделяли интерес Белого к ритмической вариативности, а также к тому, каким образом один и тот же размер реализуется в произведениях разных поэтов или поэтических школ. Как и Белый, они рассматривали отступления от заданной схемы, каковые можно обнаружить даже в самом метрически упорядоченном стихе, как неотъемлемую составную часть ритма — фактор, не только неизбежный ввиду «сопротивления словесного материала», но и необходимый для достижения желаемого эстетического эффекта.

Однако хотя символисты и формалисты сходились в том, что отступления от размера в поэзии необходимы, они подходили к этому вопросу с разными критериями. Белый ратовал за «разнообразие», формалисты же придерживались выдвинутой Шкловским теории «остранения».

Блистательный польский ученый-формалист Францишек Седлецкий заявил следующее: жесткая организация стиха позволяет вырвать звуковой материал языка из того инертно-аморфного состояния, в котором он пребывает в обыденной речи.[12] Однако, продолжает Седлецкий, эта искусственная изохронность могла бы, в свою очередь, привести к изнаши-

ванию, если бы не проскальзывающие время от времени отклонения от нормы — «моменты обманутого ожидания» (термин Р. Якобсона). Ритмические перебои, такие, как, например, отсутствие ударения в «сильной» позиции, создают напряженность между обычным языком и эстетической нормой и тем самым подчеркивают динамизм и изысканность стихотворного ритма.

Из рассуждения Седлецкого явственно видно, что формалисты предпочитали метрически неупорядоченный, «свободный» стих. Однако, несмотря на очевидную критическую предвзятость, они сумели избежать догматизма, свойственного позиции Андрея Белого. Для Белого, как уже говорилось выше, ритм был победой над размером: говоря его собственными словами, «симметрическими отклонениями от размера». Для стиховеда-формалиста подобное определение было бы слишком узким и слишком негативным.

Строго говоря, в формальной теории версификации существует два определения стихотворного ритма — более широкое и более узкое. Согласно первому, которое можно назвать максимально формальным, ритм включает в себя «всю полноту реально воспринимаемых звуковых явлений», [13] то есть всю совокупность эстетически организованных звуковых элементов текста. Если следовать этому определению, получается, что понятие «ритм» вбирает в себя как «квантитативные», или «релятивные», факторы, [14] которые традиционно относят к области метрики, — такие, как ударение, высота тона, долгота, — так и «квалитативные», или «ингерентные», — аллитерацию и ассонанс.

Столь широкое определение ритма, очевидно, родилось из формалистских представлений об органическом единстве поэтической речи. Оно позволяло значительно расширить границы ритмического анализа, включить в рамки задач стиховедения все уровни поэтического языка, находящиеся под прямым или косвенным организующим воздействием ритмической доминанты.

В формалистских исследованиях, посвященных вопросам просодии, мы обнаруживаем несколько более конкретный подход к вопросам ритма. «Ритмика, — писал Томашевский, — является описанием звуковых явлений, вытекающих из реального осуществления метрических норм в живой стихотворной речи». [15] Однако, в противоположность точке зрения Белого, формалисты рассматривали эти реальные проявления ритма

не как отступления от заданного образца, но как заданный образец, дополненный отступлениями, как «контрапункт», создающий напряжение между эстетической нормой и обыденным языком. [16]

Однако если отношение формалистов к метрически упорядоченному стиху было гораздо менее воинственным, чем отношение Белого, в целом теория их была куда более радикальной. Взять хотя бы то, что они значительно раздвинули рамки традиционного стиховедения, обратившись к таким вопросам, как словесная оркестровка и мелодика фразы. Более того, занимаясь ритмическим анализом русской поэзии, они поставили под сомнение состоятельность ключевого понятия греко-римской просодии, а именно «стопы». Термины «амфибрахий», «хорей» или «ямб» плохо применимы к русской поэзии, заявляли формалисты, поскольку они предполагают более регулярное чередование ударных и безударных слогов и более строгие квантитативные взаимоотношения между «сильными» и «слабыми» элементами, чем те, которые встречаются в русском стихе даже на его «классическом» этапе. «Понятие стопы, — писал Томашевский, — это самое слабое место старой метрики». [17] Для Якобсона и Томашевского основной единицей стихотворного ритма является не «воображаемая» стопа, но стихотворная строка, рассматриваемая как отдельный «ритмико-синтаксический» или «интонационный» сегмент. [18]

Изложенные выше взгляды на структуру стиха нашли яркое выражение в научном анализе пушкинского пятистопного ямба, предпринятом Томашевским. [19] Для Белого стихотворная строка, написанная этим размером, представляла собой пять двусложных стоп, так называемых ямбических, со встречающимися время от времени «выпадениями ударений». Томашевский же говорит о последовательности из десяти слогов, отличительной особенностью которой является ямбический «ритмический импульс», то есть тенденция к тому, чтобы ударение падало на четные слоги. Этот «импульс», как добавил бы теоретик-формалист, выражен достаточно явственно, чтобы отступления от нормы, «моменты обманутого ожидания» были заметны и воспринимались как эстетически значимые.

Тщательно описывая звуковой рисунок стихотворения, формалисты не удовлетворялись простым перечислением количества слогов и распределения ударений в строке. Не менее значимым представлялось им положение ударения

относительно границ слова. «Словоразделы», утверждали формалисты, играют крайне важную роль в нашем восприятии стиха.

Подобно Федору Коршу, одному из первых русских ученых, обратившихся к компаративной метрике, формалисты отказывались рассматривать стихотворную строку как простую последовательность звуков, череду ударных и безударных слогов. В работе, посвященной чешскому стиху, Якобсон попытался проиллюстрировать значимость словоразделов следующими примерами из стихотворения А. С. Пушкина «Утопленник»:

А не то//поколочу
Притащили//мертвеца
Невидимкою//луна
Уторапливает//шаг

С точки зрения чисто акустической, замечает Якобсон, структура приведенных выше строк совершенно идентична. В каждой из них по семь слогов, «ритмический импульс» — хореический, с двумя полноударными слогами и «слабыми» первым и пятым. Однако, утверждает Якобсон, хотя тот факт, что в каждой из четырех строк пауза между словами находится в другом месте, акустически неразличим, при ритмическом анализе его никак нельзя игнорировать. [20]

В другом месте Якобсон отмечает, что в некоторых случаях положение ударения внутри слова имеет прямое отношение к просодии, постольку поскольку оно влияет на распределение ударений в строке. Такое может иметь место в строках, в которых наблюдаются отступления от ритма. Разрешение напряженности между метрической нормой и словесным материалом зачастую зависит от положения границы слова. В ряде случаев ритм одерживает верх над языковой нормой. Односложное слово, логически подчиненное предшествующему или последующему и потому в обыденной речи являющееся безударным, может под воздействием ритмической инерции стать полноударным. Чаще же безударный слог превращается в ритмически ударный или, наоборот, ударный слог теряет ударение, — но только если это не ведет к изменению ударения внутри лексической единицы. В последнем случае ритмический импульс, как правило, блокируется. Так, просодическая структура русского языка не допускает «переакцентировки»,

поскольку подобная поэтическая вольность может привести к изменению значения слова.[21]

Здесь вставал вопрос о взаимозависимости между звучанием стиха и его значением, между просодией и семантикой. Пройдя краткий этап увлечения чистой эвфонией, формалисты начали остро ощущать эту взаимозависимость. Эйхенбаум, Якобсон и Тынянов протестовали против чисто акустического подхода к стиху, которого придерживались Сиверс и Саран в Германии и Верье во Франции.[22] Они категорически возражали против утверждения Сиверса, что стиховед должен уподобиться иностранцу, который воспринимает стихотворение, не понимая языка, на котором оно написано.[23] Подобный подход, считали формалисты, нежелателен, а кроме того, психологически невозможен. Звуковая структура стиха, как убедительно показали Якобсон и Мукаржовский, воспринимается прежде всего как система «фонематических» оппозиций, служащих для дифференциации значений слов, или, если употребить термин Л. Блумфилда,[24] как ряд «значимых» фонетических различий. Иерархия фонетических ценностей, добавляет Якобсон, будучи заложена в коллективном «лингвистическом сознании» данного языкового сообщества, неизбежно повлияет, причем в значительной степени, на реакцию сиверсовского «иностранца». Слыша неосмысленные звуки, мы неизбежно начинаем «трансфонологизировать» их в соответствии с нашими лингвистическими привычками. Так, воспринимая стихотворение, написанное на чужом языке, мы подсознательно пытаемся разбивать незнакомые звуковые ряды на лексические или фразеологические единицы.[25]

Приведенные выше рассуждения указывали путь к так называемой фонематической просодии. Как и следовало ожидать, формалисты оказались только рады подвести изучение стиха ближе к лингвистике. Так, они безоговорочно приняли предложенное Верье определение просодии как «дисциплины, изучающей звуки речи с точки зрения тех свойств, которые играют роль в стихосложении данного языка».[26] Однако, соглашаясь с Верье в том, что метрика без лингвистики невозможна, формалисты расходились с французским ученым в том, какой тип лингвистических исследований наиболее важен для теории стихосложения. Отвергнув положение Верье, гласящее, что «метрика занимается только звучанием, а не значением»,[27] формалисты обратились за поддержкой к современной функциональной лингвистике. Просодия, утверждали они, должна быть ориентирована не на фонетику, то есть

описание звуков речи с точки зрения физики и физиологии, но на фонемику, которая исследует звуки речи с точки зрения их лингвистической функции, то есть смыслоразличения.[28]

Упор на фонемику принес щедрые плоды. Четкое разграничение между «значимыми» и «незначимыми» фонетическими оппозициями позволяет определить иерархию просодических элементов в каждом языке и, таким образом, может служить основой для типологии метрических структур.

Наглядный пример использования фонематического подхода в сравнительной метрике можно найти в работе Якобсона «О чешском стихе». В целом, рассуждает Якобсон, в языке имеется три способа реализации «ритмических сигналов» («temps marqués» у Верье), три потенциальные «основы ритма» — ударение, или «динамическое ударение», тон, или «музыкальное ударение», а также долгота. Каждый язык на данном этапе своего развития выдвигает один из вышеперечисленных элементов в качестве организующего версификационного принципа.

На выбор конкретного элемента, продолжает Якобсон, всегда влияет — если не полностью его определяет — относительный фонематический статус трех этих просодических факторов. При прочих равных основой для ритма в данном языке скорее всего может стать тот элемент звука, который несет наибольшую фонематическую нагрузку. Не случайно в ходе своего развития русский стих все сильнее склонялся к тонической системе. Поскольку в русском языке значение слова зачастую зависит от ударения, «динамическое ударение» является единственным фонематически релевантным элементом просодии, а долгота превращается просто в его побочное следствие. Таким же образом совершенно естественно, что организующим принципом греческого стиха была долгота звука, поскольку в греческом квантитативные различия являются «значимыми», а также что в сербохорватском, единственном современном славянском языке, в котором высота тона является фонематическим признаком, стихосложение строится вокруг «музыкального ударения».

Якобсон слишком отчетливо осознавал условный характер поэтической речи, чтобы на этом остановиться. Ему было ясно, что не только иерархия просодических элементов, присущая тому или иному языку, определяет его метрическую систему. Поскольку поэзия является «организованным насилием над обыденной речью»,[29] на выбор предписываемой ритмической схемы в каждый конкретный момент влияют еще и такие

внелингвистические факторы, как «поэтическая традиция, а также классические и иноязычные литературные влияния».

И все же, как заметил Н. Трубецкой в дружеской рецензии на исследование Якобсона, «не следует забывать, что языковому терпению есть предел. В каждом языке существуют элементы, которые так или иначе должны быть использованы просодией, если последняя хочет выжить».[30] Поэтическая форма должна учитывать основные свойства структуры того или иного языка и либо использовать их, то есть принимать значимые фонематические признаки за основу ритма, либо уж хотя бы не идти с ними вразрез.

Это возвращает нас к вопросу о пределах метрической свободы, и в частности, к тезису Якобсона—Томашевского о невозможности переноса ударения внутри русского слова. В первой строке «Энеиды» — «Arma virumque cano» — дактилический ритмический импульс произвольно смещает ударение с первого слога слова «cano» на второй. В русском, как показали Якобсон и Томашевский, подобное «организованное насилие» невозможно, по той же причине, по какой сербохорватская просодия не допускает смещения «музыкального ударения» внутри лексической единицы. Судя по всему, предполагали теоретики-формалисты, некоторые фонематические свойства слишком глубоко внедрены в наше языковое сознание, чтобы поэт мог позволить себе ими пренебречь или обойтись с ними слишком вольно.

2

Внимание, которое формалисты уделяли словоразделам как ритмическому фактору, и их попытки создать фонематическую просодию явились очередным проявлением пристального интереса к значению слова, которым характеризуется поздняя стадия деятельности Опояза на ниве стиховедения (см. выше, гл. V, с. 85—86). Его члены не пренебрегали более взаимозависимостью между фонетическим и семантическим аспектами поэтического языка, причем это проявлялось сразу на нескольких уровнях критического анализа. От фонемы, минимальной звуковой смыслоразличительной единицы, и слова, минимальной независимой смысловой единицы, формальная теория стиха двигалась к более крупной единице — предложению. Вопросы поэтического синтаксиса стали естественным связующим звеном между чисто метрическим анализом и изучением поэтической семантики.

Первым внимание к поэтическому использованию синтаксических структур привлек Осип Брик, который с самого зарождения формализма занимался «звуковыми повторами» — фонетическими конфигурациями, которые наличествуют в стихе помимо основной просодической схемы. В своей первой статье о звуковых повторах [31] Брик предпринял попытку классифицировать аллитеративные фигуры в русской поэзии начала XIX в. исходя из таких критериев, как число повторяющихся согласных или групп согласных, порядок их повторения и положение образующих их звуков относительно ритмических единиц. Характерно, что следующая работа Брика посвящена не «словесной оркестровке» — любимой теме ранних исследований Опояза, а связям между ритмом и синтаксисом. Во многих стихотворениях, доказывает Брик в своей работе «Ритм и синтаксис», [32] ритмический рисунок зависит не только от чисто просодических факторов, таких, как распределение ударений, но также и от порядка слов. В стихе синтаксис подчинен ритму. Тенденция к упорядоченной организации словесного материала находит дополнительное выражение в параллелизме синтаксических структур в соседствующих или по-иному связанных стихотворных строках.

Брик называет это явление «ритмико-синтаксическим параллелизмом» и прослеживает его через всю русскую поэзию пушкинской эпохи. Он обнаруживает в четырехстопном ямбе, самом «каноническом» русском размере, целый ряд постоянно встречающихся ритмико-синтаксических «фигур». Это такие сочетания, как: «существительное — прилагательное — существительное» («краса полуночной природы») или «личное местоимение — прилагательное — существительное» («мои студенческие годы»). [33]

В качестве сопоставимого примера из английской поэзии можно привести знаменитую строфу Роберта Бернса:

O my luve is like a red, red rose
That's newly sprung in June.
O my luve is like a melody
That's sweetly played in tune. [34]

У. К. Уимсет-младший в своей статье «Языковой стиль: логичное и нелогичное» [35] также касается вопроса о взаимоотношении ритма и синтаксиса в стихе. «Ритмические и смысловые соответствия, — пишет он, — не идут рука об руку, а, скорее, пересекаются. Шекспировская строка «Of hand,

of foot, of lip, of eye, of brow» и мильтоновская «And swims or sinks, or wades, or creeps, or flies»... суть ярко выраженные исключения из правила».[36] Вывод Уимсета все же представляется слишком поспешным. Как показал Брик, в истории поэзии были этапы и существовали школы, для которых приблизительное соответствие ритмических и синтаксических единиц было скорее правилом, чем исключением.

Впрочем, формалисты не преминули бы добавить, что это правило все-таки имеет длинный ряд исключений. Взаимодействие «смысла» и «метра» никогда не принимает вида идиллической гармонии. Стихотворная строка есть результат действия двух различных сил — ритмического импульса и синтаксической схемы. Даже в стихотворениях, в которых две эти силы, казалось бы, сливаются, расхождения между двумя системами совершенно неизбежны: синтагма может завершиться в конце строки, а может — что случается более часто — перейти на следующую. Возникающий при этом enjambement *, по мнению Ю. Тынянова выявляет потенциальную напряженность между ритмом и синтаксисом и, таким образом, выполняет практически ту же функцию, что и отклонения от ритма.[37]

Значение синтаксиса как ритмического фактора еще сильнее подчеркнуто в работе Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха».[38] Брик попытался показать, что в тех случаях, когда синтаксический параллелизм наряду с размером используется, чтобы подчеркнуть организованный характер стихотворного языка, он может участвовать в создании эстетического эффекта стихотворения. Эйхенбаум пошел еще дальше, доказывая, что такое явление синтаксиса, как мелодика фразы, может, в определенном стихотворном контексте, выступать не просто в качестве дополнительного фактора, но в качестве «доминантного» элемента — формообразующего принципа.

Понятие «доминанты» оказалось в данном случае вдвойне полезным. Оно было задействовано как для отграничения поэзии от прозы, так и для установления различий между типами стиха. В оппозиции «поэзия — проза» ритм выступал в качестве отличительного качества и организующего принципа поэтического языка. Однако ритм, особенно в расширительной трактовке формалистов, был понятием многозначным. Как показано выше (см. раздел 1 настоящей главы, с. 214—215),

* перенос (*фр.*).

под ним понимались и организация квантитативных элементов (высота тона, ударение, долгота), и использование отдельных звуков речи, или словесная оркестровка; к этому можно добавить также мелодику фразы. Иерархия этих факторов, утверждал Эйхенбаум, бывает различной в разных видах поэтической речи. В зависимости от эстетической «ориентации» каждого стихотворения один из трех элементов ритма приобретает статус основного принципа организации стиха.

Исходя из этого предположения Эйхенбаум рассматривает относительное значение мелодики фразы в трех различных стилях, которые он вычленил в русской лирической поэзии, — риторическом, или декламационном, разговорном и мелодическом, или «напевном». Эйхенбаум утверждал, что в первом типе стиха, примерами которого могут служить оды Ломоносова, мелодика фразы является вторичным элементом, «аккомпанементом или побочным продуктом логического канона». Второму типу, к которому относятся, например, стихи Ахматовой, присуща тенденция имитировать разнообразность и подвижность разговорной интонации. И только в «напевном» стихе фразовая мелодия выступает в виде целенаправленно используемого художественного приема — «развернутой *системы интонирования*, включающей в себя такие явления, как интонационная симметрия, повторы, нарастания, кадансы и т. д.».[39]

В подтверждение этого тезиса Эйхенбаум приводит многочисленные цитаты из русских поэтов-романтиков — Жуковского, Фета, реже Лермонтова. Его аргументы хорошо обоснованны, хотя и далеко не всегда убедительны.[40] В русской медитативной элегии, рассуждает он, вопросительная и восклицательная интонации используются с особыми целями. Чтобы сделать их еще более выразительными, авторы прибегают к таким приемам, как инверсия, лирический повтор или рефрен, «реприза» (повтор вопроса внутри строфы) и «крещендо»[41] (перенос вопроса со строки на строку или из строфы в строфу).

Фонематическая просодия, «ритмико-синтаксический параллелизм», «мелодика стиха» — все это весьма далеко отстояло от традиционной метрики, от механического подсчета долгих и кратких, ударных и безударных слогов. После того как понятия «фонема», «слово» и «предложение» вытеснили «слог» и «стопу», пришла пора обратить внимание на то, каким же образом «искусственная» организация звука в стихе затрагивает — и использует — «естественную» организацию

значений, присущую языку. От «релятивного» аспекта проблемы был всего один шаг до того, что можно назвать «квалитативной» фазой, то есть до вопроса о влиянии поэтической эвфонии на семантику отдельного слова или словосочетания, включенного в поэтический текст.

Как уже говорилось, формалисты практически не признавали теории «соответствий» между слуховыми и эмоциональными реакциями (см. выше, гл. II, с. 35—36, и гл. X, с. 179—180). В своих ранних работах они отдали дань вере в «потенциальную выразительность фонем», впоследствии же крайне скептически относились к тем, кто признавал за отдельными звуками речи некую магическую силу или фиксированную эмоциональную окрашенность. С их точки зрения, совершенно неправомерно было считать отдельные гласные и согласные «грустными» или «радостными», равно как и придавать особое значение звукоподражательным приемам. По их мнению, ономатопея являлась маргинальным явлением поэзии. Многие поэтические эффекты, которые некоторые критики приписывают чистому звукоподражанию, утверждал Эйхенбаум, [42] на самом деле связаны со значением использованного слова. [43]

В целом формалисты очень настороженно относились ко всем теориям, исходящим из существования «органического» родства между знаком и референтом. Для них корреляция звучания и значения состояла не в соответствии между звучанием стиха и «реальностью», но между различными уровнями поэтического языка. [44]

Правда, теоретики формализма не чуждались вовсе темы «звуковых жестов» в стихе. Однако этот термин в устах Тынянова или Эйхенбаума [45] вовсе не обязательно предполагал, что определенные акустические эффекты обладают своего рода внутренней значимостью. Под «звуковыми жестами» в терминологии Опояза чаще всего понималось существование приблизительной аналогии между артикуляцией того или иного звукового повтора — то есть движениями, необходимыми для произнесения звука речи, — и физическим жестом. Так, многократное повторение огубленного «у» в двух строках пушкинской «Сказки о царе Салтане» («И в суму его пустую//Суют грамоту другую.») приводится Тыняновым как «явление *звукового* жеста, необычайно убедительно подсказывающего действительные жесты; нужно только отметить, что здесь не подсказываются *конкретные* и однозначные жесты». [46]

Гораздо чаще формалисты представляли себе «звуковые повторы» — будь то рифма или некий не связанный с ритмикой аллитеративный прием — как своего рода «ритмическую метафору» или «звуковое подобие».[47] Здесь следует еще раз подчеркнуть, что в интерпретации Якобсона и Тынянова эти понятия не предполагали никакого соответствия между фонетическим рисунком и соотнесенным с ним аспектом реальности — пейзажем, переживанием, состоянием души. Теоретики-формалисты хотели подчеркнуть сходство между двумя наборами приемов, двумя уровнями литературного мастерства — поэтической эвфонией и поэтической образностью. То был типично формалистский подход к проблеме. Ученые-формалисты рассматривали объект изучения «изнутри» и представляли его как замкнутое единство. Более того, нетрудно заметить, что объединение рифмы и метафоры в одну категорию вытекает из фундаментального положения Шкловского о том, что противопоставление на основе частичного сходства двух в остальном несопоставимых понятий является кардинальным принципом поэтического творчества.[48]

Еще более существенным для формалистского подхода к поэтической семантике оказалось представление о том, что ритм, как организующий фактор поэтического языка, изменяет и «деформирует» значение слов. Важнейшей характеристикой этой «деформированной семантики» была признана «ориентация на соседнее слово». Жесткая организация звуковой последовательности в стихе, или, говоря словами Тынянова, «единство и теснота стихового ряда»,[49] сближает слова, заставляет их взаимодействовать, налагаться, пересекаться, и в процессе этого обнажается все богатство их «боковых», потенциальных значений. «Образование и игра этими боковыми значениями, — утверждал Эйхенбаум, — нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет собою главную особенность стиховой семантики».[50] Основные значения оказываются потеснены второстепенными, «колеблющимися» признаками значения слова, которые выходят на первый план под действием ритмического рисунка.[51] Неожиданные «пересечения значений», столь типичные для поэтической речи, сообщают используемым в стихе словам новые семантические оттенки или воскрешают давно забытые коннотации.

Поскольку стихотворение пребывает в неустойчивом равновесии между различными уровнями значения, поэтическое слово более зависимо от контекста, чем слово обыденной речи.

Вышесказанное верно не только применительно к поэтическим неологизмам, приблизительные «значения» которых можно вывести из семантической ауры высказывания или из значения составляющих их морфем. Знакомые нам слова, «преображенные в стих» и связанные с логически неродственными им понятиями через эмоциональное или звуковое родство, могут в полном смысле этого слова пожертвовать своей денотативной функцией в интересах «второстепенного признака», такого, как яркая эмоциональная окраска, сообщаемая общей атмосферой строки или отрывка. Тынянов приводит несколько показательных примеров из поэзии А. Блока. В символистской поэзии, пишет он, где слова объединяются не на логической, а на эмоциональной основе, где контуры предметов стерты, словесный знак является не столько референтом, сколько «лексической окраской».[52]

Интенсивность «лексической окраски» слова, продолжает Тынянов, как правило, находится в обратной зависимости от силы «основного признака значения», то есть денотативной насыщенности. Так, варваризмы, диалектизмы, архаизмы, слова, не имеющие четкого «референта» и лишь приблизительное «значение», зачастую задают тон всего фрагмента и «окрашивают» собой более смыслонаполненные элементы строки или строфы. Подобное же явление, замечает Тынянов, наблюдается и в «экспрессивной» речи: в эмоционально насыщенном уничижительном контексте даже нейтральное слово может восприниматься как бранное.[53]

Сильнейшее воздействие целого на часть — лишь одна из граней того, что Мукаржовский называл «семантической динамикой поэтического контекста».[54] Другим аспектом, неотделимым от первого, является воздействие одной части на другую. Направляя энергию речи строгой дисциплиной ритма, целенаправленно воздействуя на материал, стихотворная речь позволяет подчеркнуть многочисленные взаимосвязи между словами, а также оттеняет противоречия между различными уровнями словесного знака.

Ярким подтверждением этому служат представления формалистов о рифме. В статье «Задачи поэтики» Жирмунский утверждал, что рифму, как и всякий элемент поэтической структуры, следует рассматривать как комплексное явление. Будучи канонизированным типом «звукового повтора», она является эвфоническим фактором, способом «словесной оркестровки». Помимо этого, рифма указывает на конец

стихотворной строки и соответственно является главным элементом метрической организации.[55]

Однако и это еще не все, подчеркивал Жирмунский. Нельзя не принимать в расчет морфологический и лексический аспекты рифмы. Так, необходимо учитывать, охватывает ли рифма все слово или только часть, а если верно последнее, является ли местом фонетического совпадения корень или аффикс. Кроме того, стиховеду нелишне установить, принадлежат ли рифмующиеся слова к одной грамматической категории, скажем, категории существительных женского рода с окончанием на мягкий согласный (кровь — любовь), или к глаголам третьего лица множественного числа настоящего времени (идут — ведут), или же, напротив, они взяты из разных морфологических и семантических групп.[56]

Исследователей-формалистов больше всего интересовал именно последний тип рифмы. Рифма, утверждали они, далеко не обязательно должна представлять собой точное совпадение или плоскую идентичность. Фонетическое подобие становится «ощутимым» и эстетически эффективным, если возникает на фоне морфологического или семантического несоответствия.

В подтверждение этого тезиса формалисты приводили многочисленные примеры из современной им русской поэзии. Особенно подчеркивали они тот факт, что подавляющее большинство поэтов нового времени всеми силами пытаются избегать так называемых грамматических рифм, в которых фонетическое созвучие является всего лишь побочным результатом совпадения грамматических форм, и отдают явное предпочтение «трудным рифмам» и морфологической асимметричности.

Это наблюдение было весьма ценным, даже если общие выводы и выглядели несколько натянуто. То, что современная поэзия отказалась от грамматических рифм, — факт абсолютно бесспорный. Более того, как совершенно справедливо утверждали формалисты, эта тенденция, безусловно, связана с присущим модернизму стремлением к автономии речевого приема.[57] Там, где рифма является вторичным фактором, всего лишь производной от таких внеэстетических параметров, как грамматическая симметрия или синтаксический параллелизм, прием фактически не воспринимается как таковой. Лишь в случаях неточной рифмы, когда, скажем, деепричастие рифмуется с существительным (например, «врезываясь — трезвость» у Маяковского) или группа из двух слов рифмуется

с одним, «организованное насилие», которое поэзия совершает над обыденной речью, резко подчеркнуто.

Подобные сложные или каламбурные рифмы, которые зачастую вызывают «перераспределение смысловых и формальных характеристик слова», [58] например, изменяют взаимоотношения между корнем и аффиксом, веками служили строительным материалом юмористической поэзии. [59] Отличительной чертой современной экспериментальной поэзии, отмечали формалисты, является то, что она зачастую использует ту же технику без всякой комической мотивировки, с единственной целью «обнажения приема». [60]

То, что справедливо в отношении рифмы, можно приложить и к иным типам словесной оркестровки. «Омофонические взаимосвязи» (термин У. К. Уимсета) неизбежно тяготеют к словесной игре.

Предпринятые формалистами исследования современной поэзии выявили целый ряд возможностей, заложенных в игре слов. Так, было отмечено, что поэтический контекст благоприятствует использованию каламбуров и игре с омонимами. Теснота стиховой строки, к которой привлек внимание Тынянов, может создавать видимость семантической или морфологической общности даже там, где ее нет и в помине. «Если *в ряд*, — писал Тынянов, — в строй поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками». [61] Якобсон приводит любопытный пример «ложной этимологии» у Хлебникова: сопоставляя сходные по звучанию слова «меч» и «мяч», поэт-футурист добивается того, что они начинают звучать как варианты одного и того же корня. [62]

«Породнение неродственных слов» [63] — лишь один из аспектов проблемы. Не менее эффективен прием возрождения реальной этимологии или, проще говоря, игра истинными, а не мнимыми родственными словами.

Как было отмечено, Якобсон обнаружил этот прием практически в чистом виде в экспериментальном стихотворении Хлебникова «Заклятие смехом» (см. выше, гл. II, с. 45), которое состоит из одних лишь производных от слова «смех». Поэтическая игра с формантами «актуализирует» морфему, сосредоточивая внимание на повторяющейся основе и подчеркивая тонкие семантические различия между отдельными аффиксами.

В целом подход формалистов к структуре стиха был явным шагом вперед по сравнению с методами традиционной ритмики. Якобсон был безусловно прав, когда в 1935 г.

поставил русским формалистам в заслугу то, что они «установили просодии с лингвистикой, звучания со значением, ритмики и мелодики с синтаксисом... а также отказались от нормативного подхода к стиху и от грубого противопоставления размера и ритма». [64]

Из всех достижений, перечисленных Якобсоном, самым значительным, пожалуй, следует признать установление зависимости между звучанием и значением. Подход к языку поэзии с точки зрения гештальт-теории позволил формалистам уловить то, что Мукаржовский назвал особой «семантической динамикой», или, если употребить любимое выражение Эмпсона, коренную многозначность поэтического контекста.

Это фундаментальное открытие с успехом использовано в многочисленных статьях и монографиях, особенно в тех, которые создавались в поздний, «структуралистский» период. В качестве примера достаточно вспомнить замечания Якобсона относительно семантической «гибкости» образов Пушкина или предпринятые Мукаржовским исследования уровней значения в поэзии Махи. Да, формальная школа не может похвастаться тем, что дала науке полномасштабную картину поэтической многозначности, сопоставимую с оригинальным трудом Эмпсона. Однако методологические принципы, разработанные Якобсоном, Мукаржовским и Тыняновым, дают будущему русскому или чешскому Эмпсону пригодный для дальнейшей работы научный инструментарий.

XIII
СТИЛЬ И КОМПОЗИЦИЯ

1

Продвигаясь по восходящей от эвфонии к семантике, от «внешней» к «внутренней» форме, мы незаметно для себя вступили в ту область, которая традиционно считается прерогативой стилистики. И в этом направлении изыскания формалистов оказались весьма результативными, хотя далеко не всегда последовательно логичными. Формалистов трудно обвинить в недостатке интереса к лексическому и фразеологическому апектам поэтической речи, однако некоторые вопросы, которые принято затрагивать при исследовании стиля, они предпочитали обходить стороной. Настороженное отношение формалистов к психологии привело к тому, что «новоидеалистическая» школа Карла Фосслера и Лео Шпитцера, анализировавших стиль отдельных поэтов и поэтических школ как проявления личностного или группового этоса,[1] практически не оказала на них никакого влияния. Методы старой стилистики, такие, как каталогизирование «тропов», теоретиков Опояза не привлекали. То же самое можно сказать и о традиционном стилистическом анализе, сочетавшем общие фразы о красоте и богатстве языка анализируемого поэта с механическим перечислением риторических «фигур», которые он использует.

То, что в работах формалистов отсутствуют импрессионистическая болтовня и пустая риторика, — весьма отрадно. Однако при этом остается только пожалеть о том, что формалисты так и не занялись тем, к чему позднее обратилась англо-американская «новая критика», — прослеживанием повторяющихся образных ходов и сопоставлением их с общей структурой значений, воплощенных в рассматриваемом произведении или ряде произведений.[2]

Относительное равнодушие формалистов к тропам можно, разумеется, объяснить тем, что они отказывались рассматривать образ как отличительную характеристику поэтического языка (см. выше, гл. X, с. 173—174). К этому следует также добавить, что раннее формалистское представление об образах, содержащееся в статье Шкловского «Искусство как прием», впоследствии подверглось пересмотру. В поздних формалистских работах, как правило, признается, что метафора представляет собой важнейший элемент поэтической речи.

Последнее явственно видно в попытке Жирмунского выработать типологию литературных стилей. В статье «О классической и романтической поэзии»[3] выдающийся литературовед называет метафору и метонимию важнейшими достижениями романтического и классического стилей соответственно.

В статье Якобсона, посвященной прозе Бориса Пастернака,[4] дихотомия «фигур подобия» и «фигур смежности» служит основой для проведения еще более фундаментальных разграничений. Смелые теоретические рассуждения Якобсона имеют целью показать, что поэзия естественным образом тяготеет к метафоре, а проза — к метонимии. В значительной степени он повторяет или доводит до логического итога представления Тынянова о рифме как о слуховой метафоре (см. выше, гл. XII, с. 223). «Поэзия, — пишет Якобсон, — основывается на сопряжении через подобие; ритмическое сходство отдельных строк — необходимое предварительное условие восприятия стиха. Ритмический параллелизм может быть усилен, если сопровождается ощущением подобия на уровне образа».[5]

Однако в художественной прозе дело обстоит иначе. Здесь движущей силой является не подобие, но ассоциация по смежности, которая является сутью метонимии. «По мере развертывания повествования фокус его смещается с исходного объекта на близлежащий (во времени — пространстве или в причинно-следственной цепочке)». «Соответственно, — делает вывод Якобсон, — для поэзии путем наименьшего сопротивления является метафора; для художественной прозы — метонимия».[6]

Приведенные выше рассуждения типичны для зрелого формального подхода к вопросам образности в художественной литературе. Теория Якобсона, отдающая метафоре главенствующее положение в поэтической семантике, и нападки Шкловского на теорию «образного мышления» могут в первый момент показаться свидетельствами диаметрально противо-

положных взглядов. На деле же речь идет не об опровержении одного другим, а скорее о перестановке акцентов.

Отказываясь считать образность основной характеристикой поэзии и выдвигая предположение, что «троп» — это всего лишь один из многочисленных приемов, находящихся в распоряжении поэта, Шкловский, казалось бы, недооценивает роль образа. Однако при этом не следует забывать, что вся эстетика Шкловского строится на принципе, который, как нам кажется, и лежит в основе поэтической образности, — на принципе «семантического сдвига», каковой является общим законом литературного творчества. Итак, на деле Шкловский относился к образу далеко не с таким предубеждением, как может показаться на первый взгляд. Если счистить шелуху неумеренных преувеличений и полемических несообразностей, из нее вылущится ортодоксальная формалистская позиция, в которой метафора является главным экспонентом Поэтического Принципа на уровне лексического значения.

Последнюю оговорку необходимо подчеркнуть. В конечном счете формалистско-структуралистская оппозиция традиционному представлению о «фигурах речи» была вызвана вовсе не враждебным отношением к метафоре как таковой — ничто не могло доставить критику-формалисту большее удовольствие, чем «слияние воедино далеких друг от друга идей» [7] — а скорее, нежеланием определять поэтическую речь в сугубо лексических терминах.

Выше мы уже упоминали о том, что формалисты рассматривали поэтическое творчество как «актуализацию» *всех* элементов языковой структуры. Они утверждали, что тенденция к «семантическому сдвигу» проявляется на различных уровнях поэтической речи. Троп, сколь бы «стратегической» ни была его роль в языке поэзии, представляет собой всего лишь один из этих уровней.

Именно это Якобсон имел в виду, когда приводил «нефигуративное» стихотворение Пушкина «Я вас любил» в доказательство того, что поэзия может существовать и без образов (см. выше, гл. X, с. 173). Утверждая, что эффективность воздействия лирического произведения связана с тем, насколько умело поэт использует мелодику фразы и морфологические оппозиции, [8] Якобсон подразумевает, что грамматические значения могут использоваться в поэтической речи так же плодотворно, как и лексические.

Стремление формалистов отыскать единый эстетический

принцип поставило перед ними во всей полноте вопрос о природе и границах поэтического *стиля*. Стиль издавна был еще одним ключевым термином литературной критики. Отношение формалистов к этому избитому понятию было не столь непримиримым, как в случае с «ритмом», однако и на эту тему была развернута широкая дискуссия, оказавшаяся достаточно результативной.

И снова мы обнаруживаем, что в итоге были выработаны «максимальное» и «минимальное» определения стиля. Пример первого мы находим в статье Жирмунскго «Задачи поэтики»:[9] здесь стиль определяется как совокупность приемов, использованных в поэтическом произведении, как организующий эстетический принцип, который обеспечивает единство целого и определяет функцию каждой отдельной части. Столь широкое представление о стиле, очевидно, вбирает в себя и невербальные слои литературного произведения. В понимании Жирмунского стилистика также включает вопросы композиции и тематики.

Большинство идеологов формализма высказывались более четко. В работе, посвященной творчеству Анны Ахматовой,[10] Эйхенбаум вслед за Жирмунским определяет стиль как «телеологическое единство» приемов, нацеленное на достижение эстетического эффекта, однако он благоразумно ограничивает сферу стилистического анализа *речевыми* приемами — поэтическим использованием языковых средств.

Этот подход доказал свою состоятельность при исследовании ахматовской «поэтики». Вновь было пущено в ход понятие «доминанты» — «доминирующим» в поэтическом стиле Ахматовой было признано стремление к сжатости и энергии выражения, резко контрастирующее с многословием, если не вычурностью, ее предшественников-символистов.[11] Выделив этот «формообразующий признак» ахматовской стилистики, Эйхенбаум далее демонстрирует его воздействие на синтаксис (лаконичные фразы, краткие синтаксические связки), эвфонию (напряженная «артикуляторная жестикуляция», а не сглаженные акустические эффекты) и словарь — скупой, точный, почти «прозаический».

Некоторые исследователи формалистской или околоформалистской ориентации полагали, что круг проблем, затронутых Эйхенбаумом, непозволительно широк. Виктор Виноградов счел попытки реконструировать целостную «поэтику» художника слова преждевременными и ненаучными.

Изучение стиля, утверждал он, должно сосредоточиться на специфических аспектах словаря поэта, желательно на повторяющихся вербальных «темах», то есть словах и словосочетаниях, которым тот или иной поэт или поэтическая школа отдавали предпочтение. Виноградов, как и Эйхенбаум, доказывает это на примере тщательного разбора ахматовской лирики. В своей ранней работе, посвященной стилистике Ахматовой, [12] Виноградов делает попытку выделить характерные для нее «семантические гнезда» — группы слов, связанные с определенными ключевыми понятиями.

Но Эйхенбаума это не убедило. Он обвинил Виноградова в том, что тот сбрасывает со счетов эстетическую функцию речевых приемов. «Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров), — писал он, — к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным... Обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе». Слабость подхода Виноградова, продолжает он, обнаруживается в тривиальной, но весьма многозначительной ошибке: обсуждая одно из семантических гнезд, обнаруженных им у Ахматовой, — группу слов, вращающихся вокруг понятия пения, — Виноградов ошибочно принимает «журавля у ветхого колодца» за птицу. [13]

Независимо от того, какого подхода — «экстенсивного» или «интенсивного», «лингвистического» или «эстетического» — придерживался тот или иной теоретик Опояза, уже на достаточно ранней стадии развития их взглядов они сошлись на том, что понятие литературного стиля в качестве основополагающего художественного принципа есть лишь один из аспектов проблемы. Было ясно, что стиль художественного произведения можно и нужно рассматривать не только «изнутри», то есть в соотношении с иными литературными традициями, но также и в связи с непоэтическими речевыми слоями. Виноградов сформулировал это следующим образом: стилистический аппарат произведения литературы следует рассматривать в двух контекстах: а) в контексте художественных форм литературного языка, б) в контексте социолингвистических систем, которые можно выделить внутри письменного и разговорного языка образованных классов. [14]

То, что второй тип контекста столь же существен, как и

первый, понимали все без исключения теоретики Опояза. Формальная эстетика в изложении Шкловского и Тынянова гласила, что тот или иной художественный прием вызывает у нас эстетическое удовлетворение лишь потому, что мы воспринимаем его как отступление от нормы (Differenzqualität). [15] Одной из основных составляющих этого является отклонение от стандарта употребления, принятого в языке на данном этапе. Согласно взглядам формалистов, поэтический язык всегда воспринимается на фоне повседневной речи. Мы не оценим — более того, попросту не заметим — искусно использованного поэтом уклонения от нормы, если эта норма не впечатана в наше сознание. Другими словами, адекватное восприятие, а также описание литературного стиля должно принимать в расчет не только тип использованной в нем художественной деформации, но также и исходное состояние того, что подвергается деформации.

Приняв этот тезис, формалисты столкнулись с целым рядом вопросов, которых традиционная стилистика попросту не касалась. Решить проблему посредством простого разграничения поэтического и практического языка не удавалось, поскольку было совершенно ясно, что последний далеко не однороден. Поскольку формалисты работали в тесном контакте с передовой лингвистикой своего времени, они прекрасно сознавали, что язык является функционально дифференцированным, что внутри «практического» языка существует целый ряд отдельных слоев.

«Речевая деятельность человека, — писал Якубинский, — есть явление *многообразное*, и это многообразие проявляется не только в существовании бесчисленного множества отдельных языков, наречий, говоров и пр. вплоть до диалектов отдельных социальных групп и, наконец, индивидуальных диалектов, но существует и *внутри* данного языка...» [16] Дифференцирующие факторы не исчерпываются хронологическими, географическими и социальными аспектами, продолжает Якубинский. Не менее важно учитывать, на что направлено рассматриваемое высказывание. Необходимо понять, какова его цель — передать информацию или вызвать эмоциональный отклик, в какой речи — письменной или устной — оно звучит, предназначено ли оно для широкой аудитории или для узкого круга слушателей. [17]

Методологическая мораль, вытекающая из вышесказанного, вполне очевидна. Недостаточно сформулировать

эстетический принцип, лежащий в основе исследуемого ряда отклонений от общепринятой нормы, — необходимо определить также и слой обиходного языка, с которым соотносится исследуемое произведение. Стилистический анализ должен в каждом конкретном случае принимать в расчет внелитературную параллель — соответствующий тип «практического» языка.

Далее вставал вопрос о том, что Тынянов назвал «речевой установкой» различных поэтических жанров (см. выше, гл. VII, с. 121). Впервые Тынянов использовал это понятие в статье, посвященной русской поэзии XVIII в.,[18] в которой он определяет оду как ораторский жанр, то есть жанр, «ориентированный на устное произнесение». Эйхенбаум рассуждал практически аналогичным образом: в упомянутой выше работе[19](см. выше, гл. XII, с. 222—223) он выделяет три стиля русской лирической поэзии — ораторский, разговорный и «напевный».

Особенно успешно формалисты применяли лингвистические категории в исследованиях, посвященных анализу стиля русских писателей XVII—XVIII вв. Дело в том, что в тот период развития русской словесности фонетические и морфологические различия зачастую придавали произведению определенную стилистическую окраску.

Современный русский литературный язык имеет смешанное происхождение. Он возник из слияния разговорного русского языка с некоторыми элементами церковнославянского, на котором создавалась практически вся литература допетровской Руси. Две эти составляющие, во многом родственные и все же различные, соответствовали двум уровням языка — «высокому» языку образованных классов и «низкому» или просторечному.

Как отмечал Трубецкой, двойственное происхождение русского литературного языка отражено в обилии синонимов, или, говоря точнее, «корреляций оттенков в значении». «Целый ряд понятий в русском языке имеет два вербальных выражения: одно — церковнославянского, другое — русского происхождения. Два слова обычно различаются по стилю: церковнославянское приобрело торжественно-поэтический оттенок, который отсутствует в соответствующем русском слове; либо же слово церковнославянского происхождения поменяло значение на метафорическое или абстрактное, русское же сохранило более конкретный смысл».[20]

Дихотомия эта делает русский язык чрезвычайно богатым синонимами, однако на современном этапе она уже практически не ощущается. За последние два столетия многие «славянизмы» постепенно вышли из употребления и теперь непонятны даже образованному носителю русского языка. В ряде случаев родственность русского и церковнославянского слов уже не воспринимается (например, страна — сторона). Бывало и так, что русская форма выпадала из употребления, а церковнославянская становилась разговорной — как, например, случилось со словом «сладкий». Однако в период образования русского литературного языка взаимодействие между находившимися в широком употреблении великорусскими формами и их архаическими эквивалентами являлось важнейшим стилистическим фактором: использование устаревшей формы или синтаксической конструкции зачастую диктовалось чисто эстетическими соображениями.

Виноградов отчетливо продемонстрировал это на примере «Жития протопопа Аввакума»,[21] одного из наиболее ярких памятников русской литературы XVII в. Обсуждая вопрос об экспрессивном использовании языка в автобиографии Аввакума, Виноградов без труда устанавливает четкое соответствие между языковым материалом и стилистической задачей. Он показывает, что переплетение церковнославянских и просторечных слов в стилистике «Жития» соответствует стремительным переходам от библейской высокопарности религиозной полемики к грубому реализму повествовательных фрагментов.

Более масштабно, хотя и несколько менее успешно, тот же метод используется в фундаментальном труде Виноградова, посвященном анализу пушкинского стиля.[22] В качестве вербального субстрата пушкинской поэзии здесь называются славянизмы, элементы народной речи, галлицизмы и германизмы.

По аналогичному пути пошел Виноградов и в подробном лингвистическом анализе «Двойника» Достоевского. В стилистически окрашенной речи Голядкина, полубезумного героя романа, критик усматривает несколько «горизонтальных» слоев — просторечные разговорные выражения, высокопарный, несколько архаизированный бюрократический язык и зачастую употребляемые невпопад «красивые слова» иностранного происхождения.[23]

Интерес формалистов к «речевой установке» художественной литературы и осознание стилистических возможностей,

заложенных в различных типах речевой деятельности, нашли отражение в том, что зачастую они анализировали стиль литературного произведения как чередование различных типов монолога и диалога.[24]

В статье «О диалогической речи» (см. выше, с. 234) Якубинский обращает внимание на принципиальные стилистические различия между монологом и диалогом, указывая на то, что первый обладает протяженной и последовательной структурой, второй же характеризуется эллиптичностью и автоматизмом. Якобсон в своем структурном анализе средневековой чешской поэмы «Спор души с телом»[25] говорит о том же, но уже применительно к литературе. Он исследует художественное использование формы диалога в традиционном для средневековой литературы жанре — теологическом споре, словесном поединке, исход которого предрешен заранее. Он отмечает возвратно-поступательное развитие сюжета, его «драматизированный антитетический параллелизм», яркую эмоциональную окрашенность реплик собеседников, а также четкую «ориентацию» на откровенно просторечные слова. Последнее, отмечает Якобсон, несомненно, является результатом диалогической ситуации. «Поскольку в данном случае ответственность за подбор слов лежит на персонажах, автор может порой позволить себе отступить от языкового стандарта».[26]

Во всех произведениях художественной литературы, за исключением драматических, а также использующих то, что Генри Джеймс называл «сценическим методом», монолог является преобладающим типом повествования. По мнению Виноградова, лингвистические формы субъективного монолога составляют основные архитектонические категории литературного произведения.[27]

Однако, как указывали некоторые теоретики-формалисты, внутри монологической речи уместно было бы выделить ряд более частных категорий. При том что подавляющее большинство произведений описательной прозы — скажем, романы Тургенева, Джеймса или Флобера — представляют собой изысканный, высоколитературный монолог, существует целый ряд произведений, обнаруживающих тенденцию к своего рода «устному» монологу. Довольно часто, особенно в тех случаях, когда между автором и читателем в качестве посредника возникает «рассказчик», повествование строится на имитации фонетических, грамматических и лексических формул разговорной речи с целью создать «иллюзию сказа».[28]

Повествовательная манера, известная в русском литературоведении под названием сказа, привлекла пристальное внимание ученых формальной школы, которые с особым интересом относились к вопросам функции звука в художественной литературе, а также специально занимались исследованием приемов стилизации. Эйхенбаум и Виноградов занялись прослеживанием трансформаций гротескного сказа в русской литературе от украинских повестей и «Шинели» Гоголя через Достоевского и Лескова к своим современникам, работающим в том же стиле — А. Белому, А. Ремизову, Е. Замятину и М. Зощенко. Они обнаружили параллель между бесхитростной искусностью, с какой Гоголь передает жалкое косноязычие Акакия Акакиевича в «Шинели», и тем, как Зощенко имитирует речь обескураженного советского филистера. [29]

Подобные открытия были сделаны не так давно и в современной польской стилистике. Еще Казимир Вуйцицкий, один из основоположников польской научной поэтики, позднее «заново открытый» молодыми польскими формалистами, [30] пытался перейти от атомистического перечисления риторических «фигур» к более крупным языковым структурам, таким, как «прямая, косвенная и несобственно-прямая речь». [31] Примерно пятнадцать лет спустя Д. Хопенштанд использовал предложенные Вуйцицким категории, особенно «несобственно-прямую речь», [32] в стилистическом анализе современного польского романа. [33]

2

То, что формальная стилистика обратилась к более крупным языковым структурам и к таким повествовательным техникам, как сказ, явственно свидетельствовало о ее выходе на новый уровень структурного анализа. Подобно тому как метрика перекочевала в пределы стилистики, исследование повествовательной речи заставило формалистов затронуть вопросы композиции, которые традиционно считаются относящимися к компетенции теории прозы.

Достижения формализма в этой области были в целом менее весомыми и методологически ценными, чем в теории стихосложения. С одной стороны, Опояз только на поздней стадии своего существования обратился к систематическому изучению художественной прозы. С другой стороны, крупнейшие опоязовские авторитеты в области изучения прозы,

прежде всего Шкловский и Эйхенбаум, так никогда и не сумели преодолеть философской незрелости «чистого» формализма. В их работах, посвященных роману и рассказу, содержится немало тонких наблюдений и метких формулировок, но немало в них также надуманного и пристрастного.

Формалистский подход к прозе, как авторской, так и фольклорной,[34] имеет много общего с «исторической поэтикой» Веселовского (см. выше, гл. I, с. 26—30). Труды Веселовского по исследованию художественной прозы, заострявшие внимание на коллективной литературной традиции, а не на «творческой воле» отдельного художника, разумеется, в высшей степени импонировали теоретикам-формалистам. Кроме того, «морфологический» анализ прозы, за который ратовал Опояз, во многом строился на разграничении, введенном Веселовским в его незавершенной работе «Поэтика сюжетов», — между «мотивом» как основной единицей повествования и «сюжетом» как узлом отдельных мотивов.

Однако в целом отношение формалистов к наследию Веселовского было далеко не однозначным. Ценные структурологические открытия Веселовского, утверждали они, испорчены его «этнографизмом», то есть стремлением рассматривать вымышленные коллизии как прямые отображения общественных нравов. Подобный «внешний» подход, заявляли они, и является причиной того, что Веселовский далеко не до конца последователен в развитии своих основополагающих идей. При том что он все больше склонялся к тому, чтобы рассматривать сюжет как композиционную, а не чисто тематическую категорию, его составную часть, «мотив», — будь то погоня, возвращение домой или подмена персонажа — он трактовал как элемент внеязыковой реальности, который надлежит рассматривать в категориях этнографии или антропологии.

Формальная теория прозы предлагала выход из этого затруднительного положения. В ней мотив, или первичная литературная ситуация, рассматривался не как отражение действительности, но как ее обусловленная деформация. Понятие «сюжета» также было переосмыслено: для критиков из Опояза сюжет являлся не просто суммой мотивов, но художественно организованной системой их подачи.

То, что формалисты четко разграничивали внешний «референт» литературного произведения и его внутреннее «значение», оказало им большую помощь в пересмотре

представлений Веселовского. Согласно Шкловскому и Эйхенбауму, «сюжет», который традиционно считался составной частью «содержания», в то же время является элементом формы — таким же, как рифма.[35] Прилагая к вопросам художественной прозы уже знакомую нам динамическую дихотомию приема и материала (см. выше, гл. X, с. 183—187), формалисты разграничили понятия фабулы и сюжета. В терминологии Опояза фабулой называлась повествовательная основа произведения, сумма событий, о которых идет речь, коротко говоря — «материал для построения повествования».[36] Сюжет же подразумевал то, как именно ведется повествование, как сопрягаются друг с другом события. Чтобы повествование превратилось в эстетическую структуру, из фабульного сырья надлежит построить здание сюжета. Разумеется, именно сюжет играл главную роль в опоязовской теории прозы. Эстетическая ценность романа или рассказа отнюдь не заложена в тему саму по себе, в отрыве от ее художественного воплощения. Например, фабулу «Анны Карениной» можно пересказать в одном предложении, однако подобный пересказ не даст даже отдаленного представления о богатстве и многогранности тематики романа. В искусстве вообще, а в повествовательном искусстве особенно, очень многое, если не все, зависит от организации материала.

Критики-формалисты не могли не испытать удовлетворения, обнаружив, что того же мнения придерживался и автор «Анны Карениной», которого при всем желании нельзя было обвинить в симпатиях к формализму. Шкловский и Эйхенбаум неоднократно цитировали саркастическое замечание Толстого по поводу его критиков, которые умудрились изложить «смысл» «Анны Карениной» в нескольких предложениях. «Ils en savent plus long que moi», * — писал Толстой об этих беспардонных «мастерах парафраза» в письме к Н. Страхову.[37] «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, — отмечал он далее, — то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал, сначала...»[38]

Этот вызов тому, что Клинт Брукс назвал «парафразовой ересью»,[39] несомненно пришелся формалистам по душе. Они не преминули отыскать и не уставали цитировать другое «формалистское» заявление Толстого, а именно его замечание о

* Они знают об этом больше меня (*фр.*).

том, что основной задачей литературного критика является проникновение в законы, управляющие «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства».[40]

Применительно к прозе интерес к «сцеплениям» означал признание приоритета композиции над тематикой. Выработанная Шкловским теория прозы прежде всего сосредоточивалась на «условности», то есть повествовательных схемах, а не на «реальности», с той или иной степенью достоверности отображенной в литературе. При том что правдоподобие в этой теории было признано заблуждением, а психологические и социальные факторы низведены до положения простых «мотивировок» композиционных приемов, «характер» неизбежно должен был оказаться подчиненным «сюжету».[41] И действительно, как было показано выше (см. гл. XI, с. 194—195), в формалистской поэтике литературному герою отводилось более чем скромное место: он мыслился всего лишь побочным продуктом повествовательной структуры и, следовательно, скорее композиционным, чем психологическим фактором. В свободно сконструированном романе, таком, как «Дон-Кихот», главный герой является всего лишь нитью, на которую «нанизаны» разнородные события, «предлогом для развертывания действия». Развитием искусства движут потребности его техники, утверждал Шкловский. Так, развитие романа привело к возникновению «типажа».[42] И, перенесясь мыслью в пределы драматического искусства, Шкловский походя добавляет: «Гамлет был сотворен сценической техникой».[43]

Признание ведущей роли повествовательной техники вовсе не обязательно выливается в противопоставление «действия» и «проблематики» в той форме, в какой оно встречается у некоторых английских критиков, настаивающих, что главная задача писателя — рассказать «занимательную историю». Действительно, Шкловский, а еще в большей мере некоторые из его молодых последователей, такие, как Лев Лунц (см. выше, гл. VIII, с. 150—151), предприняли энергичную попытку возродить приключенческий роман. Однако, с другой стороны, тот же Шкловский горячо интересовался публицистической литературой и не уставал восхвалять «Тристрама Шенди» — роман, в котором «сюжет» в привычном смысле этого слова попросту отсутствует.

Относить это явное противоречие на счет пресловутой непоследовательности Шкловского было бы не совсем верно.

На самом деле представления Шкловского о «сюжете» во многом отличались от аристотелевских. Для теоретика-формалиста «сюжет» был не просто «складом событий».

При этом совершенно неопровержимо, что в концепции Шкловского ведущую роль также играла последовательность событий, или, говоря другими словами, время в художественном произведении. В «Теории прозы» Шкловский неоднократно подчеркивает, что в литературе время носит условный характер.[44] Разница между «сюжетом» и «фабулой» зачастую состоит в намеренных отклонениях от привычной хронологической последовательности, во временны́х перестановках. В подтверждение этого положения Шкловский с большой приязнью говорит о таких приемах, как начало повествования с середины или с конца, внезапные ретроспекции или постоянные переходы действия из одного плана в другой, — приемы, равно распространенные и в изысканных литературных образцах, таких, как «Тристрам Шенди», и в приключенческих романах.

Однако для Шкловского обращение автора со временем, при всей его важности, было лишь одним компонентом проблемы. Под «сюжетом» Шкловский понимал не просто художественную организацию повествовательного материала, но всю совокупность «приемов», использованных в процессе рассказа. Сюда включаются, например, такие элементы эстетической структуры, как отступления, не относящиеся к основной повествовательной линии. «Сюжет «Евгения Онегина», — писал Шкловский, — не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений».[45] Отклонения от основной линии повествования становятся столь же неотъемлемой частью сюжета, как и лежащая в его основе история. Исходя из этого предположения Шкловский горячо поддерживает идею одного современного художника о том, что знаменитая пушкинская тирада: «О ножки, ножки! где вы ныне?..» — заслуживает того, чтобы быть проиллюстрированной наравне со сценой последнего свидания Онегина и Татьяны.[46]

Тем самым была опрокинута традиционная иерархия ценностей. Не только герой низводился до статуса предлога для «развертывания действия», но и само действие зачастую рассматривалось как предлог для, говоря словами Шкловского, «развертывания словесного материала».

Последнее лишний раз свидетельствовало об интересе

критика-формалиста к языку, а также подтверждало тезис об органической связи между «приемами сюжетосложения и общими приемами стиля».[47] Повествовательная техника рассматривалась как проявление на композиционном уровне формообразующего начала литературного искусства — подобно тому как метафора считалась носителем «литературности» на уровне языка поэзии.

Каковы же, согласно Шкловскому, эти внутренние законы композиции, эти «приемы сложения», действующие в романе, в рассказе и в сказке?

Бросая прямой вызов эстетике Потебни (см. выше, гл. I, с. 22—25) и косвенный — эстетике Аристотеля, Шкловский писал: «Искусство «с его жаждой конкретности» (Карлейль) основано на ступенчатости и дроблении даже того, что (в реальной жизни? — *В.Э.*) дано обобщенным и единым».[48] В художественной литературе, утверждал Шкловский, «вещь раздваивается своими отражениями и противоположениями».[49]

Воплощением закона «раздвоения» является то, что Шкловский назвал «ступенчатым построением» повествовательной прозы. «Тавтологический параллелизм», то есть повторение одного и того же эпизода в романе, балладе или народной песне,[50] служит той же эстетической цели, что и «словесная тавтология» — аллитерация, рефрен или ритмический параллелизм. В обоих случаях то, что могло бы быть прямолинейным высказыванием, посредством намеренного возвращения превращается в сложное многоступенчатое построение. В этом, считал Шкловский, и состоит функция композиционного параллелизма, любимого приема Льва Толстого. В «Холстомере» он противопоставляет мироощущению лошади мироощущение человека; в «Трех смертях» он рисует процесс умирания в трех параллельных плоскостях. В повести «Хаджи-Мурат» образ растоптанного репейника в самом начале повествования отражает и предвещает судьбу персонажа.[51]

Принцип противопоставления, утверждал Шкловский, особенно распространен в рассказе, самом технически «сложном» жанре художественной литературы. В рассказах и новеллах эстетический эффект, как правило, достигается через искусное использование разного рода контрастов и непоследовательностей. Таковые крайне многообразны — от «реализации» каламбура в повествовательной структуре[52] до столкновения двух нравственных кодексов.

Этот параллелизм, продолжает Шкловский, не всегда так явствен, как в чеховском рассказе «Толстый и тонкий» или в «Холстомере». Зачастую «второй член параллели» намеренно отсутствует. Это очень часто случается в новеллах Мопассана, когда вместо ожидаемой развязки мы получаем то, что Шкловский называл «нулевым окончанием». [53] Развязка так и не наступает, повествование повисает в воздухе. Шкловский приписывает достигаемый таким образом эстетический эффект контрасту между тем, что случается — или не случается — в новелле и «реальным» концом, которого ожидает читатель, привыкший к традиционному построению рассказа. [54]

Закон ступенчатого построения применим и к роману, этому «неторопливому» [55] жанру, обладающему разветвленной и свободной структурой. В качестве примера снова выбирается Толстой, поскольку в его главных романах можно отыскать немало параллелей между отдельными персонажами или группами персонажей. «В «Войне и мире», — замечает Шкловский, — отчетливо чувствуются противопоставления: 1) Наполеон — Кутузов, 2) Пьер Безухов — Андрей Болконский и одновременно Николай Ростов, который служит как бы координатой (мерилом) для того и другого. В «Анне Карениной» противопоставлена группа Анна — Вронский группе Левин — Китти». [56]

Внешне, продолжает Шкловский, сосуществование двух этих групп «мотивировано» родством между персонажами. Однако он не слишком серьезно относится к этой «мотивировке». Более того, он утверждает и, как нам кажется, небезосновательно, что так же относился к ней и сам Толстой. Шкловский цитирует письмо Толстого к читателю, в котором говорится, что он решил сделать старика Болконского отцом блистательного молодого человека (Андрея), «так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо». Итак, подводит итог Шкловский, их родство — всего лишь уловка. Внешняя связь между двумя членами параллели настолько случайна, «что можно представить себе эту связь мотивированной только необходимостью». [57]

Эти «рефлексии и градации», посредством которых изображаемый объект рассматривается одновременно на нескольких уровнях, неизбежно отсрочивают развязку и служат своеобразным «тормозом» действия. «Ступенчатое построение» находится в тесной связи с другим основным видом

повествовательной техники — «ретардацией». Этот принцип признан был действующим во всех типах повествовательной прозы.

Самые показательные примеры Шкловский берет из раннего периода развития художественной прозы, когда роман еще недалеко ушел от собраний коротких рассказов типа «Декамерона». В качестве образца был выбран «Дон-Кихот». По утверждению Шкловского, основная сюжетная линия романа Сервантеса достаточно «гибка», чтобы послужить обрамлением для целого ряда вставных новелл. Вторую часть «Дон-Кихота» Шкловский называет «рассыпанной мозаикой историй», рассказанных на «литературном постоялом дворе». Если посмотреть на них с точки зрения основного сюжета или «обрамляющей новеллы», утверждает Шкловский, становится ясно, что эти истории являются эффективными средствами замедления действия. [58]

То же явление, напоминает Шкловский, наблюдается и на противоположном полюсе повествовательного искусства — в компактных коротких текстах, в которых должно происходить наращивание ожидания. Прием эпической ретардации широко используется в структуре народной сказки, особенно в первичном ее варианте — повествовании о героических подвигах или о невыполнимых поручениях, где постоянное нагромождение препятствий, которые необходимо преодолеть, и внешне неразрешимых задач, которые необходимо исполнить, может оттягивать развязку практически до бесконечности. Подобным же образом и в современном детективном рассказе, например у Конан Дойла, [59] ложные разгадки, которые аккуратно поставляет «записной глупец» — Ватсон, отсрочивают подлинное решение и таким образом служат тормозом действия. Той же цели служит постоянное переплетение параллельных сюжетов у Э. Гофмана и накапливание загадок, которые предстоит разгадать, в «Крошке Доррит». [60]

Увлечение Шкловского композиционными приемами в ущерб психологическим и философским мотивировкам приводит к тому, что некоторые его высказывания в лучшем случае спорны. Он даже зашел так далеко, что причислил отвлеченные разговоры персонажей «Преступления и наказания» — в частности, диалог Раскольникова и Свидригайлова о бессмертии души — к приемам ретардации, введенным в повествование с целью его замедления. Даже те, кому покажется любопытной весьма нестандартная трактовка «Преступления

и наказания» как романа тайн, «усложненного философским материалом» (мы вернемся к этому в следующей главе, с. 261), наверняка согласятся, что в процессе этого «усложнения» философские вопросы заняли в романе Достоевского слишком важное место, чтобы рассматривать их как простые «вкрапления».

Сходную, хотя и несколько более тонкую операцию произвел Шкловский над «Крошкой Доррит». И здесь он склонен преуменьшать идеологический аспект романа. Он выдвигает предположение, что сцены в долговой тюрьме потребовались в основном для того, чтобы отсрочить разрешение главной загадки. И все же Шкловский, пусть смутно, отдавал себе отчет в том, что эти общественно-критические элементы суть нечто большее, чем просто композиционный трюк. Описание среды, утверждает он, изначально задуманное как тормоз действия, «уступило нажиму сюжета и превратилось в органический элемент художественной структуры». То, что в традиции «готического» романа — явственно прослеживающейся в «Крошке Доррит» — рассматривалось как дополнение, из добавочного превратилось в основное. Раннеромантический роман с его причудливой интригой исчерпал свои возможности и зашел в тупик: его повествовательная схема была использована нарождающимся «социальным романом».[61]

Метод подхода к отдельным произведениям литературы, который использовали Эйхенбаум и Шкловский, был распространен ими и на литературные жанры в целом. Для Эйхенбаума, Шкловского и Томашевского жанр прежде всего являлся архитектурным принципом, «группировкой приемов построения».[62]

Критики, которых литературный «этос» интересовал больше, чем формалистов, как правило, определяли жанры исходя из основных присущих им тем. Так, Лайонел Триллинг в статье «Бытоописательный роман»[63] выделяет в качестве отличительной черты романа то, что в нем трактуются вопросы реальности и видимости. Формалисты избегали тематических классификаций и обратились к чисто архитектоническим критериям, таким, как объем или масштаб. Роман, утверждал Эйхенбаум, является синкретическим жанром; рассказ — однородным и однонаправленным. «Роман произошел из исторических хроник или из путевых заметок; новелла — из сказок или анекдотов».[64] Грубо говоря, различие между двумя жанрами определялось как различие между «большой и малой формой».

Последние два термина встречаются в работах формалистов достаточно часто. Эйхенбаум постоянно использует понятия «большой» и «малой» формы, когда говорит о переходе Толстого от рассказов и повестей к развернутому эпическому повествованию «Войны и мира» и к пространным семейным хроникам;[65] пользуется ими и Тынянов, когда дает оценку кризисному положению современной ему прозы. В статье «Литературное сегодня»[66] он называет в качестве одного из симптомов этого кризиса атрофию «ощущения жанра», то есть четкого представления о разнице между большой и малой формой. Это «ощущение жанра», указывает Тынянов, так же необходимо читателю, как и писателю. Если отсутствует ощущение целого, невозможно оценить относительную значимость части. Если нет представления об общем масштабе произведения, «слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую».[67]

Формалисты были совершенно правы, когда сосредоточили внимание на внутренних требованиях сюжета, на условностях повествования. Они абсолютно справедливо утверждали, что «никакая сила, находящаяся вовне повествовательной структуры, не может увеличить потенциал художественного произведения»:[68] и действительно, любая мысль, не ассимилированная литературным произведением, какой бы «значимой» она ни была, скорее испортит, чем улучшит общее впечатление. Однако при этом критики Опояза допускали серьезную ошибку, отказываясь признавать, что идея может быть «ассимилирована» столь успешно, что превратится в один из краеугольных элементов эстетической структуры. Именно это заблуждение повинно в том, что теория прозы, выдвинутая В. Шкловским, оказывается очень ненадежной применительно к произведениям, в которых событийный ряд строится на психологическом правдоподобии или рациональных связях.

Подобным же образом исследователи-формалисты прекрасно управлялись с тем, что можно назвать «закавыченными жанрами», — пародией и стилизацией, «обнажающими» художественный прием и разрушающими иллюзию реальности. Мы уже упоминали вдохновенный разбор «Тристрама Шенди», выполненный Шкловским (см. выше, гл. XI, с. 191—192). Столь же характерной — к тому же более доказательной — можно считать работу Эйхенбаума, посвященную литературному мастерству О. Генри.

В статье «О. Генри и теория новеллы»,[69] свидетельствую-

щей, кстати, о прекрасном знакомстве автора с американской прозой, Эйхенбаум выдвигает предположение, что этот на первый взгляд легкий писатель был на деле очень искушенным в вопросах формы повествователем. О его искушенности и тонком чутье в том, что касается законов жанра, свидетельствуют его почти стерновское пренебрежение условностями повествования и его ироническое отношение к читателю, а точнее, к самому повествовательному искусству.[70] Исходя из этой посылки Эйхенбаум анализирует роман О. Генри «Короли и капуста» — произведение, которое большинство серьезных критиков сочли бы слишком легковесным, чтобы послужить отправной точкой для создания критической теории. Эйхенбаум отмечает свободную структуру произведения, напоминающую о ранних временах развития романного жанра, — набор несвязанных эпизодов, введенных в «обрамляющий сюжет». Эти вставные новеллы служат для того, чтобы отсрочить разгадку тайны, содержащейся в основном сюжете, а также сбить читателя с толку, направив его по «ложному следу»,[71] — утверждает Эйхенбаум.

Ироническая манера письма О.Генри показалась Эйхенбауму столь близкой по духу, что он чуть ли не удостоил знаменитого американского писателя титула почетного формалиста. Его литературное мастерство, рассуждает Эйхенбаум, построено на непрерывном иронизировании и «обнажении» используемых приемов, «точно Генри прошел сквозь «формальный метод» в России и часто беседовал с Виктором Шкловским. А ведь на самом деле он был аптекарем, ковбоем, кассиром, сидел три года в тюрьме, — все условия для того, чтобы стать обыкновенным бытовиком и писать, «не мудрствуя лукаво», о том, как много на земле несправедливости».[72] «Воистину, — с вызовом добавляет Эйхенбаум, — искусство волновало О. Генри куда больше, чем благожелательные отзывы Теодора Рузвельта».[73]

Критики-формалисты чувствовали себя уверенно, когда речь шла о пародии и вообще о любого вида литературном иносказании или изыске. Впрочем, не менее продуктивным оказался формальный метод и в области, которая на первый взгляд представляется противоположным полюсом литературного творчества. Одним из наиболее ценных вкладов формалистов в теорию художественной литературы стало выполненное В. Я. Проппом исследование, посвященное морфологии сказки.[74]

В сущности, ничего удивительного в этом нет. Во-первых, несмотря на свою внешнюю «простоту», сказка с ее стандартным набором ситуаций и неизбежными loci communes * является одним из самых высокоформализованных литературных жанров. Во-вторых, это один из наименее психологизированных жанров. Если в большинстве современных романов действие служит средством описания или раскрытия характера, в сказке, как и в приключенческой истории, характер, как правило, является инструментом сюжета. Поэтому в тех случаях, когда речь шла об анализе сказки, свойственное ортодоксальным формалистам пренебрежение «мотивировками» мешало столь же мало, как и при изучении художественных изысков О. Генри или Стерна.

В сжатом труде Проппа интерес к композиционным схемам полностью себя оправдывает. Пропп пользуется методом «морфологического анализа», то есть разбивает структуру сказки на составляющие. Цель, которую он перед собой поставил, заключалась в том, чтобы «свести внешнее многообразие сказочных сюжетов к ограниченному числу основных типов».

Что же послужило основой для подобной типологии? Пропп, ученый-формалист, обратившийся к фольклору, скептически оценивает многочисленные попытки разработать классификацию, построенную на особенностях изображаемой среды или характеристиках персонажей. Подобные критерии, утверждает он, неоправданны, поскольку допускают фактически неограниченное число вариаций.

Если подойти к этому вопросу с позиций структурного анализа, утверждал Пропп, основной структурной единицей сказки окажется не «персонаж», но его «функция» — роль, которую он играет в сюжете.[75] Тогда как действующие лица изменяются от одного варианта сказки к другому, «функции» остаются постоянными. Другими словами, «предикат» сказки, то, что персонаж «делает», является постоянным элементом; ее субъект — имя и характеристика персонажа — изменяется. «...Сказка, — писал Пропп, — нередко приписывает одинаковые действия различным персонажам».[76] В зависимости от эпохи или этнической среды в роли злой силы может выступать чудище, змей, кровожадный великан или татарский хан; функцию препятствия, возникшего на пути героя, может исполнять ведьма, злой волшебник, буря или хищный зверь.

---

* общими местами (*лат.*).

Обозрев в свете этой рабочей гипотезы фольклорное наследие разных стран, Пропп отметил, что «функций», снова и снова повторяющихся в бродячих сказочных сюжетах, «чрезвычайно мало», тогда как персонажей «чрезвычайно много». Более того, «*последовательность функций всегда одинакова*».[77] Другими словами, если применить терминологию, унаследованную формалистами от Веселовского, поразительное сходство сказок разных стран и эпох коренится не только в отдельных «мотивах», но также и в «сюжетах», то есть в организации этих мотивов. Строго научное применение архитектонических категорий позволило Проппу привести хаотическое нагромождение типов и подтипов к «поразительному единству». «Все волшебные сказки, — утверждает в заключение Пропп, — однотипны по своему строению».[78]

XIV
ЛИТЕРАТУРНАЯ ДИНАМИКА

1

Метод морфологического анализа, использованный Проппом, являет собой типичный образец формалистского подхода. Теоретики Опояза были твердо убеждены, что прежде чем попытаться объяснить то или иное явление, надлежит понять, что же оно собой представляет.[1] Конечно, описание само по себе является статическим процессом, однако оно вовсе не обязательно предполагает статический подход к объекту исследования.

Правда, поначалу формалисты чуть было не впали в это опасное заблуждение (см. выше, гл. V, с. 87—88), однако уже на довольно ранней стадии внесли в свою методологию должные коррективы. После того как на смену определению литературного произведения как «совокупности литературных приемов»[2] пришло предложенное Тыняновым понятие эстетической «системы», представление о простом сосуществовании различных элементов в литературном целом сменилось представлением о динамической интеграции. Это, в свою очередь, подразумевало периодические сдвиги в иерархии составляющих, «постоянные изменения эстетической функции литературных приемов».[3]

Как и языковеды-структуралисты, с которыми у них было так много общего, формалисты пытались по возможности сократить разрыв между двумя подходами к языку, которые Фердинанд де Соссюр назвал «синхроническим» и «диахроническим»,[4] то есть между дискриптивным и историческим исследованиями. Вычленяя в интересах анализа отдельную фазу культурного процесса, исследователь должен был отдавать себе отчет в том, что на деле объект его исследования не

является застывшим. С другой стороны, и исторический подход не мог обойтись без понятия «системы». Невозможно вести конструктивный разговор о природе изменений, языковых или литературных, не принимая в расчет иерархии ценностей, присущей данному культурному «ряду». Другими словами, по мнению теоретиков формализма, «дискриптивист» должен был помнить, что «система» постоянно *изменяется*, а историк не должен был забывать, что изменения, которые он изучает, происходят внутри *системы*.

Функциональное понятие «литературного факта» пробуждало интерес к «литературной эволюции»; импровизированная опоязовская философия искусства, сформулированная Шкловским и Тыняновым, указывала в том же направлении. Будучи глашатаями идей литературного авангарда, формалисты, естественно, делали особый упор на нарушении художественных канонов и всякого рода новизне. Суть эстетического восприятия и источник художественной ценности они видели в «отличительном признаке» (Differenzqualität) (см. выше, гл. X, с. 176, и гл. XI, с. 198). По сути, под этим термином теоретики-формалисты понимали три различных понятия: на уровне воспроизведения реальности Differenzqualität обозначало «отклонение» от действительного, то есть художественную деформацию. На уровне лингвистическом оно подразумевало отступление от принятого в языке употребления. И наконец, в плане литературной динамики этот на все пригодный термин обозначал отход от преобладающей художественной нормы или ее модификацию.

Следующим шагом стала выдвинутая Шкловским теория, противопоставляющая «изнашивание» «ощутимости», которая оказалась столь же органично приложимой к нашим эстетическим реакциям, как, судя по всему, и к нашему восприятию реальности. «Всякая художественная форма, — писал Шкловский, — проходит путь от рождения к смерти, от видения и чувственного восприятия, когда вещи вылюбовываются, выглядываются в каждом своем перегибе, до узнавания, когда вещь, форма делается тупым штучником — эпигоном, по памяти, по традиции, и не видится и самим покупателем». [5]

Нельзя сказать, что литература не зависит от течения времени и превратностей моды. Однако искусство, основной целью которого, по мысли Шкловского, является как раз противостояние этому губительному воздействию, не может позволить себе погрязнуть в рутине. Именно это и вызывает необходимость литературных изменений. «Ценность литерату-

ры, — писал Томашевский, — в новизне и оригинальности... По тому, как реагирует... оценочное внимание литературной среды на отдельные приемы, их следует классифицировать на приемы *ощутимые* (заметные) и *неощутимые* (незаметные). Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна». [6]

«Канонизация» изменения заставила русских формалистов, в отличие от их западных коллег, проявлять особый интерес к историческому аспекту. Далеко не все англо-американские «новые критики» разделяют представление Т. С. Элиота о литературе как о «симультанном порядке» (simultaneous order). [7] Однако почти всех их литературные изменения занимают куда меньше, чем то, что остается в литературе неизменным. У славянских же формалистов ощущения исторического процесса было даже через край. Г. О. Винокур, критик, с симпатией относившийся к Опоязу, утверждал, что теоретики его до такой степени загипнотизированы самим процессом движения, различиями между разными литературными школами, что пренебрегают критическими стандартами, приложимыми более чем к одному периоду. [8]

Претензии Винокура во многом не лишены оснований. Как будет показано ниже (см. гл. XV, с. 282—286), формалистский культ новизны оказался далеко не самой подходящей основой для целостной эстетической теории. Однако при всех недостатках этого подхода он позволил сделать целый ряд ценных открытий из области литературной динамики, или, как говорили сами формалисты, открыть ряд законов литературной эволюции.

Последняя формулировка свидетельствует о том, что формалисты верили в упорядоченность или «закономерность» исторического процесса. И действительно, как уже говорилось, во взглядах формалистов на историю литературы чувствовалась сильная струя детерминизма. «Историческая поэтика» Опояза, подобно поэтике Веселовского, занималась скорее литературными жанрами и приемами, а не творческими личностями. В предложенной формалистами истории литературы не талант выступал в качестве основной переменной; он был низведен до положения агента неких безличных сил. Искусство, говорил Шкловский, не создается индивидуальной волей или талантом: «Человек и человеческий мозг не что иное, как геометрическое место точек пересечения линий коллективного творчества». [9]

Далеко не все формалисты согласились бы подписаться

под высказыванием Брика, что, если бы даже Пушкин никогда не родился, «Евгений Онегин» все равно был бы написан.[10] Однако это нелепое предположение[11] по сути является всего лишь гротескным преувеличением одного из положений доктрины Опояза: а именно что поэт действует не по своей воле и, чтобы выжить и заставить считаться со своей работой, он должен привести свой авторский вымысел в соответствие с «литературными запросами» эпохи. Формалисты считали, что проблемы, которые пытается разрешить писатель, диктуются его временем, то есть той фазой литературной эволюции, в которую писателю довелось родиться. Подобным же образом и способ, которым он пытается разрешить эти проблемы, зависит в конечном итоге не от его духовного склада и темперамента, но от литературной традиции, в рамках которой писатель творит, а зачастую и от назревшей необходимости эту традицию изменить. Быть может неосознанно перефразируя знаменитое высказывание Энгельса, Эйхенбаум писал: «Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории».[12] «Творчество, — продолжает он, — ...есть акт осознания себя в потоке истории».

Каковы же, с точки зрения формализма, движущие силы истории литературы, «действующие вне писателя»? Является литературная эволюция процессом саморазвивающимся или детерминированным извне или, может быть, и тем и другим одновременно? У воинствующих формалистов на этот счет не было никаких сомнений. Опираясь на взгляды Крученых (см. выше, гл. II, с. 42—43), они настаивали на хронологическом примате формы над содержанием. «Мы, футуристы, — с обычной своей дерзостью заявлял Шкловский, — вошли в литературу с новым лозунгом: «*Новая форма рождает новое содержание*».[13] «*Новая форма*, — писал он в другом месте, — является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность».[14] Искусство может закоснеть, как и все прочее. Но в таком случае оно утрачивает смысл существования, а говоря точнее, вовсе перестает существовать. «Нельзя творить в уже найденных формах... Так называемое старое искусство не существует, объективно не существует, и потому невозможно сделать произведение по его канонам».[15] На смену окаменелым художественным формам приходят новые, которые, по причине их «решительной новизны», способны

возвратить свежесть нашему восприятию, — до тех пор, пока и они в свою очередь не захиреют и не падут во время нового литературного сдвига.

Изложенная выше схема литературных изменений страдала тем же недостатком, что и ранняя опоязовская концепция литературного творчества. И здесь Шкловскому снова можно поставить в вину эстетический «пуризм», стремление вырывать искусство из социального контекста. Формалисты были совершенно правы, когда указывали на внутренний динамизм литературного процесса, настаивали, что направления развития искусства нельзя механистически выводить из данных иных культурных «рядов», как и редуцировать первые до последних. Однако при этом они явно смешивали независимость и сепаратизм и, бурно протестуя против Редукционистского Заблуждения, склонны были вообще отрицать существование какого бы то ни было взаимодействия между различными лоскутьями общественного полотна и рассматривали литературную эволюцию как полностью самодостаточный процесс.

Некоторые из независимых сторонников формальной школы сумели избежать однобокости опоязовских взглядов на историю литературы. Одним из них был Виктор Жирмунский, возражения которого против выдвинутого Шкловским лозунга «искусство есть прием» рассматривались выше (см. гл. V, с. 94—96). Жирмунский признал справедливость разработанной Шкловским теории «изнашивания», однако считал ее непригодной для объяснения последовательного возникновения литературных школ.

Поскольку, рассуждал Жирмунский, литература тесно связана с другими сферами человеческой деятельности, нельзя рассматривать ее эволюцию с чисто литературных позиций. Невозможно отмахнуться от вопроса о связи между развитием художественных форм и иными аспектами культуры. [16] Более того, принцип контраста или эстетического отличия является слишком негативным фактором, чтобы полностью объяснить литературный рост. Теория постепенного истощения художественных форм годится, чтобы объяснить отмирание прошлого, но не природу нового; она объясняет необходимость изменений, но не их направление. Направление же это определяется общей культурной атмосферой рассматриваемого периода, характером эпохи, который находит отражение в литературе, а также в иных искусствах. Так, вполне допустимо, что причиной бунта против классицизма в конце XVIII в. послужило

«окаменение» классического стиля. Однако тот факт, что этот бунт вылился в возникновение романтизма, следует скорее приписывать рождению нового мировоззрения, которое искало выражения в искусстве, как и в иных культурных сферах. [17]

Энгельгардт в своем взвешенном исследовании формальной методологии говорит об этом в сходных выражениях: «Принцип изнашивания—обновления (литературного приема) объясняет... только факт «движения» литературы, внутреннюю необходимость ее развития, а отнюдь не характер и формы этого развития». [18]

Изложенная выше позиция свидетельствует о значительной осмотрительности и здравомыслии, каковыми не могли похвастаться воинствующие формалисты. Однако при этом предложенный Жирмунским рациональный компромисс между эстетической критикой и Geistesgeschichte * Дильтея выглядит несколько механистично. Тезис, гласящий, что невозможно до конца понять литературную эволюцию исходя только из «имманентных» соображений, явился весьма своевременным напоминанием. Однако «разделение труда» в предложенной Жирмунским схеме, где стимул к изменению создает внутреннее развитие, тогда как реакция на этот стимул определяется внешними факторами, выглядит слишком слабо и не учитывает всей сложности проблемы. Невозможно не согласиться с тем, что литература неотделима от требований времени. Однако взаимоотношения между искусством и философией вряд ли принимают форму идеальной гармонии или четкого соответствия. Более того, если признать, подобно Жирмунскому, что литература обладает определенным внутренним динамизмом, нет никаких причин предполагать, что всякий раз, когда в искусстве происходит кризис, за выходом из него приходится обращаться вовне.

Эйхенбаум был недалек от истины, когда в работе, посвященной творчеству Ахматовой, выдвинул предположение, что основной причиной перехода от символизма к акмеизму и футуризму были вопросы языкового, а не мировоззренческого характера. «Возникла необходимость, — писал он, — изменить отношение к поэтической речи, которая превратилась в безжизненную идиому, не способную к дальнейшему развитию. Возникла необходимость создать новую, неартикулированную, непричесанную речь, освободить традиции поэти-

* духовной историей (*нем.*).

ческой речи от оков символизма и тем самым восстановить равновесие между стихом и языком». [19]

Подобным же образом, указывал Якобсон, тот факт, что широко распространившаяся в начале века реакция против позитивизма приняла в искусстве форму оперирующего абстракциями символизма, был не просто порождением тогдашней интеллектуальной атмосферы. Эта попытка, по выражению Якобсона, «освободить знак от объекта», [20] будучи, разумеется, составной частью общекультурной ситуации, была связана с состоянием поэтического языка ничуть не меньше, а то и больше, чем с развитием общественной мысли.

Возможно, что к исследованию современного искусства лучше применима формула Мукаржовского, которая в определенном смысле противоположна формуле Жирмунского. «Любое изменение художественной структуры, — писал Мукаржовский, — вызывается толчком извне, либо напрямую, под непосредственным воздействием социальных изменений, либо косвенным путем, под влиянием открытий в одной из параллельных сфер культуры, таких, как наука, экономика, политика, язык и т. д. Однако какой именно отклик получает это воздействие извне и какая форма рождается в результате, зависит от факторов, изначально заложенных в рассматриваемую художественную структуру». [21]

Конечно, формулировку Мукаржовского трудно назвать исчерпывающим обобщением взаимосвязи между искусством и обществом. Однако в целом критические замечания этого структуралиста по поводу опоязовской теории литературного процесса представляются более методологически выдержанными, чем эклектичные построения Жирмунского. Теоретики-структуралисты были солидарны с Жирмунским в признании фундаментального единства всей культуры и существования органической связи между литературой и иными типами человеческой деятельности. И Трубецкой и Якобсон считали исследование природы и механизма этой «взаимозависимости» [22] одной из самых насущных задач гуманитарных наук. Однако идеологи Пражского кружка, судя по всему, отчетливее, чем Жирмунский, осознавали всю сложность проблемы. Выдвинутый ими тезис о диалектической напряженности между искусством и обществом [23] дает возможность объяснить отставание в развитии, а также внутреннюю динамику (Selbstbewegung) в отдельных сферах культуры и, таким образом, позволяет избегнуть ошибок, проистекающих как из сепаратистского, так и из редукционистского взгляда на вещи.

Теории Якобсона и Мукаржовского явились предвестиями более зрелой и гибкой социологии искусства. Я говорю «предвестиями», поскольку попытки структуралистов соотнести искусство с изменениями в общественной жизни так и не пошли дальше набросков, общих методологических указаний.

Представляется, что вовсе не в этих обобщениях, пусть здравых и многообещающих, надлежит искать сущность вклада формалистов в теорию развития литературы. Столь же ошибочно было бы искать ее в их утверждениях, что процесс литературного развития носит характер драматического столкновения, постоянной борьбы между старым и новым. То, что каждая литературная школа преодолевает или хотя бы пытается преодолеть заблуждения своих предшественников, было известно и до формалистов. Возможно, они говорили об этом чаще и с бóльшим напором, чем критики, которых не так сильно занимал вопрос о литературном новаторстве. Однако совершенно очевидно, что отличительная черта формалистского взгляда на историю литературы заключалась не столько в том, что они признавали сам факт «противоборства отцов и детей», сколько в том, что они сумели вскрыть механизм этого противоборства.

«Функциональный» подход к литературной эволюции воистину оказался очень плодотворным. Теоретики Опояза сознавали, что литературная преемственность — это не передача неизменных навыков от учителя к ученику, но и не процесс жесткого противоборства. Судя по всему, движущей силой литературной эволюции действительно является конфликт, но это означает, говоря словами Тынянова, скорее перестановку, чем бессмысленное разрушение, изменение функции эстетического приема, а не отказ от него.

Замечания формалистов о роли пародии бросают любопытный свет на механику литературной эволюции. В исследовании Тынянова «Достоевский и Гоголь» [24] показано, что взаимоотношения между двумя этими писателями куда сложнее, чем принято было считать. Совершенно бесспорно, что Достоевский многим обязан Гоголю, об этом свидетельствуют многочисленные гоголевские реминисценции в ранних произведениях Достоевского, таких, как «Бедные люди», «Двойник», «Неточка Незванова». Однако, по мнению Тынянова, у этой проблемы есть и другая сторона, обычно ускользавшая от внимания литературоведов: в романе «Село Степанчиково и его обитатели» Достоевский пародирует выспреннюю риторику гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Пародия же, рассуждает Тынянов, есть знак эмансипации, литературное «объявление войны». Если «Бедные люди» и «Двойник» являются доказательством того, что Достоевский многое почерпнул у Гоголя, «Село Степанчиково» недвусмысленно свидетельствует, что автор его вышел за пределы гоголевского влияния. Литературное мастерство Достоевского, заключает Тынянов, было одновременно порождением гоголевского «романтического натурализма» и вызовом последнему.

Сходным образом, по мнению Эйхенбаума и Тынянова, развивалось и творчество Некрасова.[25] Исследователи не раз отмечали, что целый ряд тем и стихотворных размеров Некрасов позаимствовал у Лермонтова. В то же время совершенно бесспорно, что по многим критериям поэзия Некрасова сильно отличалась от романтического стандарта. Это еще один пример того, как пародия подчеркивает двойственный характер литературной преемственности, утверждали формалисты. В данном случае в качестве примера приводится саркастический некрасовский парафраз известной лермонтовской колыбельной «Спи, младенец мой прекрасный...». В стихотворении Некрасова младенцу предстоит стать уже не гордым воином, а жалким, забитым чиновником; тем самым автор ломает очарование ритма и наносит сокрушительный удар по романтическому штампу, что и входило в его задачу.

Именно так и происходят литературные изменения, утверждали формалисты. Старое подается в новом ключе, как в рассмотренном выше случае. Устаревший прием не выкидывают за борт, но применяют в новом, совершенно ему не подходящем контексте и тем самым либо доводят до абсурда, либо снова делают «ощутимым». Другими словами, новое искусство это не антитеза старому, но его реорганизация, «новая стройка старых элементов».[26]

Впрочем, к подобному иконоборчеству не следует относиться слишком серьезно, предостерегали формалисты. Даже безоговорочно отрекаясь от наследия «отцов», бунтарски настроенные «дети» волей-неволей вынуждены заимствовать в свой арсенал технические приемы, разработанные или усовершенствованные «противником». По меткому замечанию Якобсона, в космическом пафосе русского футуриста Маяковского было куда больше от поносимых им предшественников-символистов, чем казалось ему самому.[27]

Общий вывод из вышесказанного совершенно очевиден: литературная эволюция не является прямолинейным процессом; она идет по петляющему пути с массой зигзагов и

неожиданных поворотов. Всякое литературное направление представляет собой сложное взаимодействие элементов традиции и новаторства.

Именно осознание текучести литературного процесса, а также здоровое недоверие к застывшим определениям и официальным иерархиям и сделало формалистов столь чуткими к родственности и взаимосвязям внутри литературы, о чем и помышлять не могли более косные ученые. Тынянов и Эйхенбаум прекрасно осознавали, что литературный конфликт, как и конфликт политический, зачастую соединяет несоединимое и что великому писателю не зазорно заимствовать у бульварного писаки или, напротив, отталкиваться от него. Они также понимали, что современный поэт, отвергая условности недавнего прошлого, может сознательно или бессознательно вернуться к стандартам более далеких времен. В борьбе с отцом «внук оказывается похожим на деда». [28]

Возвращение назад, к забытой литературной традиции, — один из возможных выходов из кризисов, каковые периодически поражают художественную литературу. Другим выходом из тупика для литературы может быть выплескивание за собственные рамки, обращение к быту, поиск новых питательных соков в сыром жизненном материале (см. выше, гл. VII, с. 120—121). Именно поэтому в критические моменты, такие, как конец XVIII в. и, mutatis mutandis *, 1920-е гг., особой популярностью в России пользовались «гибридные», нехудожественные жанры — мемуарный, эпистолярный, репортажный, фельетонный.

Зачастую, утверждали формалисты, поиск новой формы сочетает ретроспективный взгляд с движением не вперед, а в сторону. Нарождающееся литературное движение может получить первотолчок из предшествующей эпохи. Однако чаще всего отправной точкой для него служат не «отцы», которые, как правило, подлежат безоговорочному уничижению, а, пользуясь живописным сравнением Шкловского, «дяди».

«Согласно закону, который, сколько мне известно, я же первым и сформулировал, — без ложной скромности писал Шкловский, — в истории искусств наследство передается не от отца к сыну, но от дяди к племяннику». [29]

«Закон», открытие которого приписывал себе Шкловский, был известен в работах формалистов как «канонизация младшей ветви». «Когда «канонизированная» форма искусства

* с соответствующими изменениями (*лат.*).

заходит в тупик, прокладывается путь ко внедрению в нее элементов неканонизированного искусства, которое к этому времени уже успело выработать новые художественные приемы». [30] С целью обновления литература обращается к темам и приемам окололитературных жанров. Продукты массовой культуры, влачащие малопочтенное существование на литературной периферии, получают, таким образом, дозволение войти в ее пределы, возвеличиваются до положения подлинного искусства, или, говоря словами Шкловского, «канонизируются».

По мнению формалистов, в истории русской литературы можно найти немало примеров подобной «канонизации». Так, они считали, что лирика Пушкина родилась из альбомных стихов конца XVIII в., из так называемой poesie fugitive.* Поэзия Некрасова, пестрящая просторечиями, своей тональностью, ритмическим рисунком и словарем во многом обязана журналистике и водевилю. Блок, утверждал Шкловский, канонизировал темы и темпы цыганского романса. Чехов ввел в русскую литературу элементы фарса и фельетона. Достоевский возвел в ранг литературной нормы приемы бульварного романа. [31]

В очередной раз формальное учение подчеркивало, что не само наличие того или иного элемента, но то, как именно этот элемент используется в рассматриваемом произведении, должно быть основным вопросом литературоведения. Если материал для самых глубоких во всей мировой литературе философских романов может черпаться из «низких» жанров, если незамысловатый ритм цыганского романса может обретать беспредельную эмоциональную силу в проникновенной любовной лирике Александра Блока, совершенно очевидно, что основным предметом, к которому надлежит обращаться ученому-литературоведу, должны быть функция и контекст.

2

Выработанное формалистами представление о литературной динамике в приложении к вопросам русской литературной жизни заставило коренным образом пересмотреть целый ряд традиционных положений и вызвало целый ряд значительных сдвигов в исторической перспективе. Общая картина эволюции русской литературы, возникшая в результате этого

* легкой поэзии (*фр.*)

переосмысления, оказалась одновременно более сложной и более целостной, чем та, которая вырисовывалась на страницах учебников по истории литературы. Целостность этой картине придавало то, что формалисты рассматривали историю литературы как эволюцию жанров и стилей, а не как калейдоскопическую смену отдельных фигур или как косвенное следствие изменений в мыслительной сфере или общественной жизни.

Притом что на раннем этапе исследователи-формалисты зачастую позволяли себе пренебрегать внелитературными факторами, они куда более верно, чем их предшественники или соперники, трактовали «имманентные» факторы литературы. Отказавшись от традиционного подхода, который предполагал внимание только к «литературным генералам»,[32] члены Опояза расширили рамки исторического исследования, охватив также и маргинальные явления — малоизвестных или полузабытых писателей, массовую литературу и окололитературные жанры. Литература — это отнюдь не череда шедевров, утверждали формалисты. Невозможно истолковать процесс литературной эволюции или охватить любой период ее истории, не принимая в расчет явлений второразрядных. С одной стороны, гениальное произведение выглядит гениальным только на фоне посредственных. С другой, зачастую провал становится столь же важным фактором литературной динамики, как и успех. Неудачные или преждевременные шаги в «правильном» направлении, малозначимые сами по себе, зачастую пролагают путь к грандиозным триумфам и, таким образом, представляют несомненный интерес для историка литературы.

Пожалуй, самым заметным сдвигом в исторической перспективе, вызванным к жизни исследовательской работой формалистов, было изменение взгляда на место Пушкина в истории русской литературы — вопрос, которым в свое время занимались Эйхенбаум, Шкловский, Томашевский, Тынянов и Жирмунский.[33] Формалисты опровергли представление о Пушкине как центральной фигуре русского романтизма и первоистоке всей русской поэзии XIX в. Рассмотрев наследие великого поэта с точки зрения его отношения к языку, стилю и жанру, а не с точки зрения его мировоззрения, они пришли к совершенно неожиданному выводу: Пушкин был скорее наследником эпохи классицизма, чем предтечей романтизма. Поэтические достижения Ломоносова и Державина в творчестве Пушкина достигли наивысшего расцвета, позволив

добиться величайшей точности и легкости выражения, идеальной гармонии между языковым материалом и стихом.

Формалисты с готовностью признавали, что Пушкин модифицировал наследие классицизма и привнес в него много нового. Он значительно расширил рамки жесткого ломоносовского канона, «канонизировав» изящные и разговорные ритмы «салонных стихов» (vers de société). Безусловно, многие темы и художественные приемы он почерпнул из романтической эпохи. Однако суть его поэтики оставалась классицистической. [34]

Как нам кажется, наиболее взвешенно эта позиция представлена в статье Якобсона, написанной в 1936 г. [35] «Эстетической основой пушкинской лирики является классицизм, — писал Якобсон, — но это классицизм, насыщенный романтизмом; подобным же образом на поздних романтиков — Бодлера, Лотреамона и Достоевского — не могло не оказать влияния то обстоятельство, что они жили в эпоху реализма». [36]

Тынянов в своих трудах, посвященных Пушкину и его эпохе, [37] пошел еще дальше: он ставит под вопрос правомерность самой дихотомии «романтизм — классицизм» применительно к литературному развитию России. Тынянов не отрицает воздействия этих направлений в западноевропейском искусстве на русскую литературу. Однако, по его мнению, противоборство классицизма и романтизма отнюдь не было основной проблемой пушкинской эпохи. Элементы «романтизма» и «классицизма» перемешались в русском искусстве столь причудливым образом, что граница между ними оказалась куда более размытой, чем, скажем, во Франции.

Согласно Тынянову, литературные баталии в России начала XIX в. кипели вокруг чисто русской и исключительно литературной [38] проблемы. Спор между так называемыми «архаистами» и «новаторами» сосредоточился на словесном материале русского литературного языка. Архаисты ратовали за возврат к традициям Ломоносова, характеризующимся четким различием между жанрами и уровнями повествования, господством «высокого штиля», насыщенного славянизмами. Новаторы считали образцом светскую прозу Карамзина и боролись за «нейтральный» стиль, ориентированный на разговорную речь образованных классов, освобожденный от высокопарных архаизмов. Противоборство, наиболее активными участниками которого стали менее известные современники Пушкина, такие, как Грибоедов, Кюхельбекер, Шишков, Вя-

земский и др., осложнялось еще и расколом обоих лагерей на более консервативную («старшую») и более прогрессивную («младшую») фракции.

Литературоведам-формалистам оказалось достаточно сложно определить место Пушкина в литературной жизни той эпохи. Тынянов помещал его ближе к младшим архаистам,[39] а Томашевский, судя по всему, придавал больше значения кратковременному сближению Пушкина с «левыми» новаторами.[40] Оба критика были единодушны в том, что Пушкин представляет собой слишком сложное явление, чтобы загонять его в рамки жесткой классификации. Его творчество, отличительной чертой которого является переплетение славянизмов и просторечия, легкой поэзии и эпической величавости, а также его уклончивые критические высказывания, в которых он старательно избегал отождествлять себя с тем или другим лагерем, не позволяют прийти к однозначному выводу.

Однако при этом формалисты подчеркивали, что, если Пушкин не вмещается в рамки ни одной из школ своего времени, как не вмещается он и в рамки своей эпохи, это отнюдь не значит, что он стоял в стороне от противоборства. За время своей литературной деятельности он стоял на позициях различных группировок, выступал в защиту нескольких точек зрения, однако окончательно не утвердился ни в одной из них. Посему, утверждал Тынянов, невозможно понять и оценить историческую роль Пушкина, не принимая в расчет течений и водоворотов литературной жизни той эпохи, а также деятельности его менее выдающихся современников.

Из вышесказанного естественным образом вытекает, что Пушкина, как, впрочем, и всякого «классика», надлежит рассматривать только в контексте его эпохи. Формалисты подчеркивали, что наследие Пушкина, как и его место в русской литературе, следует изучать *в рамках исторического процесса*. Члены Опояза не скрывали презрительного отношения к антиисторизму критиков-импрессионистов, видевших в великих мастерах «вечных спутников»,[41] как и вообще ко всякой восторженности и поклонению в критике. «Пора забыть, — писал Томашевский, — обычный мессианизм Пушкина с типичным разделением русской литературы на ветхозаветную до Пушкина и новозаветную после Пушкина».[42] Формалисты отказались от общепринятого представления о Пушкине как о «великом водоразделе», от которого ведет начало вся русская поэзия XIX в. Они не отрицали значимости воздействия

Пушкина на формирование современного русского литературного языка;[43] они признавали, что своим творчеством он охватил почти все многообразие тем и задач, которыми русским писателям предстояло заниматься еще многие десятилетия. Однако, утверждали формалисты, удачные подражания пушкинскому стилю и стиху практически отсутствуют не только потому, что совершенство неповторимо, но еще и потому, что в поэтическом даре Пушкина нашла последнее и самое совершенное воплощение литературная традиция предшествующей эпохи. Поскольку Пушкин во всей полноте использовал возможности, накопленные его предшественниками, после него создать что-либо достойное или новое в том же ключе оказалось невозможно. Необходимо было начинать все с новой точки. По мнению Тынянова, именно это и произошло.

Вразрез с общепринятым мнением он утверждал, что младших современников и литературных собратьев Пушкина — Лермонтова и Тютчева — отнюдь нельзя назвать его преемниками. Тынянов писал, что после смерти Пушкина поэзия не пошла ни вперед, ни назад, а скорее, в сторону, к сложным образованиям или Лермонтову, Тютчеву и Бенедиктову,[44] каждый из которых сочетал в различных пропорциях элементы пушкинской поэтики с эстетическими принципами западноевропейского романтизма, а также с наследием высокого стиля XVIII столетия. Что же касается последующих поколений поэтов, поздние русские романтики и символисты в поисках эмоциональной полноты и музыкальной напевности стиха обращались не к кому иному, как к Жуковскому с его сладкозвучными элегиями и отчасти — к Лермонтову.[45]

При этом формалисты предупреждали, что периодические «переоценки» Пушкина не следует воспринимать слишком буквально. Ни в коем случае не следует смешивать «подлинного», реально существовавшего Пушкина и его двойника, «Пушкина, живущего в веках».[46] Последний зачастую является не чем иным, как отражением собственных эстетических представлений критика. Шкловский считал, что литературное произведение всегда воспринимается через призму литературных норм, существующих на данном этапе, и, следовательно, может оказаться поставленным «с ног на голову».[47] Так, в 1880-е гг. имя великого поэта использовалось в поддержку взглядов совершенно иных, чем пушкинские. В своей знаменитой юбилейной речи Достоевский восторгается Пушкиным как проповедником христианского самоуничижения, причем

портрет, который возникает из этого красноречивого выступления, напоминает не столько Пушкина, сколько самого Достоевского.

Пожалуй, единственная успешная попытка возродить «истинного» Пушкина и достичь «аполлонической» ясности его поэтического стиля была предпринята акмеистами, прямыми наследниками и беспощадными критиками движения символизма.[48] Однако акмеизм стал лишь кратким эпизодом в истории современной русской поэзии. Неоклассическую уравновешенность Гумилева и Мандельштама вскоре затмил скандальный футуристический бунт.

В дерзко-бесшабашных манифестах (см. выше, гл. II, с. 42—43) футуристы представляли свою поэзию как антитезу всему, что было написано ранее, как вызов всем и всяким литературным традициям. Однако сочувствующие им критики лучше понимали ситуацию. Они указывали, что в литературе ничто не начинается с нуля. Даже самое смелое новаторство не может полностью оторваться от традиции. Они видели в движении футуризма очередной пример действия закона литературной эволюции, согласно которому бунт против «отцов» зачастую выливается в частичное возвращение к «дедам» (см. выше, с. 260—261). «Русский футуризм, — писал Тынянов, — был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку».[49] Согласно Тынянову, увлечение Хлебникова вопросами языка, его тяга к эпической форме являются связующим звеном между этим первопроходцем поэтического языка и жившим в XVIII в. М. В. Ломоносовым, родоначальником русской поэзии. Подобным же образом тяга Маяковского к «крупным» поэтическим формам — оде, сатире, — в которые он стремился заключить свою пылкую риторику, возвращает его помимо воли вспять, в эпоху русского классицизма, в особенности к творчеству Державина, тоже любившего смешивать возвышенное красноречие с шуткой.

Подобная неожиданная параллель между певцом Октябрьской революции и царедворцем Екатерины II весьма типична для самобытных литературных генеалогий, которые вырабатывали формалисты. Не менее симптоматично и сопоставление с XVIII в. Многие русские литературоведы, приняв на веру любопытную, но весьма незрелую статью Белинского «Литературные мечтания», попросту сбрасывали XVIII столетие со счетов, исходя из того, что русская литература началась

только с Пушкина. Однако ученые из Опояза четко осознавали, где именно следует искать истоки русской словесности. Формалистов неизменно притягивала эпоха Ломоносова. Присущий ей интерес к вопросам языка и стиля, так же как и коренное новаторство, видимо, были им куда ближе по духу, чем несколько вторичная гладкость русской прозы середины XIX в. Кроме того, сопоставление таких идейно несходных явлений, как Державин и Маяковский, лишний раз говорит о том, что хотя формалисты и отдавали себе отчет в различии общих культурных контекстов, в рамках которых творили эти писатели, они предпочитали строить аналогии на чисто литературных критериях.

Сходному пересмотру подверглась и история русской прозы. И здесь формалистам удалось выявить ряд доселе остававшихся незамеченными соответствий, хотя они так и не выработали общей схемы эволюционного развития. Целый ряд монографий и статей, посвященных стадии формирования русской прозы, бросает свет на творчество второстепенных, полузабытых, но «значимых» писателей, таких, как Вельтман, объявленный предшественником Гоголя и Достоевского.[50]

Еще большее значение имели попытки Эйхенбаума исследовать литературную генеалогию Льва Толстого.[51] Как уже отмечалось выше (см. гл. XI, с. 194), Эйхенбаум исходил из того, что повествовательная манера молодого Толстого, с характерными для нее пристальным психологическим анализом, рационалистической «генерализацией» и намеренной «незамысловатостью», была прежде всего вызовом романтической традиции. Для Эйхенбаума Толстой был в первую очередь художником-новатором, отчаянно ищущим выхода из кризиса, в котором оказалась художественная проза, — представление, которое, по всей видимости, отчасти объясняет восхищение критика Опояза этим писателем.

Если верить Эйхенбауму, Толстой в борьбе против непосредственных предшественников тоже вынужден был обратиться к «дедам», а именно к XVIII столетию. Однако в отличие от Хлебникова и Маяковского, он следовал не столько российским, сколько западным образцам.

Согласно Эйхенбауму, присущее Толстому стремление дробить личность на ряд отдельных переживаний или состояний души является поздним отголоском возникшей в XVIII в. сенсуалистической философии в том ее варианте, в каком она представлена у Кондийака и энциклопедистов. Обилие физических подробностей, а также эгоцентрическая интонация,

характерная для автобиографических произведений Толстого, таких, как «Детство» и «Юность», возводились к западноевропейскому сентиментализму, к Лоренсу Стерну и «роману без сюжета» (handlungsarmer Roman) швейцарского писателя Тёпфера. Развенчание романтического мифа о войне в «Севастопольских рассказах» сопоставляется с военными эпизодами у Стендаля. Для критика-формалиста Толстой, подвергавший дотошному логическому анализу человеческие переживания, был прежде всего человеком восемнадцатого столетия, появившимся на свет со столетним опозданием.

Гипотеза Эйхенбаума о воздействии западноевропейского романа на творчество Толстого подтверждается многочисленными свидетельствами того, что Толстой был хорошо знаком с произведениями вышеупомянутых писателей. Другими словами, в данном случае речь идет не просто о родственности, но о непосредственном литературном влиянии. А вопрос о литературных влияниях и заимствованиях был в течение долгих лет одной из излюбленных тем академического литературоведения. Формалисты не чурались этой сферы исследований, как чурались иных традиционных занятий академистов. Поскольку, особенно поначалу, они настаивали на «имманентном» подходе к литературной эволюции, с их стороны было естественно объявить, вслед за Ф. Брюнетьером, «влияние одного произведения на другое» [52] фактором более важным, чем все внелитературные воздействия. [53]

По счастью, здоровый интерес к таким аспектам, как функция и контекст, спас формалистов от бесплодной охоты за параллелями и источниками, от механического сопоставления идентичных или сходных «мотивов» без всякой попытки установить их место в данной эстетической «системе».

Лучше всего формальный подход к этой проблеме сформулирован у Жирмунского. Излагая концептуальную основу пересмотра пушкинского байронизма, Жирмунский подчеркивает, что литературное влияние связано прежде всего с *литературными* мотивами и приемами, а не с общностью взглядов или темперамента. «Пушкин, — пишет Жирмунский, — вдохновлялся Байроном как поэт: чему он научился у Байрона в этом смысле, что «заимствовал» из поэтических произведений учителя и как приспособил заимствованное к особенностям своего вкуса и дарования?» [54]

Именно этот последний аспект «адаптации» или, говоря образно, натурализации чужой темы представлял особый интерес для исследователей-формалистов. Они отдавали себе

отчет в том, что литературное заимствование, особенно если речь идет о великом поэте, всегда является трансформацией, а не простым обменом. Литературное влияние, подчеркивали они, следует рассматривать как взаимодействие между двумя независимыми художественными системами. Так, даже если можно с полной достоверностью установить факт заимствования, критика прежде всего должен волновать не вопрос «откуда», а вопрос «для чего»; для него важен не источник «мотива», но как именно этот мотив использован в новой «системе». Для успешной ассимиляции необходимо адаптировать «инородный» элемент к новым условиям. Кроме того, он должен соответствовать внутренним потребностям принимающей его структуры. Соответственно, как правило, заимствуется не лучшее из того, что есть у «дающего взаймы», но то, в чем непосредственно нуждается «заимствующий». [55]

Совершенно очевидно, что потребностью, которую удовлетворило воздействие Байрона на Пушкина, была нужда в новом типе поэтического повествования, который мог бы прийти на смену устаревшим эпическим формам классицизма. Жирмунский не преминул упомянуть, что подобное отношение к русскому байронизму высказывали и некоторые из наиболее прозорливых современников Пушкина. Вяземский, одаренный поэт и критик, видел главный вклад Байрона в пушкинскую «поэтику» в том, что он дал своему русскому «ученику» «синкретический» жанр, характеризующийся лирической непоследовательностью и фрагментарной композицией, — «стихотворную повесть». [56]

Эйхенбаум, рассуждая об иноязычных влияниях на Лермонтова, [57] ставит вопрос почти в той же форме. Однако его система сопоставлений несколько шире: по его мнению, во взаимодействии участвуют не отдельные писатели, но две национальные литературы. Сам по себе иноязычный писатель, утверждает Эйхенбаум, не может положить начало новому литературному направлению, поскольку всякая литература развивается в соответствии со своими собственными законами и традициями. Входя в чужую литературу, писатель подвергается трансформации и, как правило, становится уже не тем, чем он на деле является и что прославило его в его родной словесности, но тем, что требуется от него в рамках новой сферы влияния. «Никакого «влияния» в настоящем смысле слова и не бывает, — заключает Эйхенбаум, — потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову». [58]

Вышеописанный пересмотр коснулся, используя современную терминологию, скорее «описательного», чем «оценочного» аспекта литературоведения. Строго говоря, в описательной сфере ученые из Опояза всегда чувствовали себя гораздо уютнее. Всеми силами стремясь избежать догматизма и субъективизма, они старались не позволять себе откровенно оценочных суждений, а говоря точнее — сводили оценку к тому, что Остин Уоррен назвал «исторической значимостью».[59] Вместо того чтобы судить об эстетической значимости того или иного писателя исходя из универсального, пусть и достаточно гибкого, критического стандарта, они предпочитали говорить о его исторической роли — о его месте в «замкнутой последовательности прошлого».

Ниже мы попытаемся перечислить недостатки подобного подхода (см. гл. XV, с. 282—286). Сейчас же достаточно будет подчеркнуть, что ультраисторическая позиция Опояза пошла ему равно и на пользу, и во вред. Пусть, с одной стороны, она не позволяла формалистам подняться до критических суждений общеоценочного характера, зато оказывалась очень уместной, когда возникала нужда «определить» место писателя в литературном потоке. Способность осознавать историко-литературный контекст и стремление реконструировать «поэтику» изучаемого автора или литературной школы позволяли формалистам судить о достижениях поэта с точки зрения того, чего он действительно стремился достичь, а не того, что хотел и пытался приписать ему исследователь.

Ценным аспектом формальной методологии было стремление покончить с эстетическим эгоцентризмом. Европейская наука XIX столетия слишком часто грешила тем, что личные прихоти выдавала за общезначимые ценности. На пути у этой тенденции встала новая научная дисциплина, антропология культуры, которая сосредоточила внимание на многообразии схем культурного развития. Почти ту же роль сыграла и современная художественная критика: она сумела реабилитировать те периоды в истории искусства, которые в прошлом веке считались периодами упадка.

Сильнее всего от этой перестановки акцентов выиграло средневековое искусство, на которое долгое время смотрели свысока только за то, что оно не подходило под стандарты реализма XIX в. Следует отметить, что и Якобсон и Трубецкой вели отчаянную борьбу с этим распространенным представлением, называя подобный подход антиисторическим. Во всту-

пительной статье к комментированному изданию двух средневековых чешских поэм [60] Якобсон подчеркивает, что средневековое искусство сумело разрешить целый ряд фундаментальных проблем формы, проблем, которые впоследствии были вытеснены на задний план. Он полагал, что ответ на вопрос, преуспело ли в своем развитии средневековое искусство, следует давать исходя из того, насколько успешно оно разрешило *свои собственные* проблемы, а не из того, насколько оно в состоянии разрешить наши.

«Нет ничего более ошибочного, — продолжает Якобсон, — чем широко распространенное мнение, что взаимоотношения между современной и средневековой поэзией примерно таковы, как между пулеметом и луком». [61] Ведь если подобная аналогия верна, это значит, что все сферы человеческой деятельности развиваются в одинаковом темпе. На деле же это далеко не так. Расцвет искусств вполне может прийтись на период технического упадка и политической реакции, и, напротив, известно, что общественный прогресс влечет *за* собой посредственность в искусстве. Это рассуждение лишний раз подтверждало два основных постулата формализма — представление об искусстве как о независимом «ряде» и убежденность в относительности эстетических стандартов.

Еще одним ярким примером свойственного формалистам внимания к контексту стала переоценка роли Н. А. Некрасова, поэта, который как при жизни, так и после смерти был предметом жестоких раздоров в русской критике. Этот писатель, признанный отцом русской гражданской поэзии, всегда вызывал восторг у критиков, озабоченных общественной функцией литературы, и презирался эстетами, которые называли его памфлетистом и посредственным рифмоплетом. Однако и те и другие сходились в одном: они признавали за бесспорный факт, что Некрасов не был виртуозом в вопросах формы. Критики социальной направленности, за исключением Г. В. Плеханова, [62] полагали недостатки формы малозначимыми, эстеты же, напротив, считали их серьезным изъяном. При этом, однако, практически никто не ставил под сомнение диагноз.

Литературоведы-формалисты отталкивались от этой устоявшейся аксиомы. [63] Они выдвинули предположение, что традиционный взгляд на Некрасова как «гражданского» поэта, не слишком щедро наделенного художественным дарованием, совершенно не соответствует действительности. Когда Тургенев критиковал стихи Некрасова за грубость и «прозаизм», он,

безусловно, подходил к ним с мерками романтической поэзии. Однако романтические критерии в данном случае совершенно не годились: судить поэта исходя из требований художественной нормы, которую он намеренно нарушает, равно несправедливо и ошибочно.

Некрасов писал своим «безыскусным» стилем не потому, что не мог сочинить гладких, мелодичных стихов в духе поэзии Пушкина — Лермонтова, но потому, что не желал этого делать. То, что Некрасов отнюдь не был чужд вопросам формы, доказывает его статья, посвященная Тютчеву. То, что он мог успешно следовать «традиции» Пушкина и Лермонтова, видно из его ранних подражательных стихов. Однако, утверждает Эйхенбаум, вряд ли бы ему удалось многого достичь на этом пути, поскольку форма, выработанная двумя великими поэтами, уже превратилась в поэтический штамп. Чтобы вдохнуть новую жизнь в язык русской поэзии, Некрасов должен был сделать решительный шаг за пределы романтической традиции. Дерзко перемешав элементы пушкинского и лермонтовского стиха с мотивами и ритмами водевиля, народной песни и памфлета, он выковал новый поэтический стиль, который Тургенев, «эпигон» романтизма, счел слишком уж «перченым».[64]

Многие русские критики, не чуждые вопросам формы, отталкивались именно от суждений Тургенева. Эйхенбаум и Тынянов подошли к творчеству Некрасова без предубеждений, скорее даже с предрасположенностью, с каковой всегда относились к смешанным жанрам и к поэтам-новаторам. В отличие от эзотерически настроенных эстетов они вовсе не считали, что хорошая поэзия обязательно должна быть «безупречной». Более того, они полностью отдавали себе отчет в том, что динамичный поэтический контекст способен успешно ассимилировать «прозаизмы», то есть заставлять их служить эстетическим целям наравне с иными элементами обыденной речи.

Итак, взглянув на Некрасова с новой точки зрения и, что еще более важно, установив природу его «поэтики», формалисты пришли к выводу, что он был искушенным, виртуозным мастером, поэзию которого можно назвать не только «приемлемой», но и эстетически изысканной. Они поставили в заслугу Некрасову прекрасное владение языком и стихотворной формой, а также умение использовать в своих неоднородных стихах стилистический потенциал различных языковых слоев.[65]

Первая фаза критической оценки на этом завершилась. Предпринятая Эйхенбаумом реабилитация Некрасова лиш-

ний раз доказала, что для того, чтобы выяснить, насколько успешно удалось поэту реализовать свой замысел, надо прежде всего определить сущность этого замысла.

Все, о чем говорилось выше, составляет лишь малую толику научных исследований, которыми обогатил науку формализм. Суждения формалистов, откровенно спорные, были зачастую гениальными прозрениями, а зачастую свидетельствовали об их ограниченности, но одно в них было неизменно — ценность для будущей науки. Метод пристального изучения литературного материала, дополненный разветвленной и гибкой схемой литературной динамики, позволил сделать целый ряд открытий, значение которых непреходяще. Далеко не все оценки формалистов можно считать истиной в последней инстанции, однако мало какие из них можно обойти. Пожалуй, наилучшим подтверждением значимости критического наследия Опояза является то, что начиная с 1920-х гг. ни одно серьезное исследование творчества Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Толстого, Маяковского и Ахматовой не обходится без ссылок на труды формалистов.

XV
ПОДВОДЯ ИТОГИ

В разделе, посвященном обзору истории русского формализма, мы по большей части говорили об этой литературной школе как о чисто национальном явлении. Однако, обратившись к теоретическим открытиям формалистов, мы волей-неволей вынуждены были затронуть вопрос о разительном сходстве между их суждениями и суждениями Жана Кокто, Клинта Брукса, Уильяма Эмпсона, Т. С. Элиота.

Сходство это никак нельзя приписать непосредственному «перекрестному опылению» идеями. Свидетельства воздействия западной мысли на русский формализм очень немногочисленны, обратное же влияние до недавнего времени и вовсе было близким к нулю. Языковой барьер, а также культурная изолированность Советского Союза препятствовали ознакомлению европейских литературоведов с достижениями русской формальной методологии; говоря точнее, в Европе практически не ведали о самом ее существовании.

Материалы о русском формализме, которые на протяжении последних двадцати пяти лет время от времени появлялись в научной прессе Западной Европы и США, были скупыми, сжатыми и, как правило, адресовались только к профессиональной аудитории. Трое русских ученых, прямо или косвенно связанных с формальным движением, — Томашевский, Жирмунский и Вознесенский — опубликовали краткие резюме научных взглядов формалистов соответственно во французском, немецком и английском научных периодических изданиях, посвященных вопросам славистики.[1] Нина Гурфинкель, франко-русский литературовед, испытавшая сильное влияние

идей Опояза,[2] сделала попытку изложить основные тезисы формальной методологии в «Le Monde Slave».[3] Спустя некоторое время этот обзор был использован (в весьма вольном пересказе) известным французским компаративистом Паулем ван Тигемом.[4] Краткие ссылки на исследования формалистов в области версификации мы находим в работах голландского лингвиста и стиховеда А. В. де Гроота, в исследовании Генри Ланца «Физическая основа рифмы», а также, несколько позднее, — в примечательном труде бельгийского литературоведа М. Руттена.[5]

Научный мир США почерпнул основную информацию о русском формализме из содержательной статьи Манфреда Кридля, опубликованной в 1944 г. в «The American Bookman»,[6] а позднее из статьи Уильяма Э. Харкинса в «Word».[7] Фундаментальный труд Уэллека и Уоррена «Теория литературы» (1949)[8] стал первой американской публикацией, свидетельствующей о близком знакомстве авторов с формалистско-структуралистской методологией и о сочувственном к ней отношении.

Следовательно, близость подходов и формулировок, обнаруживающаяся в работах Тынянова и Эйхенбаума, с одной стороны, и Клинта Брукса или У. К. Уимсета-младшего, с другой, свидетельствует скорее о совпадении, чем о взаимовлиянии. Только что упомянутая нами работа — плод сотрудничества двух вполне сформировавшихся ученых, прошедших через совершенно различные научные школы, — является свидетельством того же самого. То, что Рене Уэллек, научные взгляды которого формировались под воздействием пражского структурализма, и Остин Уоррен, выдающийся представитель американской «новой критики», обнаружили, встретившись в 1939 г., «общность взглядов на литературную теорию и методологию», лишний раз говорит о том, что между двумя параллельно развивавшимися критическими течениями существовало много общего, как и о фундаментальном единстве всей науки.

Что бы ни говорили приверженцы воинствующего «изоляционизма», торжествующего ныне в стране, где зародилось формальное движение, стоящие перед учеными вопросы, как и ответы на них, носят интернациональный характер. Если взглянуть на формализм как на часть русской культурной жизни — реакцию против символистской метафизики и грубого социологизма или теоретическую платформу футуризма, —

он предстанет перед нами как чисто русское явление. Однако, сражаясь в критических баталиях местного характера, формалисты, зачастую неосознанно, задавались теми же вопросами и давали на них практически те же ответы, что и их собратья в Германии, Франции, Англии и США. Формализм, как организованное критическое движение, был прежде всего внутринациональным откликом на внутринациональную потребность. Но как течение критической мысли он стал органичной частью общего процесса пересмотра целей и методов науки — процесса, который в первой четверти нашего века проявился и в европейском литературоведении.

В этом смысле русский формализм совершенно не обязательно прекратил свое существование. «Формальная» наука в России и соответственно в остальных славянских странах находится под идеологическим запретом. Однако многие открытия формализма пережили натиск тоталитаризма, обретя новую жизнь в научных течениях по другую сторону «марксистско-ленинского» железного занавеса.

Если взглянуть на русский формализм в более широкой перспективе, он предстанет одним из самых ярких проявлений наметившейся в последнее время тенденции к более пристальному анализу литературы и искусства — тенденции, которая, как уже упоминалось выше, прежде всего проявилась в работах Ганслика, Вёльфлина, Вальцеля и во французском методе explication des textes, а в последнее время завоевывает все более серьезные позиции в английском и американском литературоведении.

Наиболее примечательной представляется нам общность между формальной школой и англо-американской «новой критикой». И действительно, между русским формализмом и критическим движением, которое в лице Т. С. Элиота сместило акцент с поэта на поэзию,[9] в лице Джона Рэнсома сосредоточилось на «эстетике и характерных особенностях литературы»,[10] в лице Клинта Брукса и Айвора Ричардса ввело железную дисциплину пристального чтения,[1] можно отыскать немало удивительных параллелей.

Впрочем, различия между ними почти столь же поучительны, как и сходство. «Новая критика» развивалась совсем в иной общественной и научной атмосфере, чем русский формализм и пражский структурализм. Отсюда — разительные отличия в организации и идеологической платформе двух этих течений. Типичный формалист был представителем

радикальной литературной богемы, бунтарем, ниспровергающим авторитеты, беглецом, спасающимся от власти нового режима, лишенным всяческого почтения к старому. «Новый критик», особенно в американском варианте, это чаще всего интеллектуал-консерватор, чурающийся «толпы», с отвращением относящийся к индустриальной цивилизации, обративший ностальгический взор назад, к более стабильному обществу и более устойчивой системе ценностей. Любимым словом Якобсона и Шкловского было «новаторство», Тейта и Рэнсома — «традиция». Ярые противники академизма, русские формалисты несомненно возмутились бы попыткой Рэнсома заключить профессиональную критику в стенах академии. [12] Эстетический «пуризм», от которого они впоследствии отказались, был скорее проявлением богемной экстравагантности и бравады, чем аристократического презрения к profanum vulgus. *

В одной из своих недавних публикаций Уильям Элтон вычленяет несколько самостоятельных течений в рамках того, что принято объединять под общим понятием «новая критика». [13] Если принять в качестве рабочей версии его классификацию, мы увидим, что больше всего сходства с формально-структуралистской методологией обнаруживает направление «новой критики», представленное Клинтом Бруксом и Робертом Пенном Уорреном. Их подход, который часто называют «органицистским», — менее одержимый идеологией, чем подход Тейта или Рэнсома, и более строгий и систематический, чем у Р. П. Блэкмура или Т. С. Элиота, — во многих фундаментальных аспектах параллелен тому, который представлен на позднем этапе развития славянского формализма. Упор на органическое единство литературного произведения, предубеждение против «парафразовой ереси», [14] осознание «многозначности» поэтических средств выражения и «конфликтных структур», проистекающих из этой многозначности, таких, как ирония и парадокс, — все это сильно напоминает поздние работы Якобсона и Тынянова, а также идеи Пражского лингвистического кружка.

Правда, надлежит добавить, что сходство заключено скорее в манере рассуждения, чем в критериях оценки. Например, Брукс и Уоррен допускают существование гибких, но при этом абсолютных стандартов, приложимых к поэзии

* непосвященной толпе *(лат.)*.

любой эпохи, формалисты же проповедовали критический релятивизм в чистом виде. Американские «органицисты», как и иные течения «новой критики», занимались поиском эстетической нормы, их славянские коллеги усматривали эстетическую ценность как раз в отклонении от нормы. Позиция эта была не просто плодом воинствующего богемного антиакадемизма; она вытекала из связей формалистов с современным искусством.

Литературоведение, подчеркивали формалисты, является, или должно являться, независимой научной дисциплиной. Однако любой переломный сдвиг в литературоведческой методологии, пусть и вызванный к жизни внутренними потребностями, обязательно связан с параллельными событиями в смежных областях науки, таких, как философия культуры или теория познания. Более того, на всякую критическую теорию неизбежно оказывают влияние изменения в той сфере, которая составляет объект литературоведческого исследования, то есть в искусстве.

Русский формализм не был исключением. Посему любая попытка рассмотреть формальное движение в рамках более широкого культурного контекста должна принимать в расчет три тесно взаимосвязанных аспекта. Первый мы уже упоминали: зарождение структурного анализа в литературоведении. Двумя другими было движение «модернизма» в искусстве и кризис теории познания.

Обратимся к конкретному примеру. Теоретики Опояза сумели выдвинуть «ориентацию на языковой материал» в качестве отличительной черты поэзии только потому, что, освободившись от шор «внешнего» подхода, обратились к самому литературному произведению и его структурным свойствам. Однако при этом совершенно неоспоримо, что интерес формалистов к структурным аспектам литературы был подстегнут растущим вниманием к структуре и функции, что в первые десятилетия нашего века проявилось сразу в нескольких областях научной деятельности. Равным образом можно с большой долей вероятности предположить, что узость раннего формалистского подхода к словесной фактуре поэзии проистекала из тенденции современного искусства к субъективности. Предложенное Якобсоном определение «литературности» приложимо к *любой* поэтической структуре. Однако наиболее уместно оно применительно к литературной ситуации, в которой целью поэтического творчества провозглашаются манипуляции с языком, а не отображение реальности.

За последние полвека человечество сделало значительный шаг вперед в области мышления и научной методологии. Методологическая переориентация была прежде всего направлена на искоренение двух ошибок, унаследованных от XIX столетия, — безоговорочного эмпиризма, который признает за реальное только непосредственную «данность», и грубого монизма, который, говоря словами современного писателя, «стремится свести разнородные уровни к однородным законам». [15]

На уровне гносеологии, говоря словами Сьюзен Лэнгер, «место проблемы наблюдения заняла проблема значения». [16] На смену позитивистским данным органов чувств пришла «философия символических форм» — взгляд на человека как на animal symbolicum * (Кассирер). [17]

Применительно к общей научной методологии новая ориентация означала, говоря словами Скафтымова (см. выше, гл. XI, с. 203—204), примат структурного описания над генетическим изучением. Согласно новым представлениям на каждом уровне человеческого опыта существуют свои «законы» или организующие принципы, которые невозможно вывести из других слоев. Соответственно любой ученый, будь то лингвист, психолог или искусствовед, прежде всего должен исследовать структурные свойства своей научной области, а только уж потом пытаться соотнести полученные данные с данными иных областей.

Бунт против Редукционистского Заблуждения проявился в столь разных научных областях, как лингвистика и биология. Но самым наглядным примером его может, пожалуй, послужить полемика между представителями гештальтпсихологии и бихевиоризма. Введя понятие «организованного целого» и указав на силы, действующие в сфере зрительного восприятия, Кехлер, Вертимер и Коффка, сознавали они это или нет, дали неопровержимые доводы в пользу структурного подхода ко всем явлениям культуры.

Как явствует из предыдущего, русский формализм отдал дань обеим тенденциям современного научного познания — и интересу к символу, и вниманию к форме. Еще на ранней стадии развития своего движения формалисты ставили вопрос о языке поэзии с позиций дихотомии знака и референта. Позднее, в «структуралистский» период, они предприняли отчетли-

* животное символическое (*лат.*).

вую, хотя и не до конца успешную попытку превратить поэтику в составную часть семиотики. Еще существеннее то, что формалисты достаточно далеко продвинулись по пути выработки гештальт-подхода к литературному творчеству, в особенности к поэзии. Достаточно вспомнить введенные поздним Опоязом понятия «система» и «доминанта», а также пражскую концепцию эстетической «структуры».

Для формалистов было большой удачей, что им довелось принимать участие в развитии одного из самых продуктивных направлений в современном мышлении и одновременно обогащать за счет него свою теорию. Новые методологические представления оказали им неоценимую помощь в исследовании природы «литературного факта» и «литературной эволюции». Кроме того, причастность формализма к тому, что Сьюзен Лэнгер называет «генеративными идеями» нашей эпохи, [18] лишний раз подтверждает, что он был не просто пустячной научной прихотью, что бы там ни говорили некоторые «марксисты» (см. выше, гл. VI, с. 97—98).

При этом, если тесная взаимосвязь с передовыми интеллектуальными течениями эпохи была, несомненно, благом для Опояза, его воинствующий «модернизм», по прошествии времени выглядит весьма сомнительным достоинством. Союз с литературным авангардом, безусловно, привносил живую струю и придавал боевитость формальной критике. Ничто не служит для критического движения таким мощным стимулом, как тесная взаимосвязь с творческой жизнью. Именно эта сопричастность вдыхала силу в лучшие статьи Шкловского, придавала блеск трудам Тынянова и Якобсона, посвященным русскому футуризму, — трудам, в которых, помимо научной прозорливости, явственно видны доброжелательность и желание соучаствовать в поисках нового поэтического видения.

Однако те же эстетические пристрастия, которые оживляли и обогащали критические изыскания формалистов, зачастую крайне негативно отражались на их литературных теориях. Не единожды описание того или иного поэтического качества, претендовавшее на объективность, превращалось в страстную речь «в защиту поэзии», говоря точнее — в защиту того вида поэзии, который больше других импонировал данному автору.

Мы живем в эпоху, когда понятие «новая поэзия» меняет смысл каждые несколько лет, когда школы в искусстве отживают свое быстрее, чем научные методологии (каковые,

впрочем, тоже весьма недолговечны). Посему теоретические построения, пытающиеся, осознанно или неосознанно, оправдать то или иное «направление» в современной поэзии или живописи, будь то футуризм, дадаизм, сюрреализм или кубизм, через два-три десятилетия превращаются в «явления прошлого». Такова, видимо, неизбежная расплата за «актуальность».

Наглядным примером тому может служить книга Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства».[19] Это компетентное, и поныне не до конца утратившее актуальность исследование, бросившее вызов реалистической эстетике, пестрит крайностями, формулировками, которые слишком явственно проникнуты духом 20-х гг., чтобы звучать до конца убедительно в 1950-м. То же самое можно сказать и о работах Шкловского. Его ранние работы куда более содержательны и ценны, чем то, что он писал после 1930 г. Однако многие его поспешные обобщения, явно вызванные к жизни футуристическими и «конструктивистскими» экспериментами той эпохи, потеряли всяческий смысл в изменившемся эстетическом климате наших дней.

Еще одним следствием тесных связей с литературной богемой той эпохи был дерзкий, а зачастую и вовсе вызывающий тон формалистских публикаций.[20] Выше уже отмечалось, что многие заявления теоретиков Опояза, сделанные в пылу спора, не следует воспринимать слишком буквально. Однако даже у тех, кто постоянно держит это в уме, не могут не вызвать раздражения постоянные «тактические» преувеличения; было бы гораздо лучше, если бы формалисты всегда говорили только то, что имели в виду. Глядя, как теоретики Опояза недрогнувшей рукой отчуждают искусство от общества и от художника-творца, начинаешь невольно желать, чтобы они проявляли побольше «академической» сдержанности и почтительности.

Однако в свете общего вклада движения формализма в науку эти ранние «перегибы» выглядят не такими уж значительными. Навязчивые преувеличения, восславление «приема» как единственного аспекта, достойного внимания литературоведа, были всего лишь болезнями роста живого, динамично развивающегося движения. В ретроспективе многие причуды Опояза выглядят куда более плодотворными, чем гораздо более сдержанные утверждения консервативных критиков. Выше мы уже выдвигали предположение, что сама узость

взгляда формалистов сослужила им добрую службу, поскольку позволила заострить внимание на фундаментальных вопросах, на которые долгое время никто не обращал внимания. А когда движение формализма оказалось в тупике, на смену ему пришел чешский структурализм, предложивший альтернативный курс, скорректировавший изначальные цели и поставивший вопрос о взаимоотношениях искусства и общества в более приемлемом виде.

Правда, на это можно возразить, что, хотя структуралисты и отдали должное социальному аспекту литературы, вопрос о творческой личности по-прежнему остался в тени. Однако некоторые работы позднего периода, такие, как уже упоминавшаяся статья Якобсона о прозе Пастернака,[21] говорят о том, что эта так часто поносимая критическая концепция все-таки постепенно пролагала себе путь к структуралистской идее литературной диалектики.

Куда более существенны заблуждения формалистов на оценочном уровне. Крайний релятивизм, свойственный теоретикам Опояза, не был преодолен и в структурализме. В 1923 г. Шкловский охарактеризовал эстетические каноны как наслоения ересей.[22] Десятилетием позже Мукаржовский заявил, что для историка литературы не должно существовать эстетических норм, поскольку смысл эстетической нормы — в ее нарушении.[23]

Формулировка, мягко говоря, уклончивая. То, что сегодняшняя норма — это вчерашняя ересь, безусловно, справедливо. Эстетические каноны изменяются, однако все же не изменчивость является их основной характеристикой. Теория, которая принимает за сущность эстетической нормы возможность ее нарушения, а не способность служить организующим принципом на этапе своего преобладания, выглядит несколько странной. Эстетические ценности, как и любые другие, «относительны» в том смысле, что их содержание изменяется от одного периода к другому. Однако этот установленный опытным путем факт не мешает форме быть «абсолютной» в глазах тех, кто ей подчиняется.

Пожалуй, далеко не все эти заблуждения можно списать на счет «модернизма». Развенчание «нормы», подстегнутое, безусловно, культом новизны, было связано и с крайним эмпиризмом формалистского мышления, с инстинктивным недоверием к любому абсолюту. С этой позиции «историческая оценка» выглядит куда более надежной и более научной, чем «эстетическое суждение».

Так, в работе, посвященной творчеству Лермонтова, после далеко не лестного отзыва о его «эклектизме», Эйхенбаум спешит добавить: «Это не эстетическая, а историко-литературная оценка, основной пафос которой есть пафос констатирования факта». [24]

Как указывает Р. Уэллек, [25] в литературоведении вряд ли возможно провести четкую границу между фактами и оценками, поскольку все изучаемые «факты» — литературные произведения — сами по себе являются системами оценок, а знакомство исследователя с объектом происходит не иначе как посредством «реакции... которая по роду своему есть выработка оценочных суждений». [26]

Несомненной заслугой формалистов является то, что они поставили критическую оценку на твердую почву достоверных исторических фактов. Они всегда стремились определить роль исследуемого автора в литературном процессе, установить, насколько смело он нарушал каноны, унаследованные от непосредственных предшественников. Трудно оспорить полезность и правомерность подобных исследований, однако этот вопрос — не единственный, которым может и должен задаваться историк литературы. Выявление исторической роли — важнейшая фаза общей критической оценки творчества писателя, но не следует подменять одно другим. Безусловно, всегда важно знать, насколько успешно автор справился со своей исторической «задачей», однако при этом не следует забывать, что задачи эти могут различаться как по сложности, так и по эстетической ценности. Хотя вполне возможно, а на определенной стадии рассуждений даже необходимо, оценить работу поэта с его собственной точки зрения, все же в конечном итоге критик должен взвесить ее на весах универсальных ценностей, вывести за рамки «поэтики» отдельного периода. Литературовед должен не только приветствовать процесс ухода от старого, главная его задача — выявить сущность нового.

В язвительном отзыве о работе Эйхенбаума, посвященной творчеству Лермонтова, Александр Ромм восклицал: «Ужели Б. Эйхенбаум и в самом деле думает, что значение Пушкина в подготовке Полежаева?» [27] Если вспомнить, что Полежаев был второстепенным поэтом второй четверти XIX в., становится ясна ироничность этого высказывания. Автор хотел сказать, что формалисты были настолько поглощены процессом освоения нового, что им было все равно, посредственный ли поэт прокладывал дорогу гению, или наоборот.

Ирония Ромма была несколько натянутой (формалистам пришлось отведать ими же приготовленной микстуры!), однако не совсем необоснованной. Смешно предполагать, что Эйхенбаум, один из самых эрудированных русских критиков, наделенный превосходным вкусом, не видел или не понимал разницы между Пушкиным и Полежаевым. Речь, однако, шла не о «вкусе», не о способности отдельного критика отличить талант от посредственности, но о четких стандартах, которые позволили бы объективизировать все оценочные суждения. Отказавшись от любых критических оценок, помимо «исторических», формалисты приблизились к опасной черте ультраисторизма, который позволяет определить значимость литературного произведения как события или толчка для событий, но полностью лишает его самоценности.

Парадокс эстетического релятивизма заключается в том, что чем усерднее он старается избежать субъективизма и догматизма, тем неизбежнее он оказывается в тенетах и того и другого. Литературоведение, по словам Уэллека, «не может существовать без оценочных суждений», так же как построение научных теорий — что прекрасно осознавал Мукаржовский и совсем не осознавал Эйхенбаум — не может существовать без философской базы. Даже в том случае, когда основополагающие принципы четко не сформулированы, философия все равно проникает в рассуждения, правда через черный ход — в «имплицитной», то есть непереваренной, форме. Подобным же образом, если критическое движение не вырабатывает четких оценочных критериев, неизбежно возникающие оценочные суждения чаще всего становятся выражением личных предпочтений критика или той «поэтики», которая нравится ему больше других.

Этот закон в полной мере подходит ко всем оценкам, которые позволяли себе формалисты. Их пристрастие к субъективному искусству нашло выражение в похвалах Хлебникову, раннему Маяковскому и Стерну. Их интерес к новаторству и экспериментам проявился во внимании к самобытному, неоднородному стилю Некрасова, в предвзятом отношении к «эклектике» Лермонтова или к «эпигонству» Тургенева. Не обязательно быть формалистом, чтобы понять, что Толстой более великий писатель, чем Тургенев. Однако разница эта вовсе не обязательно вытекает из того факта, что Толстой порвал с романтической традицией, а Тургенев остался в ее рамках. Работа Эйхенбаума о Лермонтове являет нам пример талан-

тливого и самобытного анализа, сделанного с совершенно новых позиций. Однако плохо скрытая неприязнь критика к лермонтовскому поэтическому «эклектизму» поражает своей косностью. То, что всякий великий поэт говорит новое слово в поэзии и вносит весомый вклад в мировую сокровищницу художественных ценностей, давно уже стало общим местом литературоведческой науки. Однако формалисты — возможно, оттого, что жили в эпоху революций, — зачастую забывали о том, что новое слово можно сказать и в рамках устоявшейся литературной традиции или традиций, что литературное развитие может идти как революционным, так и эволюционным путем. Они слишком часто закрывали глаза на то, что голое новаторство сделало бы эстетическое переживание невозможным. «Наслаждение литературой складывается из чувства новизны и чувства узнавания», — писал Остин Уоррен. [28]

Отсюда вытекает вопрос об эстетическом переживании. Увлечение формалистов изменениями отрицательно повлияло не только на их частные критические суждения, но и на их стихийные попытки определить само понятие «эстетического». Когда теоретик-формалист, к примеру Шкловский, сходил с твердой почвы лингвистических или семасиологических рассуждений и пускался в увлекательное, но опасное странствие по нехоженым тропам философии искусства, в качестве основного критерия эстетического у него всегда выступало отклонение от заданного стандарта. Поскольку образцом для него служило новое искусство, которое, по словам Ортеги-и-Гассета, «почти целиком состоит из протестов против старого», [29] нет ничего удивительного в том, что (цитирую того же автора) «негативистский настрой, издевка и агрессивность трактовались как источник эстетического наслаждения». [30]

Примечательно, что выдвинутое Б. Христиансеном понятие отличительного признака (Differenzqualität) (см. выше, гл. X, с. 176, гл. XI, с. 198, и гл. XIV, с. 252) занимает такое важное место в формалистском мышлении. Шкловский и Тынянов были, безусловно, правы, когда в своих отзывах на работы Христиансена подчеркивали роль отклонения от принятой нормы и деформации реальности как важнейших факторов эстетического воздействия литературного произведения на читателя. Однако окончательный итог этого возвеличивания принципа контраста и сдвига оказался более чем неудовлетворительным. Общеэстетические рассуждения Шкловского завершаются следующей тавтологией: отличительная черта

литературы состоит в ее отличительности. В целом возникает впечатление, что слишком много интеллектуальных усилий и научного энтузиазма было потрачено на чисто негативную постановку проблемы. Формалисты с таким жаром отстаивали самобытный характер искусства, что зачастую забывали определить самый характер этой самобытности.[31]

Все это свидетельствует о том, что у формализма не было четко сформулированной эстетики. Это движение не сумело разрешить и даже достаточно полно рассмотреть, такие фундаментальные вопросы, как бытие литературного произведения или критический стандарт.

Возможно, именно этот недостаток, вкупе с пристрастием Опояза к чисто техническим аспектам литературы, и породил распространенное мнение, что формальный метод представляет из себя набор разрозненных изысканий в области литературной техники, ряд методологических открытий, но никак не целостную теорию литературы.

Если под теорией литературы понимать исчерпывающую картину литературного творчества, основанную на целостной эстетике и включенную в рамки полномасштабной философии культуры, приходится признать, что формализм не отвечает всем этим требованиям. Однако справедливость требует добавить, что до сих пор ни одному критическому движению не удалось даже приблизиться к этой цели.

За редкими исключениями, философствования на темы об искусстве всегда оказывались на удивление бесплодными. Достаточно заглянуть в «Основы эстетики» Ричардса и Огдена — краткий, популярно написанный, но в целом весьма авторитетный обзор основных эстетических теорий, — чтобы понять, что даже самые вопиющие высказывания Шкловского далеко не так несообразны, как большинство рассуждений о красоте, эстетическом восприятии и форме.

Если формалисты и не сумели создать законченной теории литературы, они по крайней мере сумели обозначить ее основные аспекты. Они и не пытались выработать то, что С. Пеппер называет «квантитативным критерием» критики, то есть шкалу «определения величины эстетической ценности» данного литературного произведения.[32] Однако они добились несомненных успехов в исследовании того, что тот же автор называет «качественным критерием», то есть в определении, чем литература отличается от иных видов человеческой деятельности.

В целом предпринятые формалистами исследования отличительных черт художественной литературы никак нельзя назвать бесплодными. Когда формалисты не старались шокировать публику категоричными лозунгами, вроде «Искусство — это всего лишь...» или безответственными обобщениями, им подчас удавалось выработать формулировки, представляющие непреходящую ценность для литературоведческой науки. Поэзия как особый род высказывания, «актуализация» знака как отличительная черта поэтической речи, «семантическая динамика поэтического контекста», «литературность» как формообразующее качество, литературное произведение как «структура», — все это ценные и жизнеспособные представления. Безусловно, не все их удалось полностью реализовать за краткий период времени, отпущенный историей формально-структуралистскому движению. Так, попытка Якобсона—Мукаржовского включить поэтику в рамки зарождающейся философии символических форм так и осталась неразработанным методологическим постулатом. Однако не будет преувеличением сказать, что, возможно, с него начнется развитие принципиально новой эстетики; многие вопросы литературной онтологии можно заново поставить, а возможно, и разрешить в категориях семиотики в свете напряженности между знаком и референтом.

Конечно, приведенные выше обобщения не являются самоцелью. Смысл их состоит в том, что они позволяют прояснить более частные вопросы исторической и теоретической поэтики и помогают при анализе конкретных литературных произведений.

Если подойти к основным постулатам формальной теории с этой меркой, их положительные стороны проявятся со всей очевидностью. Хотя ограниченный объем трех предшествующих глав не позволяет во всей полноте отразить основательность и глубину формального анализа текста, я надеюсь, что они дают достаточно полное представление о том, что теоретики-формалисты трудились не зря. Приложение таких понятий, как «доминанта», «структура», «ощутимость», к вопросам версификации, стиля, композиции и истории литературы позволило перейти от импрессионистических метафор к научной точности и логической последовательности. В то же время формалисты не теряли ощущения целого, что помогло им, расчленяя поэзию на составляющие, не опуститься до погони за мелкими деталями, каковая стала уделом старой школы

текстуального анализа. Формалисты немало сделали для того, чтобы придать земной, научный характер «мистическим понятиям» традиционной эстетики, таким, как «композиция», «замысел», «форма», «ритм», «выражение», о неконкретности которых с сожалением говорит А. Ричардс. [33]

Однако тут возникает законный вопрос: допустим, все это имеет огромное значение для описания и классификации литературных форм, но как быть с более широкими обобщениями? Позволяет ли вышеизложенное определить функцию литературы и понять, как литература соотносится с иными видами человеческой деятельности?

Вопрос действительно правомерный, но лишь при условии, что он не сводит вопрос о литературном мастерстве к статусу «технических мелочей» и что под «более широкими обобщениями» не имеется в виду жесткая монистическая схема, в которую литературу надлежит втиснуть любыми средствами. Длинный список примеров вульгарно-социологической критики как в России, так и за ее пределами красноречиво доказывает, что порой «широкие обобщения» представляют собой бóльшую опасность, чем полный отказ от всяческих обобщений.

Все это, однако, не значит, что литературоведческая наука может вообще обойтись без учета социального контекста. Как отмечали в 1928 г. Якобсон и Тынянов (см. выше, гл. VII, с. 134—135), определение «имманентных» законов, то есть законов внутренней динамики отдельной «системы», это лишь часть задачи ученого. Не менее важно исследовать сущность «трансцендентных» законов, рассмотреть природу взаимосвязи между интересующей его сферой и иными культурными областями.

Безусловно, вклад формалистов в изучение «трансцендентных» законов куда менее значителен, чем их открытия в области законов «имманентных». Но, во-первых, формалисты только на сравнительно поздней стадии обратились к этому аспекту теории литературы. Во-вторых, невозможно решить задачу корреляции различных сфер мировой культуры посредством изучения только литературы. Эта задача предполагает обращение к целому ряду взаимосвязанных научных дисциплин и требует философской базы более гибкой, чем монизм XIX в., и более законченной, чем голый «описательный» эклектизм.

Вряд ли справедливо обвинять теоретиков формализма в том, что они не сумели своими усилиями выработать подобной

философии. Куда важнее отметить, что на позднем этапе они сделали все от них зависящее, чтобы подчеркнуть необходимость ее создания. Следует помнить, что учение, которое в начале 20-х гг. выступало за «освобождение» искусства от общественных оков, в 30-е гг. уже усматривало основную задачу гуманитарных наук в исследовании взаимосвязи между различными частями структуры общества (см. выше, гл. XIV, с. 257).

Вынося окончательный приговор русскому формализму, мы не должны отталкиваться от суждений восторженных апологетов или громогласных гонителей. Лучше обратиться к мнению одного из трезво мыслящих оппонентов формальной школы, Н. Ефимова, который подвел следующий итог деятельности формальной школы:

«Заслугу формальной школы в нашем литературоведении составляет то, что она заострила и углубила основные проблемы науки о литературе, прежде всего вопрос о специфике объекта данной науки, произвела пересмотр естества литературного факта, разложение его элементов, открыла новую область исследования, существенно пополнила наши знания литературно-творческой технологии, повысила требования к литературоведческим работам и нашу теоретико-литературную квалификацию... и, если угодно, совершила в некотором смысле «европеизацию» нашего литературоведения». «...Поэтика, — продолжает Ефимов, — некогда область совершенно субъективных впечатлений и импрессий — сделалась объектом строго рационалистических изучений, конкретной проблемой литературной науки».[34] В устах противника — это красноречивая и в целом вполне заслуженная похвала.

На протяжении краткой и бурной истории своего развития формальное движение подвергалось многочисленным нападкам — зачастую вполне обоснованным. Формалисты подчас позволяли себе непростительно небрежные или излишне запутанные высказывания; теории их подчас были избыточно экстравагантны, непродуманны, заумны. Однако они никогда не опускались до занудства или вторичности, пустой болтовни или общих фраз. Они писали о литературе сугубо научным языком, однако при этом ими двигала искренняя любовь к искусству владения словом и глубоко почтительное отношение к целостности художественного видения. В эпоху всевластия бюрократизма и жесткой регламентации они пытались сохранять в себе такие мало поощряемые качества, как научная

изобретательность, чувство юмора и критическая беспристрастность. Если они и не преуспели, в этом нет их вины.

Сегодня, когда советская критика пребывает в тисках законопослушной посредственности и косного догматизма, особенно приятно обратить взоры вспять, на дерзкие, вдохновенные, остроумные работы формалистов. Несмотря на все промахи и недостатки, наследие этой блистательной плеяды ученых остается одним из высочайших взлетов современной критической мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

I
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

[1] *Reavy G.* Soviet Literature Today. London, 1946. P. 105.

[2] *Губер П. К.* Донжуанский список Пушкина. Пг., 1923. С. 8.

[3] См., например: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.

[4] См.: Русское слово. 1865. № 4.

[5] См.: *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. (Неоднократно переиздавалась в 90-е гг. XIX в.)

[6] См.: *Пыпин А. Н.* История русской литературы.: В 3-х т. СПб. 1911.

[7] Там же. Т. 1. С. 33.

[8] *Paul H.* Grundriss der germanischen Philologie. Strassburg, 1891. V. 1. P. iii.

[9] *Овсянико-Куликовский Д.* История русской интеллигенции. М., 1908; История русской литературы XIX века под редакцией Д. Овсянико-Куликовского. В 5 т. М., 1908.

[10] См.: *Шкловский В.* Потебня; Искусство как прием//Поэтика. М., 1919.

[11] Вопросы теории и психологии творчества: В 8 т. Пг.; Харьков, 1907—1923.

[12] Цит. по: *Харциев В.* Элементарные формы поэзии//Вопросы теории и психологии творчества. 1907. Т. 1. С. 199.

[13] *Потебня А.* Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894. С. 99.

[14] Там же. С. 127.

[15] Там же. С. 113.

[16] *Потебня А.* Мысль и язык. Харьков, 1926. С. 149.

[17] *Горнфельд А.* Поэзия// Вопросы теории и психологии творчества, 1907. Т. 1. С. 200.

[18] Ср.: там же. С. 203

[19] *Потебня А.* Мысль и язык. С. 134.

[20] *Потебня А.* Из лекций по теории словесности. С. 75.

[21] Вопросы теории и психологии творчества. 1907. Т. 1. С. 200.

[22] *Aristotle.* «Poetics», Criticism. Ed. by M. Schorer. New York, 1948. P. 213.

[23] Цит. по кн.: *Lewis C. D.* The Poetic Image. New York, 1947. P. 135.

[24] См. главу о мифе: *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 397—407, а также рассуждение о символизме в славянской народной поэзии: *Потебня А.* О некоторых символах в славянской поэзии. Харьков, 1860.

[25] *Потебня А.* Из лекций по теории словесности. С. 97.

[26] Некоторые рассуждения Потебни о функции образа опасно близки к печально известной теории Герберта Спенсера об экономии умственной энергии как верховном законе «психической гигиены», действующем на всех уровнях умственной и духовной деятельности. (*Spencer H.* Philosophy of Style. New York, 1880).

[27] См.: *Веселовский А.* Из отчетов по заграничной командировке//Историческая поэтика. Л., 1940. С. 386—397.

[28] Там же. С. 397.

[29] Имеется в виду известный русский критик, автор хрестоматийной «Истории русской словесности» (Москва, 1859—1860).

[30] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 388.

[31] Там же. С. 52.

[32] Там же.

[33] См.: *Веселовский А. Н.* Из введения в историческую поэтику// Историческая поэтика. С. 53—72.

[34] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 11.

[35] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 53.

[36] Там же.

[37] См.: *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 205—206.

[38] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 53.

[39] См.: *Энгельгардт Б.* Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924.

[40] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 51.

[41] Там же. С. 69.

[42] Там же. С. 47.

[43] См.: *Веселовский А.* Поэтика сюжетов//Историческая поэтика. С. 493—596.

[44] Ср.: *Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1925; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928 (см. ниже, гл. XIII).

[45] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 71—72.

[46] Ср.: *Брик О.* Т. н. «формальный метод»//Леф. 1923. №1.

[47] *Веселовский А.* Историческая поэтика. С. 317.

[48] Там же.

[49] Там же. С. 52.

[50] См.: *Андреевский С.* Литературные очерки. СПб., 1902; *Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897.

[51] Школа профессора Фортунатова, которая несколько десяти-

летий удерживала главенствующее положение в московском языкознании, являлась, пожалуй, самым ортодоксальным оплотом младограмматики в Европе.

II
ПОДСТУПЫ К ФОРМАЛИЗМУ

[1] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 137.

[2] *Блок А.* Собрание сочинений. Л., 1932. Т. VII. С. 95.

[3] *Белый А.* Воспоминания о Блоке//Эпопея. 1922. № 1.

[4] *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова//Научные известия. 1922. № II. С. 16.

[5] «Символист, — писал Блок в одной из программных статей, — прежде всего является теургом, то есть обладателем оккультного знания» (*Блок А.* О современном положении русского символизма//Аполлон. 1910. № 8. С. 22).

[6] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 134.

[7] См.: там же.

[8] Там же. С. 212.

[9] Там же.

[10] *Брюсов В.* Избранные стихотворения. М., 1945. С. 218.

[11] Эссе К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М., 1915) — это, по сути, импрессионистическое стихотворение о стихах, зачастую на грани невнятицы, которое изобилует сомнительными метафорами, такими, как «гласные — женщины, согласные — мужчины».

[12] *Белый А.* Лирика и эксперимент//Символизм. М., 1910. С. 231—285.

[13] Там же. С. 237.

[14] *Белый А.* Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре// Символизм. С. 331

[15] См.: *Белый А.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре//Символизм. С. 286—330; 331—395.

[16] *Abercrombie L.* Poetry: Its Music and Meaning. London, 1932. P. 21.

[17] *Белый А.* Символизм. С. 396.

[18] *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. Более подробно об этой работе см.: Erlich V. Russian Poets in Search of a Poetics//Comparative Literature. Winter 1953.

[19] Там же. С. 60—62 и др.

[20] *Брюсов В.* Об одном вопросе ритма//Аполлон. 1910. № 11.

[21] Там же. С. 58.

[22] См.: *Белый А.* Луг зеленый. М., 1910.

[23] См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934.

[24] Рассматривать схемы и цифровые выкладки Белого как абсолютно новое явление в истории стиховедения было бы не совсем справедливо. Статистические методы использовались при анализе анти-

чных стихотворных размеров задолго до Белого. Однако его труд, несомненно, является первой попыткой применить эту методологию к изучению русского стиха.

[25] *Жирмунский В.* По поводу книги «Ритм как диалектика»// Звезда. 1929. № 8. С. 203—208.

[26] Томашевский также предупреждал, что не следует слишком доверять статистическим данным. «Всякой статистике, — писал он, — должно предшествовать предварительное изучение, имеющее целью реальную дифференциацию явлений» (О стихе. Л., 1929. С. 36). В противном же случае она так и останется «невинным, хотя и тягостным счетным упражнением». Довольно часто данные, получаемые посредством сложных математических вычислений, сводятся к простейшим статистическим закономерностям, таким, как теория вероятности, и, таким образом, не имеют отношения к цели исследования.

[27] *Брюсов В.* Опыты. Цит. по кн.: *Томашевский Б.* О стихе. С. 320.

[28] См.: *Брюсов В.* О рифме//Печать и революция. 1924. № 1. С. 114—123.

[29] *См.: Якобсон Р.* Брюсовская стихология и наука о стихе//Научные известия. 1922. № II.

[30] См.: *Мандельштам О.* Утро акмеизма. Цит по: *Бродский Н., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н.* Литературные манифесты. М., 1929. С. 45.

[31] Там же. С. 78

[32] См.: там же. С. 77—78; манифест был опубликован в Москве в декабре 1912 г.

[33] Там же. С. 77.

[34] Там же. С. 78.

[35] Слово как таковое, 1913; Садок судей, 1914//Там же. С. 78—82.

[36] См.: там же. С. 77, 82.

[37] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1939—1947. Т. 2. С. 469.

[38] См.: *Хлебников В.* Собрание произведений. Л., 1933. Т. V. С. 229.

[39] См.: *Бродский Н., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н.* Литературные манифесты. С. 79.

[40] *Маяковский В.* Указ. соч. Т. II. С. 476.

[41] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 130—132.

[42] *Бродский Н., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н.* Литературные манифесты. С. 79. Следует добавить, что теория языкового происхождения мифа была изобретена не футуристами. Эту гипотезу выдвигали многие антропологи и лингвисты девятнадцатого столетия (см. *Cassirer E.* Language and Myth. New York and London, 1946). В России проблема взаимосвязи мифа и языка рассматривалась в упомянутых выше работах А. Потебни «Из записок по теории словесности» и «О некоторых символах в славянской народной поэзии».

[43] В работах футуристов широко используется изобретенный Хлебниковым термин «самовитое слово».

[44] *Бродский Н., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н.* Литературные манифесты. С. 82.

[45] *Бурлюк Д.* Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913. С. 12.

[46] Цит. по: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 9.

[47] Там же. С. 7.

[48] Там же. С. 8.

[49] Там же.

[50] *Маяковский В.* Указ. соч. Т. II. С. 476.

[51] *Бродский Н., Львов-Рогачевский В., Сидоров Н.* Литературные манифесты. С. 79.

[52] *Крученых А.* Новые пути слова// Трое. М., 1914.

[53] *Тынянов Ю.* О Хлебникове// *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 1. С. 26.

[54] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 66.

[55] *Хлебников В.* Собрание произведений. Т.II. С. 9.

[56] См.: там же. С. 35.

[57] См.: *Маяковский В.* Указ. соч. Т. I. С. 268.

[58] Цитата взята из статьи *Н. Харджиева* «Маяковский и живопись», опубликованной в сборнике «Маяковский: Материалы и исследования» (М., 1940. С. 337—400). В работе Харджиева аргументированно доказывается наличие сходства и взаимовлияния между поэзией футуристов и кубистической живописью как во Франции, так и в России. Одним из доказательств этого сходства может служить само название того направления в русском футуризме, которое мы в данный момент рассматриваем. Московские футуристы, во главе которых стояли Бурлюк, Крученых, Хлебников и Маяковский, называли себя «кубофутуристами», тогда как петроградская фракция, представленная Игорем Северяниным и Вадимом Шершеневичем, именовала себя «эгофутуристами».

[59] *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 112.

[60] *Белый А.* Символизм. С. 143.

[61] Леф — «Левый фронт», сокращенное название группы неофутуристов, образовавшейся в 1923 г.

[62] *Маяковский В.* Указ. соч. Т. X. С. 293.

[63] *Брюсов В.* Избранные стихотворения. М., 1945. С. 218.

[64] *Маяковский В.* Указ. соч. Т. V. С. 426.

[65] См.: там же. С. 381—428.

[66] См.: *Хлебников В.* О современной поэзии; О стихах; Наша основа//Собрание произведений. Т. V. С. 222—243.

[67] Там же. С. 236.

III
ВОЗНИКНОВЕНИЕ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

[1] См.: *Windelband W.* Präüludien. Tübingen, 1907; *Rickert H.* Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Tübingen. Leipzig, 1902.

[2] См.: *Wellek R.* The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship//Twentieth Century English. New York, 1946. P. 67—89; *Mahrholz W.* Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin, 1923; *Unger R.* Gesammelte Studien. Berlin, 1929; *Gundolf F.* Dichter und Helden. Tübingen, 1907.

[3] Ср.: *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. СПб., 1909; *Мережковский Д.* Толстой и Достоевский. СПб., 1901—1902; *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.

[4] См.: *Гершензон М.* Видение поэта. М., 1919. С. 18.

[5] *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919.

[6] *Томашевский Б.* Пушкин. Л., 1925. С. 106.

[7] См.: *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. СПб., 1908.

[8] Цит. по: *Souday P.* Anatole France, critique littéraire//Nouvelles Littéraires, April 19. 1924.

[9] *Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940. С. 18.

[10] См.: Пушкин и его современники: Сб. Т. 1—10. СПб.; Л., 1903—1930.

[11] Ср.: *Губер П. К.* Донжуанский список Пушкина.

[12] Ср.: Пушкин и его современники. Т. 4. 1910.

[13] Ср.: *Брик О.* Т. н. «формальный метод».

[14] См.: *Плеханов Г.* За двадцать лет. СПб., 1905; Литература и критика. М., 1922.

[15] См.: *Фриче В.* Очерки по истории западноевропейской литературы. М., 1908.

[16] См.: Литературный распад: Сб. СПб., 1908—1909.

[17] См.: *Плеханов Г.* Сочинения. М., 1923—1927. Т. XIV. С. 188.

[18] См.: *Сакулин П. Н.* Новая русская литература. М., 1908.

[19] *Ярхо Б.* Границы научного литературоведения//Искусство, 1925. № 2. С. 48.

[20] *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923. С. 29.

[21] Ср.: *Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества. Варшава, 1910—1912.

[22] *Перетц В.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 206, 221.

[23] См.: Там же. С. 221.

[24] Подобное увлечение «чистой наукой» в эпоху, когда политика все более и более занимала умы русского студенчества, может, в определенном смысле, само по себе рассматриваться как «нонконформизм». Однако это еще не значит, что обвинение в «эскапизме», неоднократно предъявлявшееся представителям русской формальной школы, полностью обоснованно (подробнее речь об этом пойдет дальше).

[25] *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 120.

[26] Пушкинист: Сб. II. Пг., 1916. С. IX.

[27] См.: *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

[28] См.: *Hildebrand A.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893.

[29] Это прежде всего работы Т. Мейера (*Meyer Th.* Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901) и Б. Христиансена (*Christiansen B.* Die Kunst), на которые неоднократно ссылаются В. Шкловский, Ю. Тынянов и В. Жирмунский (см. гл. X).

[30] Медведев в указанной выше работе выражает сожаление по поводу замкнутости и «доморощенности» русской формальной школы (с. 60), а также ставит ей в вину то, что она находится в неведении относительно достижений западноевропейского «формализма». Это обвинение можно признать справедливым лишь отчасти, однако при этом трудно не согласиться с Медведевым в том, что «непосредственной генетической связи между русским формализмом и аналогичными течениями на Западе, по-видимому, не было» (там же. С. 59).

[31] См.: *Wellek R.* The Revolt Against Positivism in Recent European Scholarship//Twentieth Century English. New York, 1946.

[32] *Lanson G.* La méthode dans l'histoire littéraire//Études Françaises, Paris, 1925. Vol. 1.

[33] В своей работе «Vom Musikalisch-Schönen» (Leipzig, 1885) Ганслик утверждает, что музыка не имеет содержания, отделимого от ее звукового материала. «Идеи, которые выражает композитор, — пишет он, — это прежде всего и в основном идеи чисто музыкального свойства».

[34] См.: *Hildebrand A.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893; *Worringer W.* Formprobleme der Gotik. Munich, 1911; *Wölfflin H.* Renaissance und Barock. Munich, 1888.

[35] См.: *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Berlin, 1917.

[36] *Walzel O.* Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.

[37] См: *Walzel O.* Deutsche Romantik. Leipzig, 1918; Die künstlerische Form des Dichtwerkes; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923.

[38] Русская речь: Сб. статей / Под ред. Л. Щербы. Пг., 1923. С. 9.

[39] См.: *Husserl E.* Logische Untersuchungen. 2 vols. Halle, 1913—1921.

[40] *Шпет Г.* Предмет и задачи этнической психологии//Психологическое обозрение. 1917. Т. I. № 1. С. 58.

[41] Там же. Т. II. С. 294—342.

[42] См.: *Шпет Г.* Предмет и задачи этнической психологии//Психологическое обозрение. 1917. Т. I. № 1. С. 27—59; История как предмет логики//Научные известия. Сб. второй: Философия. Литература. Искусство. М., 1922. С. 5—18.

[43] Интерсубъективный — одно из ключевых понятий теории Гуссерля. По всей видимости, он сознательно пытался избежать термина «объективный», который мог быть понят как относящийся к реальности, независимой от воспринимающего субъекта. Для Гуссерля, как и для Канта, такая реальность невозможна, а посему не подлежит обсуждению. Отсюда предпочтение, которое он отдавал термину «интер-

субъективный», указывающему, что обсуждаемый феномен является «данным» или «существующим» для некоторого числа «субъектов».

[44] См.: Научные известия. Сб. второй: Философия, литература, искусство. М., 1922. С. 5—18.

[45] См.: там же.

[46] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия.

[47] Существование тесных дружеских отношений между Маяковским и Якобсоном подтверждается многочисленными упоминаниями о «Роме Якобсоне» в произведениях Маяковского. Достаточно вспомнить строчку из знаменитого стихотворения «Товарищу Нетте» (см.: *Маяковский В.* Указ. соч. Т. V. С. 160), а также выдержку из «Путевого дневника» (там же. Т. IX. С. 295). Отношения Якобсона со склонным к затворничеству Хлебниковым были почти столь же теплыми. Уже в 1914 г. Якобсон обсуждал с Хлебниковым возможность графической реформы традиционного поэтического языка. В письме, на которое ссылается Н. Харджиев (см.: *Харджиев Н.* Маяковский и живопись// Материалы и исследования. М., 1940. С. 386), молодой лингвист одобрительно отзывается о предложении Хлебникова использовать при записи стихов математические символы и «синкретические графические знаки».

[48] «Каждая... рифма должна быть просчитана», — заявлялось в одном из манифестов Лефа, отредактированном, а возможно и полностью написанном Маяковским (см.: Леф. 1923. № 1. С. 11).

[49] См.: *Маяковский В.* Как делать стихи.//Указ. соч. Т. V. С. 381—428.

[50] Леф. 1923. № 1. С. 11.

[51] По свидетельству Шкловского (см.: *Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940. С. 125.), Маяковский способствовал получению от А. В. Луначарского, в то время наркома просвещения, средств на публикацию сборника Опояза «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка».

[52] Журнал «Леф» был органом литературной группировки, возглавляемой Маяковским, Третьяковым и Чужаком.

[53] См. *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Пг., 1923. С. 19.

[54] См.: там же.

[55] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. Л., 1929. С. 40.

[56] Имеются в виду его статьи «Державин», «Карамзин», «Письма Тютчева» (1916), которые впервые были опубликованы в журнале акмеистов «Аполлон», впоследствии перепечатаны в сборнике «Сквозь литературу» (Л., 1924).

[57] См.: *Шкловский В.* Третья фабрика. Л., 1926.

[58] Там же. С. 33.

[59] Там же. С. 51.

[60] «Формалистские» труды Брика сводятся к двум кратким статьям: «Звуковые повторы»//Сборники по теории поэтического языка, II. Пг., 1917; «Ритм и синтаксис»//Новый Леф. 1927. № 3—6.

[61] *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 62.

[62] Лиля Брик, по всей видимости, имеет в виду заметки своего мужа о «звуковых повторах», которые впоследствии послужили основой для одноименной статьи.

[63] Имеется в виду Б. Кушнер, молодой лингвист из Минска, который был одним из основателей Опояза, однако впоследствии не сыграл никакой заметной роли в движении формализма.

[64] *Брик Л.* Из воспоминаний//Альманах о Маяковском. М., 1934. С. 79.

[65] Имеется в виду В. Маяковский.

[66] Альманах о Маяковском. С. 78.

[67] *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 64—65.

IV
«ГОДЫ БОРЬБЫ И ПОЛЕМИКИ» (1916—1920)

[1] См.: *Шкловский В.* Памятник научной ошибке//Литературная газета.1930. 27 января. № 4.

[2] См.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916.

[3] См.: Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917.

[4] См.: Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.

[5] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия.

[6] См.: Там же. С. 11.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя//Поэтика, Пг., 1919. С. 161.

[10] См.: *Брик О.* Т. н. «формальный метод».

[11] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 119.

[12] Там же. С. 90—91.

[13] В этом смысле очень характерен резкий отзыв Якобсона на трактат Брюсова «Краткий курс стихологии» (см. *Якобсон Р.* Брюсовская стихология и наука о стихе//Научные известия. 1922).

[14] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 120.

[15] Там же.

[16] См.: *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке//Поэтика. С. 13—26.

[17] Поэтика. С. 17.

[18] Поэтика. С. 37.

[19] Там же.

[20] Методологическое значение подобного разграничения, легшего в основу формалистской теории литературы, будет подробнее рассмотрено во втором разделе настоящего исследования.

[21] Там же. С. 39.

[22] *Брик О.* Звуковые повторы//Поэтика. С. 58—98.

[23] В скобках следует отметить, что, рассматривая поэтическую

эвфонию, Брик останавливался не столько на ассонансах, бывших излюбленной темой теоретиков символизма, сколько на повторах согласных. Увлечение Брика аллитерацией, равно как и интерес Шкловского к «артикуляторному аспекту», можно отчасти объяснить влиянием футуризма. Как было отмечено выше, поэты-футуристы с презрением отвергли традиционный идеал «сладкозвучия», заместив его пристрастием к сложным, труднопроизносимым звуковым комбинациям. Так, Крученых придумал знаменитые «заумные» слоги «дыр бул щыл», а Маяковский полушутя напоминал своим собратьям-поэтам, что в русском алфавите еще остались хорошие буквы, такие, как «р», «ш», «щ»)

[24] Термин «звуковой повтор» впоследствии широко употреблялся как формалистами, так и другими русскими стиховедами.

[25] См.: *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя//Поэтика. С. 151—165.

[26] См.: там же. С. 153.

[27] См.: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля//Поэтика. С. 115—150. Позднее статья включена в книгу Шкловского «О теории прозы».

[28] Там же. С. 143.

[29] Согласно Шкловскому, типичный пример архитектонической тавтологии содержится в старофранцузском эпосе «Песнь о Роланде», где мотив удара по камню повторяется трижды.

[30] Там же. С. 121—129. Мы снова вернемся к этому вопросу в XIII главе.

[31] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия.

[32] Поэтика. С. 143.

[33] См.: *Шкловский В.* Потебня (1916); Искусство как прием (1917)// Поэтика. С. 3—6; 101—114.

[34] Поэтика. С. 112.

[35] Там же. С. 115.

[36] Вот весьма характерное высказывание Шкловского: «...для того чтобы вернуть ощущение жизни... делать камень каменным, существует то, что называется искусством». Там же. С. 105.

[37] См.: там же.

[38] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

[39] Термин «мотивировка приема», предложенный, как и родственное ему понятие «обнажение приема», Р.Якобсоном, будет подробнее рассмотрен во втором разделе настоящего исследования.

[40] *Шкловский В.* Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 39.

[41] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 16—17.

[42] Как сообщил мне Роман Якобсон, Шкловский однажды признал в частной беседе, что, пожалуй, в своем бойком заявлении о «цвете флага» зашел слишком далеко. При этом он, однако, утверждал, что «перегибание палки» в целом хорошая тактика. Он говорил полушутя, что переусердствовать в отстаивании своих идей не вредно, потому что все равно никогда не удастся получить всего, о чем просишь.

[43] См.: *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 91—92.

[44] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 132.

[45] См.: *Плоткин Л.* Советское литературоведение за тридцать лет//Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка. 1947. Т. IV. Вып. 5. С. 372.

[46] Ср.: *Луначарский А. В.* Формализм в науке об искусстве//Печать и революция. 1924. № 5. С. 23.

[47] В своей книге «О Маяковском» Шкловский называет Брика «швейцаром революции».

[48] См.: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923. С. 18.

[49] Здесь в очередной раз следует напомнить, что признания Шкловского нельзя принимать слишком буквально. Лукавый, ироничный тон его воспоминаний придает оттенок двусмысленности даже самым на первый взгляд «откровенным» заявлениям.

[50] Известия ВЦИКа. М., 1922, XVI. См. также гл. VI, с. 97—98.

[51] *Якобсон Р.* Футуризм//Искусство. VII. 2. 1919.

[52] Цит по кн.: *Якобсон Р.* Указ. соч.

[53] *Брик О.* Т.н. «формальный метод». Далеко не случайно это утверждение принадлежит перу критика, для которого формализм был прежде всего теоретическим обоснованием футуристической поэзии (ср. высказывание Маяковского о поэзии как о «производстве», см. выше, с. 000).

[54] Там же.

[55] Последнее замечание сделано вовсе не с целью оправдать русский формализм в глазах приверженцев марксизма-ленинизма — это занятие безнадежное, — но с целью оценить правомерность непродуманных попыток объяснять критические теории формализма в псевдосоциологических терминах.

[56] То, что исследователи-формалисты в подобных обстоятельствах не прекращали своей работы, свидетельствует об их стойкости и самоотверженности. «Мой товарищ, — писал Шкловский, — топил библиотекой. Но это страшная работа. Нужно разрывать книги на страницы и топить комочками. Он чуть не погиб той зимой, но доктор, который пришел к нему в день, когда вся семья была больна, велел им всем поселиться в крохотной комнате. Они надышали там и выжили. В этой комнатке Борис Эйхенбаум написал книгу „Молодой Толстой“» (*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 330—331). «Книги писались наспех, — вспоминает Шкловский. — Не было времени заняться собой всерьез. Больше сказано, чем записано» (там же. С. 345).

[57] См.: *Горнфельд А. Г.* Формалисты и их противники//Литературные записки. 1922. № 3. С. 5—6.

[58] Там же.

[59] Там же.

[60] По воспоминаниям В. Маяковского, А. Лежнев, главный критик влиятельного литературного журнала «Красная новь», назвал 1917—

1921 гг. «устным периодом советской литературы» (*Маяковский В.* Указ. соч. Т. IX. С. 230.

[61] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 59.

[62] См.: *Ефимов Н. И.* Формализм в русском литературоведении// Научные известия Смоленского государственного университета. 1929. Т. 5. Вып. 3. С. 31—107; Žirmunskij V. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft// Zeitschrift für slavische Philologie. I. 1925.

[63] Что касается Московского лингвистического кружка, в двадцатые годы он перестал играть заметную роль в движении формализма. После отъезда Якобсона из Москвы в 1920 г. активность Кружка заметно снизилась. Раскол внутри Кружка на две философские ориентации, «марксистскую» и «гуссерлианскую», довершил его ослабление и в конце концов привел к распаду этого первого ядра формализма.

V
СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ РОСТ (1921—1926)

[1] См.: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля//Поэтика. С. 113—150.

[2] См.: *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921; Развертывание сюжета. Пг., 1921.

[3] См.: *Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1929.

[4] См.: *Виноградов В.* Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»// Начала. 1921. № 1. С. 82—105.

[5] См.: *Петровский М.* Композиция новеллы у Мопассана//Начала. 1921. № 1. С. 106—127; Морфология новеллы//Ars Poetica. М., 1927.

[6] См.: *Жирмунский В.* Задачи поэтики//Начала. 1921. № 1. С. 51—81. Впоследствии включено в книгу: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928.

[7] См.: *Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока//Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 65—165. Впоследствии включена в «Вопросы теории литературы».

[8] См.: *Виноградов В.* О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски. Л., 1925. В расширенном виде это исследование появилось под названием «О символике А. Ахматовой»//Литературная мысль. Кн. 1. Л., 1922. С. 91—138.

[9] См. отзывы о школе Э. Сиверса в немецком стиховедении у Б. Эйхенбаума (*Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922. С. 12—13) и в статье Жирмунского «Мелодика стиха» (Вопросы теории литературы. С. 89—153).

[10] См.: *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 134—136 и др.

[11] Здесь имеется в виду доклад Брика о ритмико-синтаксических фигурах, прочитанный на одном из заседаний Опояза в 1920 г. Этот доклад послужил основой для серии статей «Ритм и синтаксис», опубликованных в журнале «Леф» за 1927 г.

[12] См.: *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

[13] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха.

[14] См.: *Томашевский Б.* Русское стихосложение. Пг., 1923. В. Жирмунский весьма высоко отзывался об этой работе, называя ее «первым научным учебником по русской просодии» (см.: Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft).

[15] См.: *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929.

[16] См.: *Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; Прага, 1923.

[17] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 113.

[18] *Шкловский В.* Розанов. Пг., 1921. С. 8.

[19] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 10.

[20] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 114.

[21] Хорошим примером тому, с точки зрения теоретиков формализма, может служить применение гротеска в классицистической и романтической поэзии. Как совершенно справедливо отмечает Томашевский в своей статье о русском формализме, опубликованной в «Revue des ётudes slaves» (VIII, 1928), в эпоху классицизма гротеск использовался только с целью создания комического эффекта, а в период романтизма он часто становился элементом трагедии.

[22] Некоторые из упоминаемых далее работ впервые публиковались в 1921—1926 гг. в литературной периодике и появились в виде книг только в конце 20-х гг.

[23] См. сборник статей Эйхенбаума «Сквозь литературу» (Л., 1924).

[24] См.: *Виноградов В.* Гоголь и натуральная школа. Л., 1925; Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.

[25] См.: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.

[26] См.: *Шкловский В.* Розанов.

[27] *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Л., 1924. С. 8.

[28] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 143.

[29] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия.

[30] Там же. С. 11.

[31] См.: *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.

[32] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 5.

[33] См.: *Жирмунский В.* Задачи поэтики// Начала. 1921. № 1. С. 51—81.; *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха.

[34] См.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. С. 48—49.

[35] *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. С. 14.

[36] О взаимоотношениях лингвистики и естествознания см. блестящую статью Е. Кассирера: *Cassirer E.* Structuralism in Modern Linguistics//Word. Vol. I. №.2. 1945.

[37] См.: *Жирмунский В.* К вопросу о «формальном методе»//*Вальцель О.* Проблема формы в поэзии (Пг., 1923. С. 3—23). Впоследствии эта статья вошла в «Вопросы теории литературы» (С. 154—174.)

[38] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. С. 156.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 157.

[41] Там же. С. 158.

[42] Там же. С. 157.

[43] *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о «формалистах»//Печать и революция. 1924. № 5. С. 8.

[44] Впервые Жирмунский объявил о своей поддержке Опояза в 1919 г., когда в статье, опубликованной в «Жизни искусства», дал в целом положительный, хотя и не совсем однозначный отзыв о сборнике «Поэтика».

VI
МАРКСИЗМ ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА

[1] См.: *Фохт Ю.* Проблематика современной марксистской истории литературы//Печать и революция. 1927. № 2. С. 78.

[2] См.: *Фриче В.* Социология искусства. М.; Л., 1929. С. 13.

[3] Известия ВЦИКа. XVI. 1922.

[4] Новости. № 6. 1922.

[5] См.: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924.

[6] Здесь налицо явная ошибка: формализм был школой в литературоведении, или, если угодно, в поэтике, но никак не в поэзии.

[7] *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 119.

[8] Там же. С. 120.

[9] Любой исследователь, как бы он ни относился к наследию формализма, сразу заметит, что рассуждения Троцкого об Опоязе в высшей степени предвзяты. Даже в изучении версификации, которое представляло собой лишь одну область формалистских исследований, критики Опояза ушли далеко за пределы механического «подсчета повторяющихся гласных и согласных». Трудно также не заметить, что приведенный выше абзац, с его «этимологическими и синтаксическими свойствами поэтических произведений», представляет собой нетипичный для Троцкого пример терминологической небрежности. Хотя Троцкого, несомненно, куда больше, чем Когана, заботили вопросы эстетики, его терминология в тех случаях, когда речь заходила о вопросах поэтической техники, почти всегда оставляла желать лучшего.

[10] См.: *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 120.

[11] См.: *Шкловский В.* Ход коня.

[12] Там же. С. 39.

[13] *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 128.

[14] Там же.

[15] См.: *Фриче В.* Очерки. Цит. по: *Груздев И.* Утилитарность и самоцель. Пг., 1923. С. 45.

[16] *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 129.

[17] Там же. С. 131.

[18] Там же.

[19] Понятия «идеализм», «идеалистический» использовались в

марксизме весьма вольно. Любая философия, кроме диалектического материализма, как правило, объявлялась «идеалистической»; так, «идеализмом» был назван прагматизм Джона Дьюи.

[20] *Buharin N.* Historical Materialism. New York, 1925. P.25.

[21] *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 135.

[22] Высказывания Бухарина по вопросам поэтики на Съезде советских писателей в 1934 году были самыми здравыми и компетентными из всего, что прозвучало на этом задавленном идеологией совещании литераторов.

[23] См.: *Бухарин Н.* О формальном методе в искусстве//Красная новь. 1925. № 3.

[24] Там же.

[25] Там же.

[26] *Коган П.* О формальном методе//Печать и революция. 1924. № 5. С. 32—35.

[27] *Коган П.* Литература этих лет. Иваново-Вознесенск, 1924. С. 9.

[28] Печать и революция. 1924. № 5. С. 32—35.

[29] См.: *Полянский В.* По поводу Б. Эйхенбаума// Печать и революция. 1924. № 5. С. 35—38.

[30] См.: *Луначарский А.* Формализм в искусствоведении//Печать и революция. 1924. № 5. С. 19—32.

[31] См., например, любопытное обсуждение предложенных Бухариным и Лелевичем определений искусства в книге Вячеслава Полонского «На литературные темы» (Л., 1927).

[32] Печать и революция. 1924. № 5. С. 23.

[33] Здесь стоит отметить, что работа Переверзева «Творчество Гоголя», которую Луначарский превозносит как образец марксистского анализа, шесть лет спустя впала в немилость и с тех самых пор приводится официальной советской критикой в качестве примера «грубого социологизма» в литературоведении.

[34] Печать и революция. С. 25.

[35] Там же. С. 26—27.

[36] См.: *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о «формалистах»//Печать и революция. 1924. № 5. С. 1—12.

[37] Поскольку хронологически статья Эйхенбаума стала отправной точкой развернутой антиформалистской кампании в «Печати и революции», речь в ней идет только о тех нападках на Опояз, которые прозвучали в печати раньше.

[38] Согласно Эйхенбауму, утверждение видного коммунистического лидера, что «известная часть изыскательской работы формалистов вполне полезна», оказалось весомой поддержкой для «диссидентского» движения: высказывание Троцкого «сыграло серьезную роль в деле укрепления общественно-педагогической позиции формального метода» (Печать и революция. 1924. № 5. С. 8—9.).

[39] Важно помнить, что в марксистской терминологии понятие «идеологический» наделялось крайне широким значением. Так называемая «идеологическая надстройка», которая, согласно учению исторического материализма, определяется «экономическим базисом»

общества, включает в себя все формы «общественного сознания», такие, как искусство, наука, философия, религия, закон и мораль.

[40] Противопоставление «эволюционного» и «генетического» подхода к литературе впоследствии во многом определило взгляд формалистов на историю литературы.

[41] *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 88.

[42] См.: *Фохт Ю.* Проблематика современной марксистской истории литературы//Печать и революция. 1927. № 2. С. 78.

[43] См.: *Цейтлин А.* Марксисты и «формальный метод»//Леф. 1923. № 3. С. 114—131.

[44] *Фриче В.* Очерки (цит. по А. Цейтлину).

[45] В одном из представительных формалистских исследований, посвященном русской былине (см.: *Скафтымов А.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. С. 43), читаем следующее: «Генетическому изучению предмета должно предшествовать изучение описательное, стационарное».

[46] *Цейтлин А.* Марксисты и «формальный метод». С. 125.

[47] Там же. С. 131.

[48] См.: *Левидов Мих.* Самоубийство литературы?//Пролетариат и литература. Л., 1925. С. 160—169.

[49] Там же. С. 166—167.

[50] Следует отметить, что это понятие, ставшее ключевым в советской критике, возникло именно в Лефе, который часто обвиняли в революционной богемности. Позднее лозунг этот приняли на вооружение писаки из фракции «На посту», после чего он стал ассоциироваться с политическим диктатом в литературе. Однако для идеологов Лефа «социальный заказ» означал не столько жесткий контроль партии над литературным творчеством, сколько непосредственный отклик поэта на социальные запросы класса или эпохи.

[51] *Арватов Б.* Искусство и производство. М., 1926. С. 98—99.

[52] Там же. С. 97.

[53] *Арватов Б.* О формально-социологическом методе// Печать и революция. 1927. № 3. С. 64.

[54] Там же. С. 57.

[55] См.: *Фохт Ю.* Проблематика современной марксистской истории литературы. С. 86.

[56] *Груздев И.* Утилитарность и самоцель. Пг., 1923. Цит. по: Современная критика. Л., 1925. С. 248.

[57] См.: *Фохт Ю.* Проблематика современной марксистской истории литературы. С. 86.

[58] Там же. С. 91.

[59] См.: *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

[60] Цитата взята из данного В. Фриче определения социологической поэтики (ср.: *Фриче В.* Проблемы социологической поэтики//Вестник Коммунистической академии. XVII. 1926. С. 169. Цит по кн.: *Медведев П.* Указ. соч. С. 50.).

[61] См.: *Kazin A.* On Native Grounds. New York, 1942. P. 413.

[62] В статье, опубликованной в 1929 г. (ср.: Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik//Slavische Rundschau. I. 1929), Р. Якобсон показал, как противоречие между генетическим и структурным подходами, захлестнувшее в XX в. всю европейскую науку, проникло и в славистику, привнесенное туда, как он считал, марксистско-ленинской методологией. В Советском Союзе, как и в Западной Европе, справедливо отмечает Якобсон, в 1920-е гг. сложилось два выраженных направления: «Структурализм, который изучал имманентные законы системы... и анализировал компоненты этой системы с точки зрения их функции... и генетический метод, который пытался объяснить явления того же порядка в терминах иного ряда» (там же. С. 64).

[63] См.: *Переверзев В.* Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1926. С. 10.

[64] *Перцов В.* К вопросу о единой марксистской науке о литературе//Литературная газета. 1930. 14 апреля. № 15.

[65] Там же.

VII
КРИЗИС И РАЗГРОМ
(1926—1930)

[1] *Шкловский В.* Ход коня. С. 39.

[2] То, что почти все идеологи формализма не могли провести четкой границы между двумя этими подходами и безотчетно переходили от утверждения, что в интересах научного анализа искусство следует рассматривать как прием, к онтологическому заявлению, что искусство *есть* прием, свидетельствует о слабой философской базе формальной школы.

[3] См.: *Шкловский В.* О теории прозы.

[4] Там же. С. 5.

[5] Справедливость этого признавали даже некоторые здравомыслящие марксистские критики формализма (ср.: *Мустангова Е.* Путь наибольшего сопротивления//Звезда. 1928. № 3).

[6] Ср.: *Trotsky L.* Literature and Revolution. P. 171.

[7] «Каждую блошку-рифму надо подсчитывать, — писал Маяковский со свойственной ему грубоватой прямолинейностью, — но прекратите считать блох в пустоте» (Леф. 1923. № 1. С. 11).

[8] См.: *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926.

[9] Там же. С. 96.

[10] *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 99.

[11] *Шкловский В.* Гамбургский счет. Л., 1928. С. 19.

[12] Ср.: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.

[13] См.: там же. С. 9.

[14] См.: там же. С. 15.

[15] См.: там же. С. 20—22.

[16] См.: *Шкловский В.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928.

[17] См.: там же. С. 237.

[18] См.: там же. С. 238.

[19] Надо отметить, что эта интерпретация не отражает истинных взглядов Страхова на «Войну и мир». В рассуждении, которое приводит Э. Симмонс (см.: *Simmons E.* Leo Tolstoy. Boston, Mass., 1946. P. 274), Страхов говорит о толстовской эпопее как о «всеобъемлющей панораме России того времени», даже как о «всеобъемлющей панораме человеческой жизни», а не как о простом сатирическом изображении русского общества 1812 г.

[20] *Mirsky D.* Contemporary Russian Literature. New York, 1926. P. 12.

[21] Ср.: *Мережковский Д.* Толстой и Достоевский. СПб., 1914; *Zweig S.* Drei Dichter ihres Lebens. Leipzig, 1918.

[22] Ср.: *Farrel J.* Literature and Morality. New York, 1947.

[23] Ср.: *Шкловский В.* Памятник научной ошибке.

[24] *Шкловский В.* Матерьял и стиль... С. 199.

[25] См.: *Эйхенбаум Б.* Литература и литературный быт//На литературном посту. 1927. № 9. С. 47—52. Позднее включена в книгу: *Эйхенбаум Б.* Мой временник. С. 49—58.

[26] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. С. 54.

[27] См.: там же. С. 56.

[28] Там же. С. 51.

[29] Эта статья появилась в журнале одного автора «Мой временник», включавшем в себя вольную критику, воспоминания, художественную прозу и публицистику. Незаконопослушный тон этого злободневного монолога не мог не насторожить советского цензора образца 1929 г. Уникальное «периодическое издание» Эйхенбаума было прекращено.

[30] Там же. С. 59—61 и др.

[31] См.: *Шкловский В.* В защиту социологического метода//Новый Леф. 1927. № 3. С. 20—25. Позднее статья включена в книгу: *Шкловский В.* Гамбургский счет.

[32] См.: *Гриц Т., Никитин Н., Тренин В.* Словесность и коммерция. М., 1927.

[33] Литература и марксизм. Т. I. М., 1929.

[34] Там же. С. 167.

[35] Там же. С. 169

[36] См.: *Брейтбург С.* «Сдвиг» в формализме//Литература и марксизм. 1929. № 1. С. 27—45.

[37] Там же. С. 45.

[38] Ср.: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. New York, 1949. P. 93—97.

[39] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Книга I. Л., 1928. С. 392.

[40] Там же. С. 6.

[41] Совершенно бесспорно, что расстановка акцентов в литературоведческой науке в каждый конкретный момент времени в значительной мере зависит от преобладающей «литературной ситуации». Однако это является лишь объяснением, и то не полным, возникновения той или иной методологии, а никак не доказательством ее состоятельности.

[42] Одним из самых красноречивых признаков духовного кризиса представляется мучительная неуверенность Шкловского в определении исторической роли Опояза. Что сделали формалисты — открыли новую эпоху в русском литературоведении или просто завершили старую? «На волокно или на семя мы были посеяны?» — с тревогой спрашивает он в «Третьей фабрике» (с. 71).

[43] См.: *Горбачев Г.* Мы еще не начинали драться//Звезда. 1930. № 5. С. 123—127.

[44] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха; *он же.* Лермонтов; *он же.* Анна Ахматова.

[45] *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя// Поэтика. Пг., 1919; О. Генри и теория новеллы// Литература. Л., 1927.

[46] *Гуковский Гр.* Шкловский как историк литературы//Звезда 1930. № 1. С. 198.

[47] Имеется в виду работа Шкловского, посвященная Матвею Комарову, второстепенному представителю русской словесности XVIII в.

[48] См.: *Тынянов Ю., Якобсон Р.* Проблемы изучения литературы и языка//Новый Леф. 1928. № 12. С. 35—37.

[49] Там же.

[50] Следует, пожалуй, добавить, «в рамках *русского* критического движения», поскольку чешский структурализм (см. гл. IX) можно рассматривать как дальнейшую разработку методологических идей, содержавшихся в тезисах Тынянова — Якобсона.

[51] См.: *Шкловский В.* Zoo, или Письма не о любви. Берлин, 1923.

[52] Там же. С. 105.

[53] *Горбачев Г.* Мы еще не начинали драться.

[54] См.: *Шкловский В.* Памятник научной ошибке.

[55] Учитывая, сколь вольную трактовку получало это слово в официальной советской речи, нелишне отметить, что здесь оно использовано в своем обычном значении.

[56] *Шкловский В.* Памятник научной ошибке.

[57] См.: там же.

[58] Там же.

[59] Там же.

[60] См.: *Шкловский В.* Третья фабрика.

[61] *Шкловский В.* Памятник научной ошибке.

[62] См.: *Гельфанд М.* Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским?//Печать и революция. 1930. № 2. С. 8—15.

[63] Там же.

[64] Там же.

[65] Там же. С. 12.

[66] См.: *Горбачев Г.* Мы еще не начинали драться.

[67] Там же. С. 125.

[68] См.: *Шкловский В.* Сухоплавцы, или Уравнение с одним неизвестным//Литературная газета. 1930. 13 марта.

[69] Там же.

[70] Там же.

VIII
ОТГОЛОСКИ

[1] Имеется в виду беллетризованная биография В. Кюхельбекера, второстепенного поэта пушкинской эпохи (*Тынянов Ю.* Кюхля. Л., 1925). Последующими произведениями Тынянова в жанре исторической прозы стали романы «Смерть Вазир-Мухтара» (Л., 1927), «Пушкин» (Л., 1936), а также ряд повестей («Подпоручик Киже», «Восковая персона» и др.).

[2] См.: *Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940; Встречи. М., 1944.

[3] См.: *Виноградов В.* О художественной прозе. Л., 1930.

[4] См.: *Виноградов В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935; Стиль Пушкина. М., 1941.

[5] См.: *Жирмунский В.* Узбекский народный героический эпос. М., 1947.

[6] См.: *Веселовский А.* Историческая поэтика. Л., 1940.

[7] См.: *Struve G.* The Soviets Purge Literary Scholarship//The New Leader. New York. 1949. April 2.

[8] См.: Известия Академии наук. Отделение литературы и языка. 1946. Т. V. № 6. С. 518.

[9] *Папковский Б.* Формализм и эклектика профессора Эйхенбаума//Звезда. 1949. № 9. С. 169—181.

[10] См.: *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1953.

[11] См.: *Шкловский В.* За и против: Заметки о Достоевском. М., 1957.

[12] См.: *Шкловский В.* Художественная проза: размышления и разборы. М., 1959.

[13] См.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой: Семидесятые годы. Л., 1960.

[14] См.: *Эйхенбаум Б.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

[15] См.: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. IV. The Hague, 1963. P. 160—167.

[16] См.: ibid. P. 166.

[17] См.: *Томашевский Б.* Пушкин: 1813—1824. Т. I. М.; Л., 1956; То же. 1824—1837. Т. II. М.; Л., 1961.

[18] См.: *Томашевский Б.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.

[19] См.: *Виноградов В.* О языке художественной литературы. М., 1959; Проблема авторства и теория стилей. М., 1961; Стилистика. Теория поэтического языка. Поэтика. М., 1963.

[20] См.: *Шкловский В.* Третья фабрика. С. 88.

[21] Как отмечалось выше (см. гл. IV), понятие «звукового повтора» было введено О. Бриком в статье, опубликованной в «Поэтике».

[22] Этот термин был предложен Валерием Брюсовым и введен в широкий обиход стиховедами-формалистами, в особенности Бриком, Томашевским и Якобсоном.

[23] Ср.: *Тимофеев Л.* Теория литературы. М., 1945. С. 179—187, 191, 210—211.

[24] См.: *Виноградов И.* Борьба за стиль. Л., 1937.

[25] Доказательством могут служить его нападки на формализм в литературоведении и художественной литературе (см.: *Виноградов И.* Борьба за стиль. С. 387—448).

[26] См.: там же. С. 124 и др.

[27] Виноградов имеет в виду работу Фриче о современной европейской литературе, опубликованную в 1919 г. (См.: *Фриче В.* Новейшая европейская литература. Т. I. 1919).

[28] См.: *Полонский В.* На литературные темы. Л., 1927. С. 115.

[29] См.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова.

[30] См.: *Полонский В.* На литературные темы. С. 94.

[31] См.: *Бухарин Н.* О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР. (См. Стенографический отчет о Первом Всесоюзном съезде советских писателей в Москве. М., 1934. С. 227.)

[32] Я имею в виду речь, произнесенную Ждановым от имени Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической партии на конференции, посвященной советской музыке, проходившей в январе 1948 г. (цит. по: *Werth A.* Musical Uproar in Moscow. London, 1949. P. 48).

[33] Темой оперы Д. Шостаковича и легшей в ее основу повести Н. Лескова является супружеская измена, повлекшая за собой убийство, совершенное страстной и коварной женщиной.

[34] Цит. по: *Werth A.* Op. cit. P. 49.

[35] Ibid. P. 29.

[36] *Львов Вл.* Против идеализма в физике// Звезда. 1949. № 1. С. 155.

[37] *Hayakawa S.* Language in Action. New York, 1946.

[38] *Эйхенбаум Б.* Нужна критика//Жизнь искусства. 1924. № 4. Выражения «воля истории», «долженствующая форма» лишний раз напоминают о детерминизме, который столь характерен для формалистских взглядов на историю литературы. Мы снова вернемся к этому вопросу в гл. XIV, с. 000.

[39] См.: *Шкловский В.* Гамбургский счет.

[40] *Тынянов Ю.* Литературное сегодня//Русский современник. 1924. № 1. С. 292.

[41] Хорошими примерами этой жанровой разновидности могут служить творческие опыты самого Шкловского, такие, как «Сентиментальное путешествие», «Zoo, или Письма не о любви» и «Третья фабрика», в которых элементы изящной литературы переплетены с публицистикой, мемуарами, дневниками и письмами.

[42] См.: *Лунц Л.* На запад!//Беседа. 1923. № 3. С. 259; *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 84.

[43] См.: *Степанов Н.* В защиту изобретательства//Звезда. 1929. № 6. С. 189.

[44] Русский современник. 1924. № 1. С. 306.

[45] См.: *Шкловский В.* Ход коня.

[46] Там же. С. 17.

[47] *Лунц Л.* Почему мы Серапионовы братья//Литературные записки. 1922. № 3. С. 30—31.

[48] Эта группировка образовалась в Петрограде в 1921 г. Членами ее по преимуществу были молодые прозаики, которые впоследствии добились немалого признания, такие, как К. Федин, Вс. Иванов, В. Каверин, Н. Никитин, М. Слонимский, М. Зощенко. Примечательно, что название группы было взято из Гофмана.

[49] Я имею в виду монографию Каверина о Брамбеусе-Сенковском, противоречивой литературной фигуре пушкинской эпохи (ср.: *Каверин В.* Барон Брамбеус Л., 1929.)

[50] Среди «старших товарищей», принимавших участие в беседах «Серапионовых братьев», о чем вспоминает в своем рассказе о начале 20-х гг. один из бывших членов этого объединения, К. Федин, «были Ольга Форш, Мариэтта Шагинян и Корней Чуковский. И конечно это был Виктор Шкловский, считавший себя тоже серапионом и действительно бывший одиннадцатым и, быть может, даже первым серапионом — по страсти, внесенной в нашу жизнь, по остроумию вопросов, брошенных в наши споры» (*Федин К.* Горький среди нас. М., 1943. С. 115.).

[51] Почти ту же самую мысль высказал Ю. Тынянов в своей работе «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924): «Я, разумеется, не возражаю против связи литературы с жизнью. Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить «жизнь и искусство», когда искусство есть тоже «жизнь»? Нужно ли искать еще особой утилитарности «искусства», если мы не ищем утилитарности «жизни»?» (С. 123).

[52] *Лунц Л.* Почему мы Серапионовы братья. С. 30—31.

[53] Там же.

[54] См.: *Edgerton W.* The Serapion Brothers. An Early Soviet Controversy//American Slavic and East European Review. February, 1949. P. 47—64.

[55] *Лунц Л.* Почему мы Серапионовы братья. С. 31.

IX
НАСЛЕДНИКИ ФОРМАЛИЗМА

[1] См.: *Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

[2] См.: *Mathesius V.* Deset let pražského linguistického kroužku// Slovo a slovesnost. 1936. № II.

[3] Ibid. P. 138.

[4] Ibidem.

[5] В настоящий момент возглавляет кафедру сравнительного литературоведения в Йельском университете. Является автором (совместно с Остином Уорреном) «Теории литературы», неоднократно цитирующейся на этих страницах.

[6] Трубецкого нельзя назвать истинным формалистом: он никогда не был связан ни с Опоязом, ни с Московским лингвистическим кружком и работал в основном в области общей и сравнительной лингвистики, к каковым формалистские концепции напрямую неприложимы. Однако в своих в высшей степени интересных работах по вопросам литературоведения, таких, как исследование русского литературного памятника XV в. или лекции по русской литературе, прочитанные в Венском университете, Трубецкой демонстрирует близость к позициям формализма. «Вам, возможно, будет приятно услышать, — писал он к Якобсону 18 января 1926 г., — что в своем курсе ранней русской литературы я довольно широко применяю формальный метод». В другом письме к Якобсону он хвалит формалистов за то, что они сумели ухватить «сущность и внутреннюю логику литературной эволюции» (*Trubetzkoy N.* Principes de Phonologie. Paris, 1949. P. XXIII, XXV).

[7] См.: *Mathesius V.* Deset let pražského linguistického kroužku.

[8] Ibid. P. 145.

[9] См.: Slovo a slovesnost. 1935. № I. P. 5.

[10] Ibidem.

[11] См.: *Trubetzkoy N.* Principes de Phonologie. Paris, 1949. P. 5—6.

[12] См.: *Jakobson R.* Remarques sur l'évolution phonologique du russe// Traveaux du Cercle Linguistique de Prague, II, 5; *Trubetzkoy N.* Grundzüge der Phonologie. Prague, 1939.

[13] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

[14] См.: *Saussure F. de.* Cours de linguistique générale. Lausanne, 1916.

[15] Ср.: *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923—1931.

[16] *Mukařovský J.* Strukturalismus v estetice a ve věde o literatuře// Kapitoly z české poetiky. Prague. 1946. № I. P. 25.

[17] *Mukařovský J.* K českému překladu Šklovského Teorie prozy// Čin, 1934. № VI. P. 123—130.

[18] *Cassirer E.* Structuralism in Modern Linguistics//Word. 1945. Vol. I. № II. P. 99—120.

[19] Ibid. P. 120.

[20] *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Prague, 1941. № I, P. 14—15.

[21] Ibid. P. 16.

[22] См.: *Mukařovský J.* et. al. Torso a tajemství Máchova díla. Prague, 1938.

[23] Ibid. P. 8.

[24] Ibid. P. 9.

[25] Ibid. P. 10.

[26] См.: ibid. P. 13—110.

[27] *Mukařovský J.* O jazyce básnickém//Kapitoly z české poetiky. 1946. № I. P. 79—142.

[28] См. *Bakoš M.* Vývin slovenského verša. Turč. Sv. Martin, 1939;

также избранные труды русских формалистов под редакцией Бакоша: Teória Literatúry. Trnava, 1941; *Hrabák J.* Staropolský verš ve srovnání se staročeským. Prague, 1937; Smilova škola (Rozbor básnické struktury). Prague, 1941; *Isačenko A.V.* Slovenski verz. Ljubljana, 1939.

[29] Подобное использование термина «филологический» проистекало, по всей видимости, из представлений о филологии, преобладавших в немецкой науке XIX столетия; согласно этим представлениям все явления национальной культуры, облеченные в словесную форму, подпадали под понятие «филологический».

[30] Как в России, так и в Польше художественная литература нередко становилась действенным оружием в борьбе против царизма. Однако бунтарский дух польской поэзии XIX в. окрашен скорее в тона борьбы за национальную независимость, чем общегражданского протеста.

[31] *Chrzanowski I.* Literatura i Naród. Lwów, 1936. P. 149. Цит по: *Kridl M.* Wstęp do badań nad dziełem literackiem. Wilno, 1936. P. 28.

[32] Ibidem.

[33] *Kleiner J.* Studja z zakresu literatury i filozofji. Цит по: *Kridl M.* Op. cit. P. 29.

[34] *Kridl M.* Op. cit.

[35] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

[36] *Kridl M.* Op. cit. P. 69.

[37] «Авторская философия, — писал Кридль, — безусловно, должна учитываться при критическом анализе, однако рассматривать ее следует в ее литературной функции, т.е. как фактор, влияющий на характеристики персонажей, развитие сюжета и др.» (ibid. P. 76).

[38] См.: *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931.

[39] Краткое, но содержательное изложение идей Ингардена можно найти в: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 152.

[40] Среди исследований, выполненных в рамках этого семинара, следует особо отметить работу Е. Путрамента, содержащую структурный анализ новелл Болеслава Пруса, классика польского реализма (см.: *Putrament J.* Struktura nowel Prusa. Wilno, 1936).

[41] См.: *Žirmunskij V.* Wstęp do poetyki. Warszawa, 1934. Archiwum tłumaczeń. I.

[42] Z zagadnień stylistiki. Leo Spitzer, Karl Vossler, Viktor Vinogradov. Warszawa, 1937. Archiwum tłumaczeń. II.

[43] Rosyjska szkoła formalna 1914—1934. Warszawa, 1939 (был заявлен и подготовлен к публикации накануне войны).

[44] См.: *Siedlecki F.* Studja z metryki polskiej. Wilno, 1937.

[45] *Siedlecki F.* O swobode wiersza polskiego//Skamander. 1938. Vol. II. № XIII—XIV.

[46] Ibidem.

[47] См.: *Hopensztand D.* Mowa pozornie zależna w kontekście Czarnych skrzydeł Kadena-Bandrowskiego//Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno, 1937.

X

ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

[1] *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922. С. 8.

[2] См. также: *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 50.

[3] *Эйхенбаум Б.* Вокруг вопроса о «формалистах»//Печать и революция. 1924. № 5. С. 3.

[4] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

[5] «Как и прочие полноправные дисциплины, — писал Кридль, — литературоведение должно иметь свой собственный предмет изучения, свои методы и свою цель» (*Kridl M.* Op. cit).

[6] Цит по: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 139.

[7] См.: *Kridl M.* Op. cit. P. 30.

[8] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 11.

[9] *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 121.

[10] *Jakobson R.* Co je poesie?//Volné směry. 1933/1934. R. 30. S. 229—239. Цит. по: *Bakoš M.* Teoria literatúry. Trnava, 1941. P. 170.

[11] См.: *Тынянов Ю.* О литературной эволюции//Архаисты и новаторы. С. 8.

[12] Там же.

[13] Польские «формалисты» придавали этому критерию куда больший вес, чем русские или чешские. Так, М. Кридль во «Введении в литературоведение» писал, что «вербальный аппарат существует в литературном произведении не только ради «красоты», но и ради создания новой вымышленной реальности».

[14] *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Т. 1. Пг., 1922. С. 28—29.

[15] Здесь невольно приходит на ум похожее замечание А. А. Ричардса: «Сенсорной стороне образов всегда приписывалось слишком большое значение. Действенность образу придает не столько его яркость как образа, сколько то, что он является элементом мыслительной деятельности, особым способом связанным с ощущениями» (*Richards I.* Principles of Literary Criticism. London, 1948. P. 119).

[16] Р. Ингарден высказывал ту же самую мысль в схожих выражениях. В работе «Das literarische Kunstwerk» он утверждает, что зрительные образы, вызываемые художественной литературой, являются лишь субъективными дополнениями к «данным» языковым структурам — словам и предложениям, из которых состоит литературный текст.

[17] *Жирмунский В.* Задачи поэтики//Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 26—27.

[18] Там же. С. 28.

[19] См. предисловие Р. Якобсона к избранным произведениям Пушкина на чешском языке (Vybrané spisy A. S. Puškina. Vol. I. Prague, 1936.).

[20] См.: *Шкловский В.* Искусство как прием//Поэтика. Пг., 1919. С. 102.

[21] Как будет показано ниже (гл. XIII), в поздних формалистских работах метафора была хотя бы отчасти восстановлена в ее традиционных правах.

[22] См.: *Шкловский В.* Искусство как прием. С. 101.

[23] Эта часть рассуждений Шкловского параллельна ходу мысли Х. Конрада, который проводит разграничение между «лингвистической» и «эстетической» метафорой и описывает цель последней как «погружение в новую атмосферу» (см.: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 201).

[24] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 11.

[25] *Шкловский В.* Ход коня. С. 102.

[26] Кавычки, очевидно, намекают на то, что формалисты не слишком серьезно относились к понятию «реализм Толстого», да и вообще к понятию «реализм». Памятуя, как использовался в то время этот термин, можно сказать, что их критичность была вполне оправданной. Как указывал Якобсон, литература, провозглашающая себя более «правдивой», чем другие, менее «реалистические» направления, на деле есть всего лишь иная форма иллюзии.

[27] См.: *Шкловский В.* Ход коня. С. 118 и др.

[28] Это выражение было позаимствовано из трудов немецкого философа Б. Христиансена; его «Philosophie der Kunst» (Hanau, 1909) была одной из немногих работ западноевропейских ученых, о которой похвально отзывались и на которую часто ссылались теоретики Опояза. Как будет показано ниже (см. гл. XI, XIV, XV), предложенный Христиансеном термин «Differenzqualität» стал одним из ключевых в формалистской эстетике.

[29] *Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 24.

[30] См.: *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 214—217.

[31] Это разграничение позаимствовано у Т. С. Элиота (ср.: *Eliot T. S.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. Cambridge, 1933. P. 111).

[32] «Целительная» функция искусства как последнего бастиона в борьбе с рутиной и мелочным прагматизмом повседневной жизни в последнее время была вновь подтверждена такими непохожими друг на друга критиками, как Макс Истмен и Т. С. Элиот. Истмен считает основной функцией искусства «пробуждение и возвышение сознания» (*Eastman M.* Art and the Life of Action. London, 1935. P. 81).

[33] *Eliot T.S.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. P. 149.

[34] См.: *Coleridge S. T.* Occasion of the Lyrical Ballads// Critisism. New York. 1948. P. 253.

[35] *Read H.* Surrealism and the romantic Principle. Op. cit. P. 116.

[36] *Cocteau J.* Le Secret Professionel// Le Rappel à L'Ordre. Paris, 1926.

[37] Остается только гадать, не являются ли эти слова отзвуком того

эпизода из «Анны Карениной», где художник Михайлов описывает искусство как «срывание покровов» с действительности, то есть как проникновение в глубинную сущность вещей.

[38] Ibid. P. 215—216.

[39] *Jakobson R.* Co je poesie? P. 229—239.

[40] Цит по: Teória literatúry. Ed. by M. Bakoš. Trnava, 1941. P. 180.

[41] Следует отметить, что это типично формалистское высказывание является своего рода вольным переводом фразы из той части «Психологии» У. Джеймса, где речь идет о воздействии словесных повторов на восприятие отдельных слов. Отрывок этот был процитирован Якубинским в его статье «О звуках поэтического языка» (см.: Поэтика, 1919). У Джеймса он звучит следующим образом: «Оно (повторяемое слово) предстает, благодаря этому новому способу обращения к нему в обнаженной ощутимости» (*James W.* Psychology. New York, 1928. P. 315). Русский перевод работы Джеймса, к которому непосредственно обращался Якубинский, во многом предвосхищает формалистскую терминологию: «Итак, взглянув на слово с новой точки зрения, мы обнажили его чисто фонетический аспект».

[42] См.: *Ogden C. K., Richards I. A.* The Meaning of Meaning. New York, 1936.

[43] См.: *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке//Поэтика. Пг., 1919. С. 13—26.

[44] См.: *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка//Поэтика. Пг., 1919. С. 44.

[45] *Якобсон Р.* О чешском стихе. С. 66.

[46] См.: там же.

[47] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 10.

[48] См.: *Jakobson R.* Co je poesie? P. 180.

[49] См.: *Томашевский Б.* Теория литературы. Л., 1925. С. 10.

[50] *Ефимов Н. И.* Формализм в русском литературоведении// Научные известия Смоленского государственного университета. 1929. Т. 5. Вып. 3. С. 71.

[51] *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 5

[52] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 68.

[53] *Шкловский В.* Ход коня. С. 38—39.

[54] Ср.: *Winters Y.* The Experimental School in American Poetry// Criticism, ed. by M. Schorer. P. 288—309.

[55] Ср.: *Empson W.* Seven Types of Ambiguity. London, 1930.

[56] *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Л., 1924. С. 35.

[57] *Wellek R., Warren A.* Op. cit. P. 140.

[58] *Энгельгардт Б.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 13—14.

[59] См.: *Жирмунский В.* Задачи поэтики//Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 20.

[60] Сходную позицию занимал и Манфред Кридль. «Так называемая идеология, — писал он, — не может существовать в литературном

произведении самостоятельно; внутри литературы идеология существует не так, как вне ее, в «жизни», в философии или в журналистике. Соответственно и рассматриваться она должна в специфической, так сказать, литературной форме, в своей литературной функции» (*Kridl M.* Op. cit. P. 159).

[61] См.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. С. 20—22.

[62] См.: *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 7.

[63] *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 129.

[64] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 3.

[65] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. С. 77.

[66] См.: *Kridl M.* Op. cit. P. 151.

[67] В своей недавней работе «Теория литературы», во многом близкой взглядам формалистов-структуралистов, Уэллек и Уоррен применяют сходную терминологию: «Было бы правильнее переименовать эстетически нейтральные элементы в «материал», а способ, посредством которого они приобретают эстетическую ценность, назвать „структурой“» (*Wellek R., Warren A.* Op. cit. P. 141).

[68] *Marty A.* Psyche und Sprachstruktur, Nachgelassene Schriften. Bern, 1940. P. 13.

[69] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 5.

[70] Там же. С. 16.

[71] Там же. С. 15.

[72] *Томашевский Б.* Пушкин. С. 57.

[73] *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 161.

[74] *Шкловский В.* Ход коня. С. 9.

[75] См., например: *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя; *Шкловский В.* Как сделан «Дон-Кихот»//О теории прозы. М., 1929.

XI

ЛИТЕРАТУРА И «ЖИЗНЬ» — ВЗГЛЯДЫ ФОРМАЛИСТОВ И СТРУКТУРАЛИСТОВ

[1] *Вересаев В.* О комплиментах Рузвельта и о книжной пыли// Звезда. 1928.

[2] См.: *Шкловский В.* Гамбургский счет.

[3] *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 180.

[4] Там же. С. 204.

[5] См.: *Тынянов Ю.* Гоголь и Достоевский: К теории пародии. Пг., 1921.

[6] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 50.

[7] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 16.

[8] Хотя довольно трудно целиком принять это толкование, несправедливо было бы считать его всего лишь надуманной проекцией футуристического богемного духа в пушкинскую эпоху. В подтверждение

своих слов Якобсон цитирует отзыв современника Пушкина о роли Байрона в тогдашней культурной жизни. Вот как автор статьи, опубликованной в 1829 г. в литературном журнале «Сын отечества», описывает новаторство Байрона: «Постигая совершенно потребности своих современников, он (Байрон) создал новый язык для выражения новых форм. Методическое, подробное описание, все предварительные объяснения... отброшены Байроном. Он стал рассказывать с середины или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей. Поэмы его созданы из отрывков» (цит. по: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 13.)

[9] См.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 114.

[10] Там же. С. 130.

[11] См.: *Шкловский В.* Как сделан «Дон-Кихот».

[12] *Шкловский В.* Ход коня. С. 125.

[13] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 16—17.

[14] См. об этом: *Trilling L.* The Liberal Imagination. New York, 1950.

[15] См.: *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 3.

[16] Ср.: *Kridl M.* Op. cit.

[17] *Jakobson R.* Co je poesie?//Volné směry, XXX, 1933/1934. Цит. по: *Bakoš M.* Teoria literatury. Trnava, 1941.

[18] *См.: Jacobson R. O.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak//Slavische Rundschau. 1935. No. 7. Следует также добавить, что куда более предметно, чем кто-либо из представителей формализма или структурализма, говорит о «полифоническом единстве» литературного произведения Роман Ингарден. (См.: *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931).

[19] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 33.

[20] Там же. С. 41.

[21] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 16—17.

[22] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 16.

[23] Vybrané spisy A. S. Puškina. Ed. by A. Bém and R. Jakobson. Prague, 1936.

[24] Op. cit. I. P. 265.

[25] Op. cit. II. P. 257—263.

[26] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 256.

[27] *Jakobson R.* Co je poesie?

[28] Цит. по: Teoria literatury. Ed. by M. Bakoč. P. 175.

[29] Ibid. P. 172.

[30] *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 132.

[31] См.: *Томашевский Б.* Пушкин. М., 1925. С. 6.

[32] Там же.

[33] См.: *Čiževskij D.* K Máchovu světovému názoru//Torso a tajemství Máchova díla. Prague, 1938.

[34] См.: *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов// Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7—45.

[35] В эссе «Традиция и индивидуальный талант» Т. С. Элиот пишет: «Поэзия — это не высвобождение чувства, но бегство от чувств; это не

самовыражение личности, но бегство от личности» (*Eliot T. S.* Selected Essays. New York, 1932. P. 10).

[36] См.: *Kridl M.* Op. cit. P. 102.

[37] См.: *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931.

[38] См.: *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Prague, 1941. I. P. 19.

[39] Ibid. P. 21.

[40] *Томашевский Б.* Пушкин. С. 69.

[41] См.: *Богатырев П., Якобсон Р.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.

[42] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 31.

[43] См.: *Скафтымов А.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924.

[44] См.: *Jakobson R., Szeftel M.* The Vseslav Epos//Russian Epic Studies. Ed. by R. Jakobson and E. J. Simmons. Philadelphia, 1949. P. 74.

[45] *Скафтымов А.* Указ. соч. С. 95.

[46] См.: там же. С. 127.

[47] См.: *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak//Slavische Rundschau. VII. 1935. P. 357—374.

[48] Ibid. P. 369.

[49] Ibidem.

[50] См.: Ibid. P. 369—371.

[51] См.: *Wellek R., Warren A.* Op. cit. P. 341.

[52] См.: *Levin H.* Notes on Convention//Perspectives of Criticism. Cambridge, Mass., 1950. P. 80.

[53] Судя по всему, Уэллек и Уоррен придерживаются того же мнения. «Переход от вопросов стиля к вопросам содержания, — пишут они в «Теории литературы», — ни в коем случае нельзя понимать как процесс выдвижения на первый план, в логическом или хронологическом смысле, одного из этих элементов. В идеале, с какой бы заданной точки мы ни начали, мы должны прийти к одинаковым результатам» (*Wellek R., Warren A.* Op. cit. P. 186).

[54] *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. P. 372—373.

[55] См.: *Ingarden R.* Das literarische Kunstwerk. P. 167, a. o.

[56] *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. I. P.19.

[57] *Trilling L.* The Liberal Imagination. New York, 1950.

[58] См.: Vybrané spisy A. S. Puškina. P. 259—267.

[59] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 192.

[60] См.: *Richards I.* Principles of Literary Criticism. 2nd ed. London, 1948. P. 145.

[61] *Wellek R., Warren A.* Op. cit. P. 28.

XII
СТРУКТУРА СТИХА: ЗВУК И ЗНАЧЕНИЕ

[1] См.: *Tomaševskij B.* La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie//Revue des études slaves. 1928. VIII.

[2] *Томашевский Б.* О стихе. С. 8.

[3] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. С. 7.

[4] Следует отметить, что хотя приведенное ниже определение и выглядит крайне общим, оно предполагает, что термин «ритм» может использоваться только применительно к временным видам искусства (особенно отчетливо говорил об этом О. Брик). Формалисты подчеркивали, что периодичность, то есть повторяемость *во времени* «сравнимых между собой явлений», является неотъемлемой характеристикой ритма.

[5] *Томашевский Б.* О стихе. С. 257.

[6] Там же. С. 312.

[7] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 409.

[8] См.: *Томашевский Б.* О стихе.

[9] *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 171.

[10] *Томашевский Б.* О стихе. С. 9.

[11] Там же. С. 11.

[12] См.: *Siedlecki F.* O swobodę wiersza polskiego//Skamander. 1938. III. P. 104.

[13] *Томашевский Б.* О стихе. С. 11.

[14] *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 160.

[15] *Томашевский Б.* О стихе. С. 260.

[16] Приведенное выше определение взято из краткого, но весьма содержательного резюме формалистского подхода к просодии, сделанного Уэллеком и Уорреном (см.: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 173).

[17] *Томашевский Б.* О стихе. С. 138.

[18] Первое из двух понятий употребляет Жирмунский в своем весьма ценном «Введении в метрику» (см.: *Жирмунский В.* Введение в метрику//Теория стиха. Л., 1925), второе — Томашевским.

[19] См.: *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина//О стихе. С. 138—253.

[20] См.: *Якобсон Р.* О чешском стихе.

[21] См.: там же.

[22] Ср.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха.; *Якобсон Р.* О чешском стихе.; *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка.

[23] См.: *Sievers E.* Deutsche Verslehre. § I. Цит. по: *Якобсон Р.* О чешском стихе.

[24] См.: *Bloomfield L.* Language. New York, 1933.

[25] См.: *Якобсон Р.* О чешском стихе.

[26] Там же. С. 45.

[27] Там же.

[28] См.: там же.

[29] Там же. С. 16.

[30] Ср.: Slavia. II. 1923—1924.

[31] См. *Брик О.* Звуковые повторы//Поэтика. Пг., 1919. С. 58—98.

[32] См.: *Брик О.* Ритм и синтаксис//Новый Леф. 1927. № 3—6.

[33] В некоторых случаях речь у Брика идет о параллельных фигурах, заключенных внутри одной строки. Так, он приводит в качестве примера строку «Без упоений, без желаний», в которой каждое полустрочие состоит из предлога «без» и существительного в родительном падеже.

[34] Я прежде всего имею в виду ритмико-синтаксический параллелизм между второй и четвертой строкой бернсовской строфы; частичное совпадение первой и третьей является побочным следствием повтора.

[35] См.: *Wimsatt W. K., Jr.* Verbal style: Logical and Counterlogical// Publications of Modern Lanuage Association. Vol. LXV. № 2. March, 1950. P. 5—20.

[36] Ibid. P. 10.

[37] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка.

[38] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха.

[39] Там же. С. 8—10.

[40] Так, Жирмунский в своей статье «Мелодика стиха» (см.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 89—153) ставит под сомнение приведенный выше тезис.

[41] Как правило, формалисты остерегались заимствовать терминологию из других искусствоведческих дисциплин, однако, обсуждая «напевный» стих, Эйхенбаум широко пользуется музыкальными терминами, такими, как «каданс», «реприза» и др.

[42] См.: *Эйхенбаум Б.* О звуках в стихе//Сквозь литературу. Л., 1924. С. 201—208.

[43] Как отмечают Уэллек и Уоррен (См.: *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 163), Дж. К. Рэнсом также выдвигал аналогичный тезис.

[44] Подобный взгляд вытекает из формалистского представления о «значении» как о *речевом* явлении, а не части внеязыковой реальности (см. выше, гл. X).

[45] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. С. 104.; *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова.

[46] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. С. 104.

[47] Там же. С. 117.

[48] См.: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля// Поэтика. Пг., 1919. С. 123 и др.

[49] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Гл. 1.

[50] *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 108.

[51] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Гл. 2.

[52] Там же. С. 57 и далее.

[53] См.: там же.

[54] *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Prague, 1941. I. P. 133—134.

[55] См.: *Жирмунский В.* Задачи поэтики//Вопросы теории литературы. С. 49—50.

[56] См.: там же.

[57] См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Гл. 2.

[58] Там же.

[59] В американской поэзии многочисленные примеры каламбурных рифм встречаются в стихах Огдена Нэша, например «a depot — heap o'» (см.: *Nash O.* The Ogden Nash Pocket Book. 1944. P. 6.

[60] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 28.

[61] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 560.

[62] См.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. С. 49—50.

[63] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы.

[64] См. отзыв Якобсона на библиографию русских работ по версификации, составленную М. П. Штокмаром (Slavia. 1935. XIII. P. 416—431).

XIII
СТИЛЬ И КОМПОЗИЦИЯ

[1] Ср.: *Vossler K.* Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg, 1913; Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. Munich, 1923; Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904; *Spitzer L.* Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton, 1948; Stilstudĕn. 2 vols. Munich, 1928.

[2] См., например, рассуждение Клинта Брукса о «скрывающих образах» в «Макбете» (*Brooks K.* The Well Wrought Urn. New York, 1947. P. 21—46.

[3] См.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. С. 175—182.

[4] См.: *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak//Slavische Rundschau. 1935. VII.

[5] Ibid. P. 366.

[6] Ibidem.

[7] Определение образа, данное Э. Паундом и процитированное Уэллеком и Уорреном (см.: *Wellek R, Warren A.* Theory of Literature. P. 192.

[8] Прием, который имеет в виду Якобсон, заключается в повторении ключевой фразы «Я вас любил» в трех строках, а также в том, что второстепенные члены предложения, например наречия, поставлены в ударные позиции — а именно в конце строк.

[9] См.: *Жирмунский В.* Задачи поэтики//Вопросы теории литературы. С. 17—88.

[10] См.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова.

[11] См.: там же.

[12] См.: *Виноградов В.* О символике Анны Ахматовой//Литературная мысль. 1922. № 1. С. 91—138.

[13] *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 129—130.

[14] См.: *Виноградов В.* О художественной прозе. М.; Л., 1930. С. 50—53 и др.

[15] См.: *Шкловский В.* Искусство как прием//Поэтика. Пг., 1919. С. 101—114; *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы.

[16] *Якубинский Л.* О диалогической речи//Русская речь. Пг., 1923. С. 96.

[17] См.: там же. С. 99.

[18] См.: *Тынянов Ю.* Ода как ораторский жанр//Архаисты и новаторы. С. 48—86.

[19] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха.

[20] *Trubetzkoy N. S.* The Common Slavic Element in Russian Culture. New York, Department of Slavic Languages, Columbia University, 1949. P. 38.

[21] См.: *Виноградов В.* О задачах стилистики: Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума». С. 195—293.

[22] См.: *Виноградов В.* Язык Пушкина. Л., 1937.

[23] См.: *Виноградов В.* Эволюция русского натурализма: Гоголь — Достоевский. Л., 1929.

[24] См.: *Виноградов В.* О художественной прозе. М.; Л., 1930. С. 36 и др.

[25] Dvě starîčeské skladby o smrti. Ed. by R. Jakobson. Prague, 1927.

[26] Ibid. P. 23.

[27] См.: *Виноградов В.* О художественной прозе.

[28] Ср.: *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя//Поэтика. Пг., 1919. С. 152—156; *Он же.* Иллюзия сказа//Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 151—165.; *Виноградов В.* Проблема сказа в стилистике//Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 24—40.

[29] См. выше, прим. к с. 236, а также: *Виноградов В.* Язык Зощенки: Заметки о лексике//Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928; *Виноградов В.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929.

[30] См.: Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno, 1937// Z zagadnień poetyki. VI.

[31] *Wojcicki K.* Z pogranicza stylistyki (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)//Przegląd Humanistyczny. I. 1922. P. 75—100.

[32] Под «несобственно-прямой речью» (mowa pozornie zależna) и Вуйцицкий и Хопенштанд понимали повествовательную манеру, в которой внутренний монолог или характеристика персонажа передаются его собственными словами, однако с помощью таких приемов, как использование союза «что», создается видимость «косвенной речи» (ср. немецкое die erlebte Rede и французское le style indirect libre).

[33] См.: *Hopensztand D.* Mowa pozornie zależna w kontekscie «Czarnych skrzydeł» Kadena Bandrowskiego//Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu.

[34] См.: *Шкловский В.* О теории прозы.; *Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы//*Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 166—209; *Пропп В.* Морфология сказки. Л., 1928.

[35] См.: *Шкловский В.* О теории прозы. С. 60.

[36] *Шкловский В.* Литература и кинематограф.

[37] См.: *Шкловский В.* О теории прозы. С. 60.

[38] Там же.

[39] *Brooks C.* The Well Wrought Urn. New York, 1947.

[40] Ср.: Русские писатели о литературе. Т. 2. Л., 1939. С. 128; также см.: *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 16.

[41] Это напоминает аристотелевский тезис о том, что в трагедии «характеры» подчинены «действию». Однако, как будет показано ниже, представления Аристотеля и Шкловского о сюжете во многом различны.

[42] См.: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. С. 132.

[43] Это одно из крайне немногочисленных высказываний формалистов о драматическом искусстве. Единственная работа в этой области, написанная с формалистских или околоформалистских позиций, принадлежит С. Д. Балухатому и содержит анализ чеховских пьес (см.: *Балухатый С.* Проблемы драматического анализа: Чехов//Вопросы поэтики. Вып. IX. Л., 1927).

[44] «Литературное время, — писал Шкловский, — чистая условность. Законы его не совпадают с законами прозаического времени» (*Шкловский В.* О теории прозы. С. 186). В подтверждение этого тезиса Шкловский приводит сцену на «литературном постоялом дворе» из «Дон-Кихота», где всего за одну ночь рассказывается несколько очень длинных историй.

[45] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 204.

[46] См.: там же.

[47] Ср. *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.

[48] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 33.

[49] *Шкловский В.* Ход коня. С. 117.

[50] См.: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 123 и др.

[51] См.: *Шкловский В.* Ход коня. С. 119—120.

[52] К сожалению, Шкловский лишь бегло останавливается на этой интереснейшей идее. Он ссылается, например, на сказку, в которой сюжет является воплощением, или «мотивировкой», каламбура (см.: *Шкловский В.* О теории прозы. С. 57.)

[53] Там же.

[54] См.: *Шкловский В.* Ход коня. С. 121.

[55] См.: *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and Notes on the Novel. Princeton University Press, 1948. P. 65.

[56] *Шкловский В.* Ход коня. С. 123.

[57] Там же. С. 123—124.

[58] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 120.

[59] См.: Там же. С. 120.

[60] Нелишне отметить, что роман Диккенса в «Теории прозы» Шкловского рассматривается в разделе «Роман тайн».

[61] См.: *Шкловский В.* О теории прозы. С. 175.

[62] См.: *Томашевский Б.* Теория литературы. С. 161.

[63] См.: *Trilling L.* The Novel of Manners and Morals//The Liberal Imagination. New York, 1950.

[64] *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 171—172.

[65] См.: *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой.; Лев Толстой. Т. I.

[66] См.: *Тынянов Ю.* Литературное сегодня//Русский современник. 1924. № 1. С. 291—306.

[67] Там же. С. 292.

[68] *Шкловский В.* Ход коня. С. 177.

[69] См.: *Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы//Литература. Л., 1927. С. 166—209.

[70] См.: там же. С. 202.

[71] Эйхенбаум обращает особое внимание на загадочное начало «Королей и капусты». Этот «прием», утверждает он, «обнажает» условность романа тайн, явственно указывая, что именно загадка является основной идеей, на которой строится непоследовательный, запутанный сюжет.

[72] *Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы. С. 195.

[73] Теодор Рузвельт, якобы, признавался, что именно рассказы О. Генри, описывающие тяжелую жизнь нью-йоркских продавщиц, побудили его внести ряд изменений в социальное законодательство. Эйхенбаум относился к этому скептически: он считал, что ироничная, язвительная манера письма О.Генри вряд ли могла «тронуть» государственного деятеля и подвигнуть его на практические действия, да и не преследовала этой цели.

[74] См.: *Пропп В.* Морфология сказки//Вопросы поэтики. Вып. XII.

[75] См.: там же. С. 28—29.

[76] Там же. С. 29.

[77] Там же. С. 30—31.

[78] Там же. С. 33.

XIV
ЛИТЕРАТУРНАЯ ДИНАМИКА

[1] Особенно показательна в этом отношении работа Скафтымова «Поэтика и генезис былин». Подробнее о ней см. выше, гл. XI, с. 203—204.

[2] Это определение было дано Шкловским (ср.: *Шкловский В.* Розанов).

[3] *Tomaševskij B.* La nouvelle école d'histoire litteraire en Russie// Revue des études slaves 1928. Vol. VII.

[4] *Saussure F. de.* Cours de linguistique générale. Lausanne, 1916.

[5] *Шкловский В.* Ход коня. С. 88.

[6] *Томашевский Б.* Теория литературы. С. 159—160.

[7] *Eliot T. S.* Selected Essays. New York, 1932.

[8] См.: *Винокур Г.* Поэзия и наука//Чет и нечет. М., 1925. С. 30.

[9] *Шкловский В.* Ход коня. С. 69.

[10] Ср.: *Брик О.* Т.н. «формальный метод». С. 213—215.

[11] Есть все основания полагать, что отличавшийся лукавством Брик, приверженец заведомо экстравагантных формулировок, и сам сознавал нелепость своего предположения.

[12] *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. С. 236.

[13] *Шкловский В.* Ход коня. С. 38.

[14] *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 120.

[15] *Шкловский В.* Ход коня. С. 86.

[16] См.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы.

[17] См.: там же. С. 162—165.

[18] *Энгельгардт Б.* Формальный метод в истории литературы. С. 102.

[19] *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. С. 66.

[20] *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.

[21] *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiki. Prague, 1941. Vol. I. P. 22.

[22] См.: *Trubetzkoy N.* Principes de phonologie. Paris, 1949; Якобсон Р. К характеристике евразийского языкового союза. Париж, 1931.

[23] См.:*Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.

[24] См.: *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь: К теории пародии//Опояз. Пг., 1921. Позднее в сборнике «Архаисты и новаторы». С. 412—455.

[25] См.: *Эйхенбаум Б.* Некрасов//Сквозь литературу. Л., 1924; *Тынянов Ю.* Стиховые формы Некрасова//Архаисты и новаторы. С. 399—411.

[26] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 413.

[27] См.: *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов// Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1930. С. 7—45.

[28] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 562.

[29] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 27.

[30] Там же. С. 29.

[31] См.: *Шкловский В.* Розанов. Цит. по: *Эйхенбаум Б.* Литература. С. 144.

[32] *Брик О.* Т. н. «формальный метод».

[33] *Эйхенбаум Б.* Путь Пушкина к прозе//Литература. С. 19—76; *Шкловский В.* Евгений Онегин: Пушкин и Стерн//Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923; *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы; *Томашевский Б.* Пушкин; *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.

[34] Здесь можно возразить, что многое из вышесказанного содержится в работах критиков-символистов, в особенности Валерия Брюсова («Мой Пушкин»). Однако если даже формалистам и нельзя приписать всю заслугу в пересмотре исторической роли Пушкина, именно они взяли на себя самый тяжкий труд — разработку и последовательное воплощение этой идеи.

[35] См.: *Jakobson R.* Na okraj lyrických básní Puškinových// Vybrané spisy A. S. Puškina. Prague, 1936. P. 259—267.

[36] Ibid. P. 262.

[37] См.: *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин//Архаисты и новаторы. С. 87—227.

[38] Возможно, одна из причин настороженного отношения Тынянова к традиционной дихотомии заключалась в том, что в литературоведении была распространена тенденция обозначать понятиями «классицизм» и «романтизм» философские течения, а не четко определимые литературные направления.

[39] См.: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы.

[40] См.: *Томашевский Б.* Пушкин.

[41] Аллюзия на сборник статей Д. С. Мережковского «Вечные спутники».

[42] *Томашевский Б.* Пушкин. С. 74.

[43] См.: *Виноградов В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1934; Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1934.

[44] См.: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 291.

[45] См.: *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Л., С. 61 и др.

[46] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 291.

[47] *Шкловский В.* Евгений Онегин: Пушкин и Стерн.

[48] Ср.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова.

[49] *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. С. 553.

[50] См.: Русская проза / Сб. статей под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926 (Вопросы поэтики. Вып. VIII).

[51] См.: *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой; Лев Толстой. Т. I. Л., 1928; Т. II. Л., 1931.

[52] Цит. по: *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 150.

[53] Представляется сомнительным, что формалисты полностью разделяли интерес Брюнетьера к литературным влияниям. Цитируя выдающегося французского ученого, Шкловский хотел подчеркнуть не столько важность литературных заимствований как таковых, сколько тот факт, что литературные произведения подлежат рассмотрению на фоне других произведений, а не разнородных внелитературных факторов.

[54] *Жирмунский В.* Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема//Пушкинский сборник. М.; Пг, 1922. С. 299.

[55] Там же.

[56] Там же.

[57] *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. С. 27—28 и др.

[58] Там же. С. 28.

[59] См.: *Warren A.* Literary Criticism//Literary Scholarship. Its Aims and Methods. University of Nothern Carolina Press, 1941. P. 170.

[60] Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti. Ed. by R. Jakobson. Prague, 1927.

[61] Ibid. P. 10.

[62] См.: *Плеханов Г.* За двадцать лет. Пб., 1905.

[63] См.: *Эйхенбаум Б.* Некрасов//Сквозь литературу; *Тынянов Ю.* Стиховые формы Некрасова//Архаисты и новаторы. С. 399—411.

[64] См.: *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. С. 241—242 и др.

[65] Все это не значит, что одни лишь формалисты выступали в защиту художественного мастерства Некрасова. Сходное мнение высказывали и символисты, В. Брюсов и А. Белый, а в 20-х гг. и независимый критик-импрессионист К. Чуковский, который, правда, выражал резкое несогласие с Эйхенбаумом и Тыняновым по поводу ряда конкретных аспектов поэтического мастерства Некрасова.

XV
ПОДВОДЯ ИТОГИ

[1] См.: *Žirmunskij V.* Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft//Zeitschrift für slavische Philologie 1924. Bd. I. P. 117—152; *Voznesenskij A.* Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—1925//Zeitschrift für slavische Philologie. 1927. Bd. IV. P. 145—162; *Voznesenskij A.* Problems of Method in the Study of Literature in Russia// Slavonie Review, 1927. № VI. P. 168—177; *Tomaševskij B.* La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie//Revue des études slaves, 1928. Bd. VIII. P. 226—240.

[2] Любопытное исследование Н. Гурфинкель, «Толстой без толстовства» (*Gourfinkel N.* Tolstoï sans Tolstoïsme. Paris, 1945) многим обязано трудам Эйхенбаума и Шкловского.

[3] См.: Gourfinkel N. Les nouvelles méthodes d'histoire litteraire en Russie//Le Monde Slave. Vol. VI. 1929. P. 234—263.

[4] См.: *Tiegem P. van.* Tendances nouvelles en histoire littéraire// Etudes Françaises, № 22. 1930.

[5] См.: *Lanz H.* The Physical Basis of Rime. Stanford University Press, 1931; *Rutten M.* Dichtkunst en Phonologie//Revue Belge de Philologie et d'histoire. 1950. Vol. XXVIII. № 3—4.

[6] См.: *Kridl M.* Russian Formalism//The American Bookman. 1944. I. P. 19—30.

[7] См.: *Harkins W. E.* Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship//Word. 1951. VII. August. P. 177—185.

[8] *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. VI.

[9] См.: *Eliot T. S.* Selected Essays. New York, 1932. P. 11.

[10] *Ransom J. C.* The World's Body. New York, 1938. P. 332.

[11] См.: *Brooks C., Warren R. P.* Understanding Poetry. New York, 1938; *Richards I. A.* Practical Criticism. London, 1929.

[12] См.: *Ransom J.* Criticism Inc.// The World's Body. New York, 1938.

[13] См.: *Elton W.* Glossary of the New Criticism. Chicago, 1948.

[14] См.: *Brooks C.* The Well Wrought Urn. New York, 1947. P. 176—196.

[15] *Koestler A.* The Yogi and the Commissar. New York, 1945. P. 238.

[16] *Langer S.* Philosophy in a New Key. Harvard University Press, 1942. P. 16.

[17] Cassirer E. An Essay on Man. Yale University Press, 1944. P. 26.

[18] См.: *Langer S.* Op. cit.

[19] См.: *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and Notes on the Novel.

[20] Как отмечалось выше, близость к богемным кругам была не единственной тому причиной. Агрессивность формалистов отчасти объясняется напряженностью критической полемики в России после 1917 г.

[21] См.: *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.

[22] См.: *Шкловский В.* Ход коня. С. 73.

[23] См.: *Mukařovský J.* Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt. Prague, 1936.

[24] *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. С. 20.

[25] См.: *Wellek R.* Literary History//Literary Scholarship, Its Aims and Methods. University of North Carolina Press, 1941.

[26] Ibid. P. 100.

[27] *Ромм А.* Б. Эйхенбаум. «Лермонтов»//Чет и нечет. М., 1925. С. 44.

[28] *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. P. 296.

[29] *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and Notes on the Novel. P. 25.

[30] Ibid. P. 44.

[31] Здесь я имею в виду обобщения, касающиеся функции искусства и эстетического восприятия, а не более частные и гораздо более здравые рассуждения о специфических чертах поэзии.

[32] Cf.: *Pepper S. C.* Basis of Criticism. Cambridge, 1945. P. 3.

[33] См.: *Richards I. A.* Principles of Literary Criticism. P. 20.

[34] *Ефимов Н.* Формализм в русском литературоведении//Научные известия Смоленского государственного университета. 1929. Т. 5. Вып. 3. С. 106.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

I
РАБОТЫ ФОРМАЛИСТОВ И СТРУКТУРАЛИСТОВ

1. Работы русских формалистов

Ars Poetica/Под ред. М. Петровского, Б. Ярхо. М., 1927—1928 (Тр. Гос. Академии художественных наук. Лит. секция; Вып. 1—2).

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л., 1927 (Вопросы поэтики; Вып. 9).

Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения//Lud Slowiański. Cracow, 1931. T. 2, Z. 2. P. 230—233.

Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.

Брик Л. Ю. Из воспоминаний//Альманах с Маяковским. М., 1934. С. 59—79.

Брик О. М. Звуковые повторы: (Анализ звуковой структуры стиха)// Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 58—98.

Брик О. М. Ритм и синтаксис: (Материалы по изучению стихотворной речи)//Новый Леф. 1927. № 3. С. 15—20; № 4. С. 23—29; № 5. С. 32—37; № 6. С. 33—39.

Брик О. М. Т. н. «Формальный метод»//Леф. 1923. № 1. С. 213—215.

Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.

Виноградов В. В. О задачах стилистики: Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума»//Русская речь. Пг., 1923. Т. 1. С. 195—293.

Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски. Л., 1925.

Виноградов В. В. О символике Анны Ахматовой//Литературная мысль. Пг., 1922. Кн. 1. С. 91—138.

Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л., 1930.

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1934.

Виноградов В. В. Стиль петербургской поэмы «Двойник»//Достоевский: Статьи и материалы: Сб. Пг., 1922. С. 211—257.

Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Виноградов В. В.. Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы// Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 49—103.

Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»// Начала. 1921. С. 82—105.

Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь — Достоевский. Л., 1929.

Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.

Виноградов В. В. Язык Гоголя//Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 286—376.

Виноградов В. В. Язык Зощенки: Заметки о лексике//Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 51—52.

Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.

Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927.

Винокур Г. О. Критика поэтического текста. М., 1927.

Винокур Г. О. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.

Винокур Г. О. Новая литература по поэтике: (Обзор)//ЛЕФ. 1923. № 1. С. 239—243.

Винокур Г. О. Поэзия и наука//Чет и нечет: Альм. М., 1925. С. 21—31.

Винокур Г. О. Поэтика. Лингвистика. Социология: Методол. справка//ЛЕФ. 1923. № 3. С. 104—113.

Гриц Т. С., Никитин М. М., Тренин В. В. Словесность и коммерция. М., 1927.

Груздев И. А. Утилитарность и самоцель//М.; Пг., 1923. Альм. 1. С. 172—190.

Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.

Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пг., 1922.

Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925 (Вопросы поэтики; Вып. 6).

Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Жирмунский В. М. Задачи поэтики//Начала. 1921. № 1. С. 51—81.

Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе//*Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 5—23.

Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

Жирмунский В. М. Мелодика стиха: По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха»//Мысль. 1922. № 3. С. 109—139.

Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока//Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 65—165.

Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы//Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. № 3. С. 66—103.

Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923 (Вопросы поэтики; Вып. 3).

Задачи и методы изучения искусств//Сб. Рос. ин-та истории искусств. Пг., 1924.

Каверин В. А. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. Л., 1928.

Каверин В. А. Художник неизвестен. Л., 1931.

Лунц Л. Н. На запад!//Беседа. 1923. № 3 (Сент./окт.). С. 259—274.

Лунц Л. Н. Почему мы Серапионовы братья//Литературные записки. 1922. № 3. С. 30—31.

Очерки по поэтике Пушкина: Сб. Берлин, 1923.

Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана//Начала. 1921. № 1. С. 106—127.

Петровский М. А. Морфология новеллы//Ars Poetica. М., 1927. С. 69—100.

Поэтика. Пг., 1919 (Сборники по теории поэтического языка; Вып. 3).

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств: В 5 вып./Гос. Ин-т истории искусств. Л., 1926—1929.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928 (Вопросы поэтики; Вып. 12).

Русская проза/Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926 (Вопросы поэтики; Вып. 8).

Русская речь/Под ред Л. В. Щербы. Пг., 1923. (Тр. Фонетич. ин-та практич. изучения языков).

Русская речь: Сборники, издаваемые Отделом словесных искусств Гос. ин-та истории искусств/Под ред. Л. В. Щербы. Л., 1927. Сб. 1.

Сборники по теории поэтического языка: В 6 вып. Пг., 1916—1923 (Вып. 1—2).

Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924.

Степанов Н. Л. В защиту изобретательства//Звезда. 1929. № 6. С. 182—192.

Томашевский Б. В. Андрей Белый и художественная поэзия// Жизнь искусства. 1920. 18 мая (№ 454); 23 мая (№ 458/459); 25 мая (№ 460).

Томашевский Б. В. Литература и биография//Книга и революция. 1923. № 4. С. 6—9.

Томашевский Б. В. О драматической литературе//Жизнь искусства. 1924. № 13. С. 5; № 16. С. 5—6; № 29. С. 14—15.

Томашевский Б. В. О стихе: Статьи. Л., 1929.

Томашевский Б. В. Проблема стихотворного ритма//Литературная мысль. 1923. № 2. С. 124—140.

Томашевский Б. В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.

Томашевский Б. В. Пятистопный ямб Пушкина//Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 7—143.

Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923 (Вопросы поэтики; Вып. 2).

Томашевский Б. В. Теория литературы//Поэтика. Л., 1925.

Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина//Белградский пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 31—44.

Трубецкой Н. С. О втором периоде творчества Достоевского// Новый журнал. Нью—Йорк, 1963. Кн. 71. С. 101—127.

Трубецкой Н. С. О двух романах Достоевского//Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. № 60. С. 116—137.

Трубецкой Н. С. О методах изучения Достоевского//Новый журнал. Нью-Йорк, 1957. Кн. 48. С. 109—121.

Трубецкой Н. С. О метрике частушки//Версты. Париж, 1927. № 2. С. 205—223.

Трубецкой Н. С., Якобсон Р. О. О чешской стихе//Славия. 1923/1924. № 2. С. 452—460.

Трубецкой Н. С. Ранний Достоевский//Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. Кн. 61. С. 124—146.

Трубецкой Н. С. «Хожение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник//Версты. Париж, 1926. № 1. С. 164—186.

Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин//Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 215—286.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о литературной эволюции//На литературном посту. 1927. № 10. С. 42—48.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии. Пг., 1921.

Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня//Русский современник. 1924. № 1. С. 296—306.

Тынянов Ю. Н. О литературном факте//ЛЕФ. 1924. № 2. С. 101—116.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. О. Проблемы изучения литературы и языка//Новый ЛЕФ. 1928. № 12. С. 35—37.

Тынянов Ю. Н. Стихотворные формы Некрасова//Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 3—4.

Шкловский В. Б. Андрей Белый//Русский современник. 1924. № 2. С. 231—245.

Шкловский В. Б. В защиту социологического метода//Новый Леф. 1927. № 3. С. 20—25; № 4. С. 30—31.

Шкловский В. Б. «Война и мир» Льва Толстого: Формально-социологическое исследование//Новый ЛЕФ. 1928. № 1. С. 21—37.

Шкловский В. Б. Воскрешение Слова. СПб., 1914.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Л., 1928.

Шкловский В. Б. Искусство как прием//Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2. С. 3—14; То же//Поэтика. Пг., 1919. С. 101—114.

Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.

Шкловский В. Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928.

Шкловский В. Б. О Маяковском. М., 1940.

Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке//Поэтика. Пг., 1919. С. 13—26.

Шкловский В. Б. О психологической рампе//Жизнь искусства. 1920. 7 мая (№ 445).

Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л., 1925.

Шкловский В. Б. Памятник научной ошибке//Литературная газета. 1930. 27 янв.

Шкловский В. Б. Развертывание сюжета. Пг., 1921.

Шкловский В. Б. Розанов. Пг., 1921

Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923.

Шкловский В. Б. Сухоплавцы, или Уравнение с одним неизвестным//Литературная газета. 1930. 31 марта.

Шкловский В. Б. Сюжет у Достоевского//Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 4—5.

Шкловский В. Б. Техника писательского ремесла. М.; Л., 1927.

Шкловский В. Б. Третья фабрика. М., 1926.

Шкловский В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921.

Шкловский В. Б. Ход коня. М.; Берлин, 1923.

Шкловский В. Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923.

Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о «формалистах»//Печать и революция. 1924. № 5. С. 1—12.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя//Поэтика. Пг., 1919. С. 151—165.

Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.

Эйхенбаум Б. М. Литература и литературный быт//На литературном посту. 1927. № 9. С. 47—52.

Эйхенбаум Б. М. Литература и писатель//Звезда. 1927. № 5. С. 121—140.

Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Л., 1929.

Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922.

Эйхенбаум Б. М. Нужна критика//Жизнь искусства. 1924. № 4. С. 12.

Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы//Звезда. 1925. № 6. С. 291—308.

Эйхенбаум Б. М. Поэт-журналист//Некрасов: К 50-летию смерти. Л., 1928. С. 25—33.

Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л.; 1924 (Вопросы поэтики; Вып. 4).

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: В 2 кн. Л.; М., 1928—1931.

Якобсон Р. О. Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским//Сборникъ въ честь на проф. Л. Милетичъ: За седемдесетгодишнината отъ рождението му (1863—1933). София, 1933. С. 108—117.

Якобсон Р. О. Брюсовская стихология и наука о стихе//Научные известия Академического центра Наркомпроса РСФСР. М., 1922. Сб. 2. С. 222—240.

Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия: Набросок первый: Виктор Хлебников. Прага, 1921.

Якобсон Р. О. О поколении, растратившем своих поэтов//Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7—45.

Якобсон Р. О. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

Якобсон Р. О. Штокмар М. П.: Библиография работ по стихосложению//Славия. 1934. № 13. С. 416—431.

Якубинский Л. П. О диалогической речи//Русская речь. Пг., 1923. С. 96—194.

Якубинский Л. П. О звуках поэтического языка//Поэтика. Пг., 1919. С. 37—49.

Якубинский Л. П. О поэтическом глоссемосочетании//Поэтика. Пг., 1919. С. 7—12.

Якубинский Л. П. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках//Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2. С. 15—23; То же//Поэтика. Пг., 1919. С. 50—57.

Ярхо Б. И. Границы научного литературоведения//Искусство. 1925. № 2. С. 45—60; 1927. № 3, кн. 1. С. 16—38.

Ярхо Б. И. Простейшие основания формального анализа//Ars Poetica. М., 1927. Сб. 1. С. 7—28.

Bogatyrev P. G., Jacobson R. O. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens//Donum Natalicium Schrijnen. Nijmegen; Utrecht, 1929. S. 900—913.

Jacobson R. O. Co je poesie?//Volné směry. 1933/1934. R. 30. S. 229—239.

Jacobson R. O. K popisu Máchova verše//Torso a tajemstvi Machova dila. Praha, 1938. S. 207—278.

Jacobson R. O. Na okraj Eugena Oněgina//Puškin A. S. Vybrane spisy. Praha. 1937. Sv. 3. S. 257—265.

Jacobson R. O. Na okraj lyrických básní Puskinovych//Puskin A. S. Vybrané spisy. Praha, 1936. Sv. 1. S. 259—267.

Jacobson R. O. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak//Slavische Rundschau. 1935. No. 7. S. 357—374.

Jacobson R. O. Socha v symbolice Puškinově//Slovo a slovesnost. 1937. No. 3. S. 2—24.

Jacobson R. O. Staročeský verš//Československá vlastivěda. Praha, 1934. No. 3: Jazyk. S. 429—459.

Jacobson R. O. Studies in Russian Philology. Ann Arbor, 1962. (Michigan Slavic Materials; No. 1).

Jacobson R. O. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik//Slavische Rundschau. 1929. Jg. 1, No. 8. S. 629—646.

Jacobson R. O. Z zagadnień prozodji starogreckiej//Prace ofiarowane Kazimierzowy Woycickiemu. Wilno, 1937. S. 73—88.

Readings in Russian Poetics. Ann Arbor, 1963. (Michigan Slavic Materials; No. 2).

Spor duše s tělem: O nebezpečném času smrti/Ed. by R. O. Jacobson. Praha, 1927.

Szeftel M., Jacobson R. O. The Vseslav Epos//Russian Epic Studies. Philadelphia, 1949. P. 13—86.

Trubetzkoy N. S. Three Philological Studies. Ann Arbor, 1963. (Michigan Slavic Materials; No. 3).

2. Работы на чешском и словацком языках

Bakoš M., Simončič K. O 'úpadku' literatúry//Slovenské smery. 1934/1935. No. 2. S. 179—196.

Bakoš M. K vývinu a situacii slovenskiej literatury//Slovenské smery. 1937/1938. No. 5. S. 250—262.

Bakoš M. Vyvin slovenskego verša. Turč. Sv. Martin, 1939.

Čiževskij D. Příspěvek k symbolice českého básnictvi náboženského//Slovo a slovesnost. 1936. No. 2. S. 98—105.

Čiževskij D. Puškin medzi romantizmom a klasicizmom//Slovenské pohl'ady. 1937. No. 53. S. 36—41, 75—82.

Čiževskij D. K Máchovemu světovému názoru//Torso a tajemství Máchova díla. Praha, 1938.

Havránek B. Máchov jázyk//Torso a tajemství Máchova díla. Praha, 1938.

Hrabák J. Staropolský verš ve srovnání se staročeským. Praha, 1937. (Studie Pražskeho linguistického kroužku; 1).

Hrabák J. Smilova škola: Rozbor básnické struktury. Praha, 1941. (Studie Pražského linguistického kroužku; 3).

Isačenko A., Bakoš M. Literatúra a jej skúmanie//Vo dne a v noci. Bratislava, 1941. S. 121—126.

Isačenko A. Der slovenische fünffüssige Jambus//Slavia. 1936/1937. No. 14. S. 45—57.

Isačenko A. Slovenski verz. Ljubljana, 1939.

Mathesius V. Deset let pražského linguistického kroužku//Slovo a slovesnost. 1936. No. 2. S. 137—145.

Mukařovský J. K ceskemu prekladu Sklovskeho 'Teorie prozy'//Cin. 1934. No. 6. S. 123—130.

Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky: V 2 dil. Praha, 1941.

Mukařovský J. Máchov 'Máj': Estetická studie. Praha, 1928.

Mukařovský J. O basnickom jazyku//Vo dne a v noci. Bratislava, 1941. S. 129—133.

Teoria literatury/Ed. by M. Bakoš. Trnava, 1941.

Thèses sur la langue poetique: Tézy Prazskeho linguistického kroužku. Praha, 1929.

Torso a tajemství Máchova díla/Ed. by J. Mukařovský. Praha, 1938.

Wellek R. K. H. Mácha a anglická literatura//Torso a tajemství Máchova díla. Praha, 1938.

3. Работы на польском языке

Budzyk K. Stylistyka teoretychna w Polsce. Warszawa, 1946.

Hopensztand D. Mowa pozornie zależna w kontekście Czarnych Skrzydeł Kadena—Bandrowskiego//Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno, 1937.

Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931.

Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. Lwow, 1937.

Kridl M. Wstęp do badan nad dziełem literackiem. Wilno, 1936 (Z zagadnień poetyki; No. 1).

Prace ofiarowane Kazimierzowi Woycickiemu. Wilno, 1937 (Z zagadnień poetyki; No. 6).

Putrament J. Struktura nowel Prusa. Wilno, 1936 (Z zagadnień poetyki; N. 2).

Rosyjska szkola formalna, 1914—1934. Warszawa, 1939 (Archiwum tlumaczeń; No. 3).

Siedlecki F. Jeszcze o sprawach wiersza polskiego//Przegląd Współczesny. 1936. S. 370—388.

Siedlecki F. O rytmie i metrze//Skamander. 1935. No. 9. S. 420—436.

Siedlecki F. O swobodę wiersza polskiego//Skamander. 1938. Vol. 2, No. 13—14.

Siedlecki F. Sprawy wersyfikacji polskiej//Wiadomości Literackie. 1934.

Siedlecki F. Studja z metryki polskiej: W 2 cz. Wilno, 1937.

Troczynski K. Elementy form literackich. Poznań, 1936.

Wóycicki K. Rytm w liczbach. Wilno, 1938 (Z zagadnień poetyki; No. 3).

Žirmunskij V. Wstęp do poetyki. Warszawa, 1934 (Archiwum tłumaczen; No. 1).

Z zagadnień stylistyki. Warszawa, 1937 (Archiwum tłumaczeń; No. 2).

II. РАБОТЫ О ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

1. На русском языке

Аркатов Б. И. Искусство и производство: Сб. ст. М., 1926.

Аркатов Б. И. О формально—социологическом методе//Печать и революция. 1927. № 3. С. 54—64.

Аркатов Б. И. Язык поэтический и язык практический//Печать и революция. 1923. № 7. С. 58—67.

Брейтбург С. М. «Сдвиг» в формализме//Литература и марксизм. 1929. № 1. С. 27—45.

Бухарин Н. И. О формальном методе в искусстве//Красная новь. 1925. № 3. С. 248—257.

Виноградов И. А. Борьба за стиль: Сб. ст. Л., 1937. С. 387—448.

Вознесенский А. Н. Поиски объекта: К вопросу об отношении метода социологического к «формальному»//Новый мир. 1926. № 6. С. 116—128.

Гельфанд М. С. Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским?//Печать и революция. 1930. № 2. С. 8—15.

Горбачев Г. Е. Мы еще не начинали драться//Звезда. 1930. № 5. С. 123—127.

Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники//Литературные записки. 1922. № 3. С. 5—6.

Гуковский Г. А. Виктор Шкловский как историк литературы// Звезда. 1930. № 1. С. 191—216.

Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении// Научные известия Смоленского гос. университета. 1929. Т. 5, вып. 3. С. 31—107.

Коган П. С. О формальном методе//Печать и революция. 1924. № 5. С. 32—35.

Луначарский А. В. Формализм в науке об искусстве//Печать и революция. 1924. № 5. С. 19—31.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

Мустангова Е. Я. Путь наибольшего сопротивления//Звезда. 1928. № 4. С. 151—154.

Пиксанов Н. К. Новый путь литературной науки//Искусство. 1923. № 1. С. 94—113.

Полянский В. (Лебедев-Полянский П. И.) По поводу Б. Эйхенбаума//Печать и революция. 1924. № 5. С. 35—38.

Сакулин П. Н. Из первоисточника//Печать и революция. 1924. № 5. 12—15.

Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики//Искусство. 1923. № 1. С. 79—93.

Троцкий Л. Д. Литература и революция. М., 1923.

Цейтлин А. Г. Марксисты и «формальный метод»//ЛЕФ. 1923. № 3. С. 114—131.

Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927 (Вопросы поэтики; Вып. 11).

2. На других языках

Gourfinkel N. Les nouvelles méthodes d'histoire littérature en Russie//Le Monde Slave. 1929. No. 6. P. 234—263.

Harkins W. E. Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship// Word. 1951. Vol. 7, No. 2. P. 177—185.

Kridl M. Russian Formalism//The American Bookman. 1944. No. 1. P. 19—30.

Rutten M. Dichtkunst en phonologie//Revue Belge de Philologie et d'Histoire. 1950. T. 28, No. 3/4. P. 871—920.

Tomaševskij B. V. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie// Revue des études slaves. 1928. T. 8. P. 226—240.

Voznesenskij A. N. Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—1925//Zeitschrift fur slavische Philologie. 1927. Bd. 4, h. 1/2. S. 145—162; 1928. Bd. 5, h. 1/2. S. 175—199.

Voznesenskij A. N. Problems of Method in the Study of Literature in Russia//Slavonic Review. 1927. No. 6. P. 168—177.

Žirmunskij V. M. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft//Zeitschrift fur slavische Philologie. 1924. Bd. 1, h. 1/2. S. 117—152.

III. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1902.

Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М., 1915.

Белый А. Луг зеленый. М., 1910.

Белый А. Мастерство Гоголя. Л., 1934.

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.

Белый А. Символизм. М.; 1910.

Блок А. А. О современном состоянии русского символизма//Аполлон. 1910. № 8. С. 21—30.

Бродский Н. А., Львов-Рогачевский В. Л., Сидоров Н. П. Литературные манифесты. М., 1929.

Брюсов В. Я. Краткий курс науки о стихе. М., 1919.

Брюсов В. Я. Об одном вопросе ритма//Аполлон. 1910. № 11. С. 52—60.

Брюсов В. Я. Основы стиховедения. М., 1924.

Бурлюк Д. Д. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913.

Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1929.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Гершензон М. О. Видение поэта. М., 1919.

Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919.

Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества: Опыт ист.-лит. методологии: В 3 т. Варшава, 1910—1917.

Зелинский Ф. Ф. Ритмика художественной речи и ее психологические основания//Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1906. Вып. 2. С. 121—128; Вып. 4. С. 233—243.

Иванов Вяч. И. Борозды и межи. М., 1916.

История русской литературы XIX в. : В 5 т./Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., 1908.

Корш Ф. Е. План исследования о стихосложении Пушкина и словаря пушкинских рифм//Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1905. Вып. 3. С. 111—134.

Корш Ф. Е. Слово о полку Игореве. СПб., 1909 (Исследования по рус. языку. Т. 2. Вып. 6).

Маяковский В. В. Как делать стихи//Собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1927. Т. 5. С. 381—428.

Маяковский: Материалы и исследования. М., 1940.

Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. СПб., 1909.

Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции: Итоги рус. худож. литературы XIX в. : В 2 ч. М., 1906—1907.

Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1926.

Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914.

Плеханов Г. В. Письма без адреса//Сочинения: В 24 т. М., 1923—1927. Т. 14. С. 1—73.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.

Потебня А. А Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894.

Потебня А. А Мысль и язык//Полное собрание сочинений. Харьков, 1926. Т. 1.

Потебня А. А О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860.

Пушкин и его современники: Материалы и исследования: В 39 вып. СПб.; Пг.; Л., 1903—1930.

Пыпин А. Н. История русской литературы: В 4 т. СПб., 1913. Т. 4.

Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М., 1925.

Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897.

Тимофеев Л. И. Теория литературы. М., 1945.

Тынянов Ю. Н. Кюхля. Л., 1925.

Тынянов Ю. Н. Пушкин. Л., 1936.

Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир—Мухтара. Л., 1929.

Федин К. А. Горький среди нас. М., 1923.

Фриче В. М. Новейшая европейская литература. М., 1919.

Хлебников В. В. Собрание произведений: В 5 т. Л., 1928—1933.

Хлебников В. В., Крученых А. Е., Гуро Е. Г. Трое. СПб., 1913.

Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.

Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты: В 3 т. Пг., 1922—1923.

Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924.

Якобсон Р. О. К характеристике евразийского языкового союза. Париж, 1931.

Abercrombie L. Poetry: Its Music and Meaning. London, 1932.

Aristotle. Poetics//Criticism/Ed. by M. Schorer, J. Miles, G. McKenzie. New York, 1948. P. 199—217.

Brooks C., Warren R. P. Understanding Poetry. New York, 1938.

Brooks C. The Well Wrought Urn. New York, 1947.

Cassirer E. An Essey on Man. New Haven, 1945.

Cassirer E. Language and Myth. New York; London, 1946.

Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen: In 3 bd. Berlin, 1923—1929.

Cassirer E. Structuralism in Modern Linguistics//Word. 1945. Vol. 1, No. 1. P. 99—120.

Cocteau J. Le Secret Professionel//Cocteau J. Le Rappel à l'Ordre. Paris, 1926. P. 173—233.

Coleridge S. T. Occasion of the Lyrical Ballads//Criticism. New York, 1948. P. 249—253.

Eastman M. Art and Life of Action. London, 1935.

Eastman M. Artists in Uniform. New York, 1934.

Eliot T. S. Selected Essays, 1917—1932. New York, 1932.

Eliot T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. Cambridge, Mass., 1933.

Elton W. A Glossary of the New Criticism. Chicago, 1949.

Empson W. Seven Types of Ambiguity. London, 1930.

Farrel J. T. Literature and Morality. New York, 1947.

Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1885.

Hildebrandt A. Das Probleme der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 1893.

Husserl E. Logische Untersuchungen: In 2 bd. Halle, 1913—1922.

Jakobson R. O. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves. Praha, 1929 (Travaux du Cercle Linguistique de Prague; No. 2).

Kaun A. S. Soviet Poets and Poetry. Berkeley; Los Angeles, 1943.

Kazin A. On Native Grounds. New York, 1942.

Koehler W. Gestalt psyhology. New York, 1929.

Langer S. K. Philosophy in a New Key. Cambridge, Mass., 1942.

Lanz H. The Physical Basis of Rime. Stanford; London, 1931.

Levin H. Notes on Convention//Perspectives of Criticism/Ed. by H. Levin. Cambridge, Mass., 1950. P. 55—83.

Literary Scholarship: Its Aims and Methods/Ed. by N. Foerster. Chapel Hill, 1941.

Marty A. Psyche und Sprachstructur: Nachgelassene Schriften. Bern, 1940.

Mirsky D. P. Contemporary Russian Literature, 1881—1925. New York, 1926.

Ogden C. K., Richards I. A. The Meaning of Meaning. London; New York, 1936.

Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art and Notes on the Novel. New York, 1948.

Pepper S. C. The Basis of Criticism in the Arts. Cambridge, Mass., 1945.

Plekhanov G. V. Art and Society. New York, 1937.

Ransom J. C. The New Criticism. Norfolk, Conn., 1941.

Ransom J. C. The World's Body. New York, 1938.

Read H. Surrealism and the Romantic Principle//Criticism. New York, 1948. P. 95—116.

Reavey G. Soviet Literature To-Day. London, 1946.

Richards I. A. Practical Criticism. London, 1929.

Richards I. A. Principles of Literary Criticism. London; New York, 1924.

Sapir E. Language. New York, 1921.

Saran F. Deutsche Verslehre. München, 1907.

Saussure F. de. Le Cours de linguistique generale. Lausanne; Paris, 1916.

Sievers E. Rhytmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912.

Simmons E. J. Leo Tolstoy. Boston, 1946.

Spitzer L. Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton, 1948.

Struve G. Soviet Russian Literature, 1917—1950. Norman, 1951.

Trilling L. The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society. New York, 1950.

Trubetzkoy N. S. Principes de phonologie. Paris, 1949.

Verrier P. Essai sur les principes de la metrique anglaise: En 3 t. Paris, 1909.

Vossler K. Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg, 1913.

Vossler K. Gesammelte Aufsatze zur Sprachphilosophie. München, 1923.

Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904.

Walzel O. F. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin, 1923.

Walzel O. F. Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.

Warren A. Literary Criticism//Literary Scholarship: Its Aims and Methods. Chapel Hill, 1941. P. 131—174.

Wellek R. Literary History//Literary Scholarship: Its Aims and Methods. Chapel Hill, 1941. P. 89—130.

Wellek R. The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship//Twentieth Century English. New York, 1946. P. 67—89.

Wellek R. The Theory of Literary History//Travaux du Cercle Linguistique de Prague. 1936. No. 6. P. 173—191.

Wellek R., Warren A. Theory of Literature. New York, 1949.

Wimsatt W. K. Jr. Verbal Style: Logical and Counterlogical//Publications of the Modern Language Association of America. 1950. Vol. 65, No. 2. P. 5—20.

Wolfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1921.

Wolfflin H. Renaissance und Barock. München, 1888.

Worringer W. Formprobleme der Gotik. München, 1911.

Zieliński T. Die Behandlung der gleichzeitigen Ereignisse im antiken Epos. Leipzig, 1901.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аберкромби Л. 37, 293, 341
Аввакум Петрович 144, 236, 324
Адамчевский С. 164
Айхенвальд Ю. И. 53, 296
Альтенберг П. 44
Андреевский С. А. 31, 292, 340
Антокольский П. Г. 147
Арватов Б. И. 109, 110, 111, 112, 116, 306, 338
Аристотель 15, 24, 171, 173, 177, 243, 292
Ахматова А. А. 41, 42, 66, 86, 89, 141, 144, 145, 147, 193, 222, 232, 233, 256, 273, 298, 302, 309, 311, 319, 322, 323, 327, 328

Багрицкий Э. Г. 147
Байрон Дж. Г. 268, 269, 291, 303, 319, 327, 328
Бакош М. 162, 313, 315, 317, 319, 337
Балли Ш. 159, 313, 315, 317, 319, 337
Балухатый С. Д. 83, 325, 331
Бальмонт К. Д. 33, 36, 71, 293, 340
Барт Р. 12, 13
Бахтин М. М. 9, 10
Белинский В. Г. 19, 142, 266
Белый А. 36, 37, 39, 40, 43, 47, 50, 71, 83, 213, 293, 295, 329, 340
Бенедиктов В. Г. 265
Бердяев Н. А. 52, 296
Бернс Р. 220
Бернштейн С. И. 94
Блок А. А. 11, 33, 34, 37, 43, 86, 225, 261, 293, 302, 340
Блумфилд Л. 217, 321
Блэкмур Р. П. 277
Бобров С. П. 64
Богатырев П. Г. 63, 64, 92, 156, 203, 296, 303, 320, 331
Богданов А. А. 80
Бодлер Ш. 11, 263
Бодуэн де Куртенэ И. А. 60, 61, 65, 72, 93
Бор Н. 148
Боровый В. 164
Бочаров С.Г. 10
Брёндал 159
Брейтбург С. М. 128, 308, 338
Бремон К. 13
Брик Л. Ю. 67, 68, 331
Брик О. М. 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 77, 79, 87, 145, 167, 213, 220, 221, 254, 292, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 310, 321, 322, 327, 331
Бродский Н. А. 294, 295, 340
Брукс К. 240, 274, 275, 276, 277, 323, 325, 329, 330, 341
Брюнетьер Ф. 268, 328
Брюсов В. Я. 71, 83, 293, 294, 295, 299, 310, 327, 329, 340
Будзык К. 166, 338
Бурлюк Д. Д. 42, 44, 295, 340
Буслаев Ф. И. 53, 63, 64
Бухарин Н. И. 146, 305, 311, 339
Вайнтрауб В. 164
Вальцель О. 59, 96, 276, 297,303, 343
Вельтман А. Ф. 267
Венгеров С. А. 57, 58
Вересаев В В. 190, 193, 205, 318
Верлен П. 34, 41
Вертимер 279
Верье П. 217, 218, 343

Веселовский А. Н. 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 53, 54, 55, 56, 141, 188, 203, 239, 250, 253, 292, 310, 340
Вёльфлин Х. 59, 276, 297, 343
Виндельбанд В. 51, 295
Виноградов В. В. 9, 302, 303, 310, 311, 323, 324, 328, 331, 332
Виноградов И. А. 339
Винокур Г. О. 64, 253, 327, 332
Вознесенский А. Н. 329, 339, 340
Войцеховский К. 164
Воронский А. К. 81, 135
Воррингер В. 59, 297, 343
Вуйцицкий К. 238, 324, 338
Вундт В. 62
Вяземский П. А. 121, 263, 269

Гёте И. В. 36
Гавранек Б. 156, 157, 161, 337
Ганслик Э. 59, 276, 297, 342
Гастев А. К. 81
Гельфанд М. С. 137, 138, 139, 146, 309, 339
Гербарт И. Ф. 22
Гершензон М. О. 296, 340
Гильдебранд А. 58, 59, 297, 342
Гинзбург Л. Я. 10
Гиппиус З. Н. 37
Гоголь Н. В. 89, 90, 238, 258, 303, 318, 324, 327
Горбачев Г. Е. 136, 138, 146, 309, 339
Горнфельд А. Г. 291, 301, 339
Горький А. М. 55, 149, 312
Готье Т. 41
Гофман Э. Т. А. 245, 312
Грабак Й. 162, 314, 337
Греймас А.-Ж. 13
Грибоедов А. С. 263
Гриц Т. С. 127, 308, 332
Гроот А. В. де 275
Груздев И. А. 112, 151, 304, 306, 332
Губер П. К. 291, 296
Гуковский Г. А. 83, 133, 138, 309, 332, 339
Гумбольдт В. 22
Гумилев Н. С. 66, 266, 295
Гуро Е. Г. 341
Гурфинкель Н. 274, 329, 329, 339
Гуссерль Э. 61, 65, 166, 182, 297, 342

Данте Алигьери 195
Державин Г. Р. 298
Деррида Ж. 14
Дессуар М. 166
Джеймс Г. 192, 237, 317
Джеймс У. 317
Добролюбов Н. А. 19
Дойл А. К. 245
Доронин И. И. 145
Достоевский Ф. М. 9, 42, 47, 52, 89, 90, 140, 142, 207, 236, 238, 246, 258, 259, 261, 263, 265, 266, 267, 296, 308, 310, 318, 324, 327
Дьюи Дж. 305
Дюма А. 152

Евлахов А. М. 296, 340
Есперсен Й. О. Х. 155
Ефимов Н. И. 289, 302, 317, 330, 339

Жданов А. А. 141, 146, 147, 151, 153, 311
Женетт Ж. 12
Жирмунский В. М. 40, 41, 83, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 141, 147, 158, 165, 167, 172, 184, 185, 187, 225, 226, 230, 232, 255, 256, 257, 262, 268, 269, 274, 291, 294, 297, 302, 303, 304, 310, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 323, 327, 328, 329, 332, 333, 338, 340
Жуковский В. А. 265
Жулкевский С. 166, 168

Заводзиньский К. В. 164, 167
Замятин Е. И. 238
Зелинский Ф. Ф. 340
Зощенко М. М. 152, 238, 312, 324

Иванов Вс. В. 312
Иванов Вяч. И. 10, 34, 35, 36, 71, 293, 294, 305, 307, 340
Иванов-Разумник Р. И. 20
Ингарден Р. 166, 202, 207, 314, 314, 315, 319, 320, 338
Исаченко А. В. 162, 337, 314
Истмен М. 316, 342

Кавафис К. 11
Каверин В. А. 138, 151, 152, 312, 333
Каменев С. С. 55
Каменский В. В. 45
Кант Э. 164, 166, 209, 297
Карамзин Н. М. 263, 298
Кассирер Э. 158, 160, 279, 294, 303, 313, 341, 342
Керн А. П. 200
Кехлер В. 279, 342
Коган П. С. 98, 103, 106, 112, 116, 304, 305, 339
Кокто Ж 177, 178, 274, 316, 342
Кольридж С. Т. 171, 177, 316, 342
Кондийак Э. Б. де 267
Конрад Х. 316
Корш Ф. Е. 216, 340
Коффка К. 279
Краль К. 154, 155
Краль Я. 155, 201
Красиньский З. 164
Кржижановский Ю. 164
Кридль М. 164, 165, 166, 170, 185, 201, 207, 275, 314, 315, 318, 319, 320, 329, 338, 339
Кроче Б. 23, 166
Крученых А. Е. 42, 43, 44, 45, 49, 50, 62, 66, 254, 295, 300, 341
Кушнер Б. А. 68, 69, 299
Кюхельбекер В. К. 263, 310

Лабриола А. 138
Лакло Ш. де 14
Лансон Г. 58, 297
Ланц Г. 275, 329, 342
Лаплас П. С. 107
Ласк Э. 51
Лафорг Ж. 34
Лацарус М. 62
Леви-Строс К. 12
Левидов М. Ю. 109, 306
Левин Г. 206, 320, 342
Лежнев А. 301
Лелевич Г. 81, 145, 305
Ленин В. И. 20, 79, 80
Лермонтов М. Ю. 45, 73, 89, 129, 140, 142, 143, 222, 259, 265, 269, 272, 273, 283, 284, 303, 309, 310, 317, 328, 330
Лернер Н. О. 54
Лесков Н. С. 238, 311
Ли С. 170
Ломоносов М. В. 37, 89, 222, 262, 263, 266, 267
Лотман Ю. М. 10
Лотреамон И. 263
Лоуэс Дж. Д. 24
Луначарский А. В. 55, 81, 103, 104, 105, 112, 116, 137, 147, 168, 298, 301, 305, 339
Лунц Л. Н. 150, 151, 152, 153, 241, 311, 312, 333
Львов В. 311
Львов-Рогачевский В. Л. 98, 106, 294, 295, 340
Льюис С. Д. 171, 292
Лэнг Э. 10
Лэнгер С. 279, 280

Маллармэ С. 34, 41, 43
Мандельштам О. Э. 266, 294
Манн Ю. В. 10
Маринетти Ф. Т. 43, 44
Маркс К. 80, 97, 108, 112, 115, 116, 128, 138
Марти А. 186, 318, 342

Матезиус В. 155, 156, 157, 313, 337
Маха Г. 160, 161, 162
Маяковский В. В. 62, 65, 67, 68, 82, 118, 201, 226, 259, 266, 267, 273, 284, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 310, 319, 327, 341
Медведев П. Н. 58, 76, 113, 114, 176, 296, 297, 301, 306, 316, 339
Мейер Т. 172, 297
Мейерхольд В. Э. 147
Мережковский Д. С. 123, 296, 308, 328, 341
Меринг Ф. 138
Миллер В. Ф. 53
Мирский Д. С. 123, 308, 342
Михайловский Н. К. 20
Мицкевич А. 164
Мопассан Г. де 85, 203, 244, 302
Мукаржовский Я. 16, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 202, 207, 217, 225, 228, 257, 258, 282, 284, 287, 313, 320, 322, 327, 330, 337
Мустангова Е. Я. 339

Некрасов Н. А. 33, 89, 259, 261, 271, 272, 273, 284, 327, 329
Никитин М. М. 332
Никитин Н. Н. 127, 308, 312
Ницше Ф. 34, 296
Нэш О. 323

О. Генри 247, 248, 249, 309, 324, 326
Овсянико-Куликовский Д.Н. 21, 31, 291, 341
Огден Ч. К. 35, 286, 317, 342
Ортега-и-Гассет Х. 281, 285, 325, 330, 342

Папковский Б. 142, 310
Пастернак Б. Л. 147, 205, 206, 230, 282
Паунд Э. 182, 323
Пеппер С. К. 286, 330, 342
Переверзев В. Ф. 81, 104, 109, 115, 125, 135, 305, 307, 341
Перетц В. Н. 27, 56, 292, 296, 341
Перцов В. О. 115, 307
Петровский М. А. 85, 302, 333
Пивиньский Л. 164
Пиксанов Н. К. 339
Писарев Д. И. 19, 20, 70
Плеханов Г. В. 54, 55, 80, 97, 138, 171, 271, 296, 329, 341, 342
Плоткин Л. А. 301
Полежаев А. И. 283, 284
Поливанов Е. Д. 66, 68, 69, 72, 94
Полонский В. П. 81, 145, 305, 311
Полянский В. 103, 116, 305, 339
Потебня А. А. 22, 23, 24, 25, 28, 31, 59, 74, 243, 291, 292, 294, 300, 341
Прокофьев С. С. 147
Пропп В. Я. 13, 248, 249, 250, 251, 292, 324, 326, 333
Пушкин А. С. 18, 19, 53, 54, 57, 73, 89, 125, 140, 141, 143, 173, 192, 199, 200, 208, 212, 216, 228, 231, 254, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 283, 284, 291, 292, 296, 303, 310, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 324, 327, 328
Пыпин А. Н. 20, 21, 53, 56, 163, 291, 341

Рабле Ф. 10
Ремизов А. М. 152, 238
Рид Г. 171, 316, 342
Риккерт Г. 51, 295
Римский-Корсаков Н. А. 146
Ричардс А. А. 15, 35, 208, 209, 276, 286, 288, 315, 317, 320, 329, 330, 342, 343

Розанов В. В. 34, 89, 91, 303, 326, 327
Ромм А. Б. 283, 284, 330
Рузвельт Т. 248, 318, 326
Руттен М. 275, 329, 339
Рыпка Я. 156
Рэнсом Дж. К. 208, 276, 277, 322, 329, 342

Сакулин П. Н. 296, 339, 341
Саран Ф. 217, 343
Северянин И. 295
Седлецкий Ф. 166, 167, 168, 213, 214, 314, 321, 338
Сервантес Сааведра М. де 194, 195, 245
Сешэ А. 159
Сиверс Э. 217, 302, 321, 343
Сидоров Н. П. 340
Ситвелл Э. 182
Скабичевский А. М. 20, 21, 163, 291
Скафтымов А. П. 203, 204, 279, 306, 320, 326, 333
Словацкий Ю. 164
Слонимский М. Л. 312
Смирдин А. Ф. 127
Соловьев В. С. 34
Соссюр Ф. де 12, 65, 93, 158, 251, 313, 326, 343
Спенсер Г. 292
Стендаль 268
Степанов Н. Л. 311, 333
Стерн Л. 85, 191, 192, 249, 268, 284, 302, 327, 328
Стивенсон Р. Л. 152
Страхов Н. Н. 31, 123, 240, 292, 308, 341
Суит 155

Тёпфер Р. 268
Тейт 277
Тигем П. ван 275, 329
Тимофеев Л. И. 310, 341
Тихонравов Н. С. 53
Тодоров Ц. 12, 13, 14
Тойнби А. 126
Толстой Л. Н. 15, 42, 47, 52, 89, 121, 122, 123, 124, 129, 130, 137, 142, 175, 190, 194, 205, 206, 240, 243, 244, 247, 267, 268, 273, 284, 296, 301, 307, 308, 310, 315, 316, 326, 328, 329
Томашевский Б. В. 9, 12, 53, 57, 64, 83, 87, 89, 140, 141, 143, 147, 156, 167, 181, 201, 202, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 246, 253, 262, 264, 274, 294, 296, 303, 310, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 327, 328, 329, 333, 334, 340
Топоров В. Н. 10
Тренин В. В. 127, 308, 332
Третьяков С. М. 298
Триллинг Л. 208, 246, 319, 320, 326, 343
Трнк Б. 156, 157
Троцкий Л. Д. 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 118, 181, 304, 305, 307, 339
Трубецкой Н. С. 156, 158, 159, 219, 235, 257, 270, 312, 313, 324, 327, 334, 337, 343
Тургенев И. С. 130, 237, 271, 272, 284
Тынянов Ю. Н. 12, 16, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 103, 112, 120, 121, 125, 134, 135, 137, 140, 144, 145, 149, 150, 151, 160, 167, 171, 192, 197, 198, 211, 212, 213, 217, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 234, 235, 247, 251, 252, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 272, 334, 341
Тэн И. А. 21
Тютчев Ф. И. 265, 272, 298

Уайльд О. 34
Уимсет-младший У. К. 220, 221, 227, 275, 322, 343
Уинтерс А. 183, 317

Уоррен О. 209, 212, 270, 275, 285,308, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 328, 329, 330, 343
Уоррен Р. П. 277, 341
Успенский Б. А. 10
Уэллек Р. 11, 58, 156, 161, 177, 184, 209, 212, 275, 283, 284, 296, 297, 308, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 329, 330, 338, 343

Фаррел Дж. Т. 124, 308, 342
Федин К. А. 152, 312, 341
Фет А. А. 222
Флобер Г. 237
Фортунатов Ф. Ф. 292
Форш О. Д. 312
Фосслер К. 23, 229
Фохт Ю. 112, 113, 114, 304, 306
Франс А. 53, 296
Фриче В. М. 81, 108, 109, 115, 145, 296, 304, 306, 311, 341

Харджиев Н. Н. 295, 298
Харкинс У. Э. 275, 329, 339
Харциев В. 291
Хачатурян А. И. 147
Хвольсон О. Д. 78, 79
Хлебников В. В. 44, 46, 48, 50, 62, 64, 65, 66, 92, 192, 193, 227, 266, 267, 284, 294, 295, 298, 341
Хопенштанд Д. 166, 168, 238, 314, 324, 338
Христиансен Б. 198, 285, 297, 316

Цвейг С. 123
Цейтлин А. Г. 108, 109, 115, 127, 128, 306, 339

Чайковский П. И. 146
Чернышевский Н. Г. 130, 142
Чехов А. П. 261, 325
Чижевский Д. 11, 156, 161, 162, 319, 337
Чужак Н. Ф. 298
Чуковский К. И. 312, 329

Шагинян М. С. 312
Шевырёв С. П. 26
Шекспир У. 11, 15, 220
Шершеневич В. Г. 295
Шестов Л. И. 52, 296
Шишков А. С. 263
Шишмарев В. Ф. 56, 147
Шкловский В. Б. 9, 12, 13, 20, 22, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 99, 100, 106, 107, 108, 110, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 334, 335
Шостакович Д. Д. 146, 147, 311
Шпет Г. Г. 166, 172, 173, 297, 315, 341
Шпитцер Л. 229, 314, 323, 343
Штейнталь Х. 62
Штокмар М. П. 323, 336
Щеголев П. Е. 54
Щерба Л. Вл. 60, 297

Эджертон У. 152, 312
Эйхенбаум Б. М. 9, 12, 16, 69, 70, 71, 73, 76, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 158, 167, 169, 170, 183, 188, 190, 191, 193, 196, 198, 199, 201, 205, 335, 336
Элиот Т. С. 177, 201, 253, 274, 276, 277, 316, 320, 327, 329, 342
Элтон У. 277, 329, 342
Эмпсон У. 228, 274, 317, 342

Энгельгардт Б. М. 27, 83, 184, 186, 256, 292, 317, 327, 339, 341
Энгельс Ф. 138, 254

Якобсон Р. О. 8, 11, 12, 15, 16, 40, 41, 45, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 83, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 103, 115, 134, 135, 143, 144, 145, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 178, 179, 180, 181, 187, 193, 313, 315, 317, 319, 320, 324, 327, 328, 330, 336, 337, 342, 331, 334, 336, 341
Якубинский Л. П. 69, 72, 73, 77, 180, 234, 237, 317, 324, 336
Ярхо Б. И. 55, 296, 336

Abercrombie L. см. Аберкромби Л.
Aristotle см. Аристотель

Bakoš M. см. Бакош М.
Bloomfield L. см. Блумфилд Л.
Bogatyrev P. G. см. Богатырев П.Г.
Brooks C. см. Брукс К.
Budzyk K. см. Будзык К.

Cassirer E. см. Кассирер Э.
Christiansen B. см. Христиансен Б.
Chrzanowski I. 314
Čiževskij D. см. Чижевский Д.
Cocteau J. см. Кокто Ж.
Coleridge S. T. см. Кольридж С. Т.

Eastman M. см. Истмен М.
Edgerton W. см. Эджертон У.
Eliot T. S. см. Элиот Т. С.
Elton W. A. см. Элтон У.
Empson W. см. Эмпсон У.
Erlich V. 293

Farrel J. T. см. Фаррел Дж. Т.
France A. см. Франс А.

Gourfinkel N. см. Гурфинкель Н.

Hanslick E. см. Ганслик Э.
Harkins W. E. см. Харкинс У. Э.
Havránek B. см. Гавранек Б.
Hayakawa A. 311
Hildebrand A. см. Гильдебранд А.
Hopensztand D. см. Хопенштанд Д.
Hrabák J. см. Грабак Й.
Husserl E. см. Гуссерль Э.
Ingarden R. см. Ингарден Р.
Isačenko A. V. см. Исаченко А. В.

Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
James W. см. Джеймс Г.

Kaun A. S. 342
Kazin A. 114, 306, 342
Kleiner J. 314
Koehler W. см. Кехлер В.
Koestler A. 330
Kridl M. см. Кридль М.

Langer S. K. 330, 342
Lanson G. см. Лансон Г.
Lanz H. см. Ланц Г.
Levin H. см. Левин Г.
Lewis C. D. см. Льюис С. Д.

Mahrholz W. 296
Marty A. см. Марти А.
Mathesius V. см. Матезиус В.
MeyerTh. см. Мейер Т.
Mirsky D. P. см. Мирский Д. С.
Mukařovský J. см. Мукаржовский Я.

Nash O. см. Нэш О.

Ogden C. см. Огден К.
Ortega y Gasset J. см. Ортега-и-Гассет Х.

Paul H. 291
Pepper S. C. см. Пеппер С. К.
Plekhanov G. V. см. Плеханов Г. В.
Puškin A. S. см. Пушкин А. С.
Putrament J. 314, 338

Ransom J. C. см. Рэнсом Дж. К.
Read H. см. Рид Г.
Reavy G. 291, 342
Richards I. A. см. Ричардс И. А.
Rickert H. см. Риккерт Г.
Rutten M. см. Руттен М.

Sapir E. 343
Saran F. см. Саран Ф.
Saussure F. de см. Соссюр Ф. де
Siedlecki F. см. Седлецкий Ф.
Sievers E. см. Сиверс Э.
Simmons E. J. 308, 320, 343
Simončič K. 337
Souday P. 296
Spencer H. см. Спенсер Г.
Spitzer L. см. Шпитцер Л.
Struve G. 343
Szeftel M. 320, 337

Tiegem P. см. Тигем П. ван
Tomaševskij B. V. см. Томашевский Б. В.
Trilling L. см. Триллинг Л.
Troczynski K. 338
Trotsky L. см. Троцкий Л. Д.
Trubetzkoy N. S. см. Трубецкой Н. С.

Unger R. 296

Verrier P. см. Верье П.
Vossler K. 314, 323, 343
Voznesenskij A. N. см. Вознесенский А. Н.
Walzel O. F. см. Вальцель О.
Warren A. см. Уоррен О.
Warren R. P. см. Уоррен Р. П.
Wellek R. см. Уэллек Р.
Werth A. 311
Wimsatt W. K. Jr. см. Уимсетт-младший У. К.
Windelband W. см. Виндельбанд В.
Winters Y. см. Уинтерс А.
Worringer W. см. Воррингер В.
Woýcicki K. см. Вуйцицкий К.
Wölfflin H. см. Вёльфлин Х.

Zirmunskij V. M. см. Жирмунский В. М.
Zieliński T. 343

Эрлих, Виктор

Э 79 Русский формализм: история и теория./Пер. с англ. А. В. Глебовской. — СПб., «Академический проект», 1996. — 352 с. (Серия «Современная западная русистика»)

ISBN 5-7331-0038-9

Виктор Эрлих — профессор кафедры славистики Иельского университета (США). Его классическое исследование — «Русский формализм» — вышло в 1955 году.

Книга посвящена возникновению, становлению и трагической гибели формальной школы — одного из важнейших направлений российского литературоведения 1910-х — 1930-х годов. С формальной школой связаны судьбы многих блестящих отечественных филологов. В. Эрлих скрупулезно исследует общие принципы формализма и те своеобразные черты, которые ему придавали исследовательский талант В. Шкловского, Р. Якобсона, Б. Эйхенбаума, Г. Винокура, Ю. Тынянова и других ученых. Понятие «школы» не означало отсутствия полемики среди формалистов, которая способствовала усовершенствованию их теорий.

Книга известного американского слависта является своеобразной историей русского формализма в литературоведении и поэтому окажется необходимой всем, кто интересуется судьбой отечественной филологии.

ББК 83.34 США

Виктор ЭРЛИХ
Русский формализм: история и теория

Ответственный редактор серии И. Ю. Куберский
Редактор М. П. Соболева
Художник В. В. Бродский
Художественный редактор В. Г. Бахтин
Корректор В. В. Безымянская

Оригинал-макет подготовлен издательством «Новый Геликон»

ЛР № 062679 от 02.06.93.
Гуманитарное агентство «Академический проект».
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

Подписано в печать 09. 07. 96 г.
Формат 60x90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22. Тираж 1 000 экз. Заказ № 79.

Отпечатано в типографии издательства "ПЕТРО - РИФ".
г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., д. 6.