Сухих С.И.

«ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Нижний Новгород
2001

ББК 83
С 56

Сухих С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001, 160 стр.

Эта книга выросла из курса лекций по истории и методологии филологии, который автор в течение ряда лет читал для магистров филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского. В ней предпринята попытка системного изложения и анализа методологии и теоретической концепции русской формальной школы 20-х годов XX в. – одного из самых ярких и известных научных направлений, оказавшего огромное влияние на развитие всего мирового литературоведения XX века. Книга предназначена для молодых исследователей-филологов: студентов, магистров, аспирантов, преподавателей литературы.

ISBN 5 – 88022 – 082 – 6 **© С.И.Сухих**

Глава первая

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОЙ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ (исторические, эстетические, лингвистические предпосылки)

§ 1. Русская формальная школа в истории литературоведения. § 2. Возникновение русской формальной школы [Русский и западноевропейский формализм. История возникновения формальной школы: первые выступления; центры формирования; состав формальной школы; литературный и научный контекст]. § 3. Общеэстетические и лингвистические основания методологии формальной школы.

§ 1. Русская формальная школа в истории литературоведения

Литературоведение как наука на всем протяжении своего существования и развития всегда "блуждало", так сказать, в "трех соснах", колебалось между тремя подходами к объекту исследования: собственно эстетическим, социологическим и психологическим. По-видимому, такова специфика самого этого объекта, который продуцирует разными своими сторонами эти три подхода, три метода его исследования. Однако они очень редко в практике разных научных школ и теоретических концепций совмещаются более или менее гармонически (с этой точки зрения наиболее устремлены к такой "гармонии" классическая эстетика, в особенности Гегеля – Белинского, и филологическая концепция Потебни).

Бóльшая часть других научных школ отчетливо тяготеет к одной из названных "трех сосен", причем степень такого тяготения к одному из углов названного "треугольника" бывает разной – вплоть до экстремистского игнорирования или принципиального отрицания двух других.

Например, в рамках *социологически* ориентированных методов культурно-историческая школа была наиболее "широкой" и свободной, поскольку факторы "среды", влияющие на литературу, рассматривала как равноправные и равнозначные. Марксистское литературоведение в этом смысле было социологически более определенным и избирательным, рассматривая некоторые из факторов (экономика, политика) как первостепенные, а другие как второстепенные. А вульгарно-социологическое литературоведение и критика в разных их вариантах (критика – писаревская или рапповская, литературоведение – в школах Переверзева и Фриче) – это *экстремистский* вариант социологического подхода.

В литературоведении, *психологически* ориентированном, наиболее широкий поход, не отрицающий двух других, представляет кон-

цепция Потебни. Гораздо более узкий – психологическое литературоведение Овсянико-Куликовского, базирующееся на определенной психологической концепции личности. Но его база все же гораздо шире других – более узких или же экстремистских вариантов психологического метода: психопатологических теорий искусства, а также интуитивистского, фрейдистского или юнгианского направлений литературоведения или искусствознания, которые сводят "психологию" к психопатологии, или интуиции, или сфере бессознательного, в свою очередь редуцированной до сексуальных "комплексов" Фрейда или "архетипов" "коллективного бессознательного" Юнга.

В *эстетически* ориентированном литературоведении тоже просматривается такая линия: от классической эстетики Гегеля – Белинского к эстетической критике Боткина – Дружинина и т.д. А крайним, можно сказать, экстремистским направлением этого рода, причем до такой степени крайним, что оно даже и *общую* эстетику как таковую уже не признает, все сводя исключительно к формальному началу в том или ином отдельно взятом виде искусства, и является *формальная* школа литературоведения в том виде, как она была представлена в России во второй половине 10-х – 20-х гг. XX века. По сути дела, главный "барабанщик" формальной школы, ее наиболее крайний "формалист" – Виктор Шкловский – это такой же Писарев, только в своем роде и на своем "поле".

В отличие практически от всех других направлений русского литературоведения прошлого и настоящего (мифологического, культурно-исторического, марксистского, социологического, структурно-семиотического, постструктуралистского, за исключением разве что бахтинского), имеющих свое начало и корни на Западе, формальная школа (так же как сравнительно-исторический метод А.Н.Веселовского и психологическая школа А.Потебни), возникла на *русской* почве. Эти три направления представляют собой значительный и оригинальный вклад *России* в мировое литературоведение (причем в отношении формальной школы это наиболее очевидно, потому что она "оплодотворила" значительную часть всего мирового литературоведения XX века).

Теоретики формальной школы (так же, как Веселовский и Потебня) предложили оригинальную научную концепцию литературы, претендовавшую на объяснение литературы, ее законов в целом.

Все эти три направления представляют собой целостные теоретические системы, которые охватывают все основные составные части науки о литературе и дают свой ответ на ее главные вопросы: что есть литература, как она устроена, из каких элементов состоит, по каким

законам функционирует и развивается. Каждое из этих направлений предлагает свой собственный специальный метод исследования, свою особую систему приемов и способов анализа поэтики художественного произведения. Каждое из них базируется на своем оригинальном методологическом фундаменте и развивает положенные в его основу теоретические идеи логически последовательно и до конца.

Все это относится в полной мере и к формальной школе 20-х годов. В принципе, она представляет собой наиболее отчетливое, последовательное развитие формальной доктрины как таковой. То, что потом в работах последователей формальной школы (особенно у структуралистов) растворялось, размывалось, затуманивалось искусственной терминологией, утопало в бесчисленных оговорках, русские формалисты выразили концентрированно, последовательно и честно, строго следуя логике своей концепции и развивая ее до конца, до самых крайних выводов[1].

Именно поэтому доктрина формальной школы и представляет особый интерес. Иногда говорят: общая теория формализма неприемлема из-за того, что русские формалисты слишком "перегнули палку"; из-за того, что они – экстремисты; но они сделали немало ценных конкретных открытий и наблюдений, которые можно и нужно использовать. Тут всегда возникает вопрос: благодаря или вопреки теории и методу эти конкретные наблюдения и выводы были сделаны? Этот вопрос в принципе не имеет решения, потому что отделить одно от другого трудно, если вообще возможно.

Конечно, впечатляющие конкретные результаты их исследований нельзя не видеть и не признавать. Но, положа руку на сердце, кому, кроме толстоведов, были бы интересны наблюдения молодого Эйхенбаума над стилем молодого Толстого? Если бы все сводилось только к конкретике отдельных анализов, то никогда формальная школа не получила бы ни всемирной известности, ни авторитета и не стала бы родоначальником многих других "формальных" направлений литературоведения, включая англо-американскую "новую критику", чешский, французский, советский (тартуско-московская школа) структурализм и т.п. Так что, с моей точки зрения, главная заслуга формальной школы заключается именно и прежде всего в создании *общей*

---

[1] Это было отмечено в 1937 г. Иваном Виноградовым, одним из самых последовательных противников формалистов: "Русский литературоведческий формализм по сравнению с западноевропейскими формалистскими теориями имел особую резкость, был доведен до последних выводов" [Виноградов И. Борьба за стиль. Л., 1937. С. 435]. И в наше время А.П.Чудаков, весьма симпатизирующий формальной школе, приводя эту цитату И.Виноградова, пишет то же самое: "Он безусловно прав: русский формализм был единственной школой, пошедшей в своих выводах до конца (и тем самым создавшей целостную систему категорий)" [Чудаков А.П. Два первых десятилетия. // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 7.]

теории и методологии формального исследования литературы, причем в ее наиболее "чистом" виде. Это гораздо важнее любых конкретных результатов, потому что позволяет видеть их *источник*, помогает понять *пределы возможностей* данной методологии, дает возможность видеть ее трансформации и отражения в методологии последующих научных школ.

§ 2. Возникновение русской формальной школы

1. Русский и западноевропейский формализм

Формализм как особый подход к анализу явлений искусства начал формироваться первоначально на Западе, причем в сфере искусствознания, на почве изучения *изобразительного* искусства, а не в литературоведении. Главными теоретиками этого направления, вышедшими из круга немецкого художника Ганса фон Марэ (он умер в 1887 г.), были искусствовед Конрад Фидлер[1] и скульптор Адольф Гильдебранд[2]. Их последователи (Шмарзоф, Воррингер, Мейер-Грефе, Вёльфлин, Гаузенштейн) продолжили обоснование принципов и методов формального исследования произведений живописи и скульптуры.

В книге П.Н.Медведева "Формальный метод в литературоведении"[3] изложены основные принципы и идеи западноевропейского искусствоведческого формализма. Главные из них следующие.

1. *Произведение как конструкция*. Художественное произведение является замкнутым в себе целым, и каждый элемент этого целого имеет значение (функцию) только в самозначимой структуре этого целого, а не в соотнесении с чем-то вне этого произведения находящимся (например, с природой, действительностью, идеей, сознанием автора и т.п.). Если эта структура что-либо "отражает", то это не имеет значения для объяснения данного целого: функция отражения "транс-

---

[1] Fidler K. Schriften über Kunst. Bd. 1-2, München, 1913

[2] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914

[3] Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты фамилии автора [Медв.] и страницы. Сейчас авторство этой книги приписывается М.М.Бахтину. В решении этой проблемы я не склонен поддерживать крайние точки зрения: автор – Бахтин или автор – Медведев. П.Н.Медведев принадлежал к "кругу Бахтина", в работе этой есть чрезвычайно много общего с тогда же вышедшей впервые книгой Бахтина "Проблемы творчества Достоевского" (Л., 1928), хотя есть и существенные (причем концептуальные), "нестыковки". Я разделяю точку зрения А.В.Коровашко, который в диссертации "М.М.Бахтин и формальная школа" (Н.Новг., 2000) доказывает, что в "круге Бахтина", так же как в формальной школе, культивировалась форма коллективного обсуждения тех или иных идей, так что их авторство зачастую было не личным, а коллективным. [См. также: Коровашко А. Заметки об авторстве спорных бахтинских текстов // Вестник Нижегородского гос. университета им. Н.И.Лобачевского. Серия "Филология". Вып. 2. Нижний Новгород, 2001].

гредиентна" для искусства. Задача искусствоведа заключается в том, чтобы раскрыть конструктивное единство произведения и конструктивную функцию каждого из составляющих его элементов.

2. Такое понимание конструкции *не означает отрицания содержания*. Западноевропейский искусствоведческий формализм просто не ставит проблему формы и содержания (хотя это не значит, что он ее по-своему не решает). Для него в художественном произведении есть целое и части (элементы), неважно, содержательные или формальные. Никаких выводов о принципиальной беспредметности искусства или, скажем, о бóльшей художественности беспредметного искусства, отсюда не следует. Реалистическое искусство так же "конструктивно", как и беспредметное.

3. *"История искусства без имен"*. Этот лозунг был выдвинут Вёльфлином и заключал в себе требование построения объективной истории искусства, его форм и стилей, описания изменений принципов художественного "конструирования" с точки зрения их собственной, внутренней логики, безотносительно к индивидуальной роли и вкладу того или иного художника.

Это главные принципы, хотя есть и другие: *вторичные*, вытекающие из основных (например, о преимущественной роли средств изображения и техники сравнительно с предметом изображения) или *специальные* (т.е. связанные со спецификой данного вида искусства, допустим, живописного, например, принцип "зримости", – о том, что произведение живописи существует для глаза и воспринимается непосредственно зрением, а не через посредство мысли или эмоции).

В западноевропейском *литературоведении* формализм тогда еще не сформировался. Только зачатки его обнаруживались в работах некоторых теоретиков литературы, например, Оскара Вальцеля[1] или Вильгельма Дибелиуса[2], которые в начале 20-х гг. XX в. начали делать робкие попытки перенести вышеназванные искусствоведческие теоретические принципы, подходы и методы в науку о литературе.

Здесь принципиально важно иметь в виду следующие выводы, которые были сделаны П.Н.Медведевым.

1. Западноевропейский формализм не оказал никакого влияния на возникновение и развитие русской формальной школы. Во-первых, русские формалисты его не знали и не учитывали. Как писал П.Медведев, "непосредственной генетической связи здесь, по-видимому, не было. Наши формалисты вообще ни на кого не опираются и ни на кого не ссылаются, кроме как на себя самих" [Медв., 59]. Эту точку зре-

---

[1] Вальцель О. Проблема формы в поэзии. СПБ, 1923.
[2] Dibelius W. Englische Romankunst. Leipzig, 1922.

ния поддержал и Виктор Эрлих, главный американский апологет и пропагандист русской формальной школы: "Русский формализм, как и футуризм, вырос почти исключительно на национальной почве"[1]. Во-вторых, они принципиально отделяли разные виды искусства друг от друга, считая, что каждый из них должен продуцировать свою собственную эстетику. *Общеэстетических* категорий формалисты не признавали. И хотя это не значит, что сами они общеэстетических проблем не затрагивали и не решали (так не бывает), но в то же время принципиально придерживались той точки зрения, что строить некую общую эстетику для всех видов искусства бессмысленно. Для них это абстракция, метафизика.

2. В отличие от западноевропейского, русский формализм возник и развивался не в искусствознании, а в литературоведении.

3. Принципы формализма были им заявлены, сформулированы и развиты не так невнятно, осторожно и половинчато, как в западноевропейском искусствознании, а предельно отчетливо, последовательно и логично. Можно добавить: бесстрашно, безоглядно и самоотверженно, потому что русские формалисты были действительно преданы своей науке, своей идее и ничего, кроме неё, знать не хотели.

Так что эта научная школа возникла на русской почве и не имеет корней на Западе; наоборот, после 20-х годов западноевропейский формализм, затем структурализм в литературоведении имеют в качестве своего корня, своего родоначальника именно русскую формальную школу 20-х гг. XX в.

2. История возникновения формальной школы

ПЕРВЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

Первым историческим документом этого направления обычно считают брошюру (16 стр.) Виктора Шкловского "Воскрешение языка" (1914). Затем (в 1916 и 1917 гг.) последовали два "Сборника по теории поэтического языка", а в 1919 г. – сборник "Поэтика". Вот эти три первых сборника работ русских формалистов и стали актом самоопределения их в качестве научного направления в литературоведении. В них были выдвинуты основные концептуальные идеи, научные понятия новой школы, которые в решающей степени определили направление ее работы и ее дальнейшую судьбу.

ЦЕНТРЫ ФОРМИРОВАНИЯ

[1] Эрлих В. Русский формализм: история и теория. М., 1996. С. 58. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты фамилии автора [Эрл.] и страницы.

Что касается формирования и организационного оформления нового научного течения, то историки связывают его истоки с двумя центрами зарождения будущего формализма в Петербургском и Московском университетах.

Одним из них стал "пушкинский семинар", который основал в 1908 г. и в течение ряда лет вел в Петербургском университете профессор С.А.Венгеров. Сам он был известным пушкинистом культурно-исторического толка, точнее, академического биографического литературоведения начала XX века. Он был талантливый педагог, весьма терпимый к интересам и увлечениям своих учеников. Программу своего семинара он строил очень свободно, учитывая склонности и желания его участников. Из венгеровского семинара вышла "ревтройка" будущего ОПОЯЗа, как называли себя впоследствии Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум и Юрий Тынянов, а также ряд других известных в будущем ученых, например, Б.Томашевский. С.А.Венгеров писал о своих "семинаристах" так: "Вот уже 2-3 года 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 наблюдениям над внешним воплощением поэзии"[1].

Кроме венгеровского семинара, т.е. кружка студентов-*литературоведов*, в организации ОПОЯЗа (общества изучения поэтического языка) участвовала также группа *лингвистов* из школы Бодуэна де Куртене, в частности, Лев Якубинский и Е.Д.Поливанов. ОПОЯЗ начал функционировать как кружок, как группа, с 1915-1916 г., и первые "Сборники по изучению поэтического языка" вышли как результат совместных исследований его участников и как его официальные издания.

Другим центром зарождения формализма стал Московский лингвистический кружок, основателями и участниками которого стали внук Буслаева Петр Богатырев – будущий крупный фольклорист, Роман Якобсон – один из лидеров формальной школы на ее раннем этапе, до его отъезда за границу (в Прагу), Г.О. Винокур и другие лингвисты, интересовавшиеся поэтикой и поэтическим языком и разрабатывавшие проблемы функциональной лингвистики. На деятельность членов этого кружка большое воздействие оказали идеи немецкого философа Э.Гуссерля и его российского последователя Густава Шпета [см. Эрл., с 60-62]. Наибольшую роль в развитии идей и методов формальной школы из числа московских лингвистов сыграл Р. Якобсон.

---

[1] Пушкинист: сб.2. Пг. 1916. С.1X.

СОСТАВ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Именно члены ОПОЯЗовской "ревтройки" (В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Ю.Тынянов) и Р.Якобсон стали ядром "формальной школы" на этапе ее формирования, основными "генераторами идей". Рядом с ними можно назвать имена других участников сборников ОПОЯЗА – "лукавого формалистского импресарио" [Эрл., 66] О. Брика, Л.Якубинского, Б.Поливанова, а также не входивших в ОПОЯЗ, но близких к нему и развивавших и обосновывавших идеи формальной школы Б.Томашевского, Б.Энгельгардта. Кроме того, у формальной школы была своя "периферия", которую составляли симпатизировавшие формалистам, но осторожные и сохранявшие дистанцию от ОПОЯЗа, не одобрявшие его крайностей, "псевдоформалисты" (как их называет В.Эрлих) В.М.Жирмунский, В.В.Виноградов и др.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНЫЙ КОНТЕКСТ

Формализм (во всяком случае, на первом этапе его развития) тесно связан литературным авангардом начала века, прежде всего с футуризмом. По сути, и первая брошюра В.Шкловского, и содержание всех первых сборников ОПОЯЗа были не только ориентированы на футуризм, но и являлись, в том числе субъективно, теоретическим обоснованием футуризма, даже одной из его ветвей – футуристов-"заумников" – Хлебникова, Крученых, Бурлюка.

П.Н.Медведев (Бахтин) еще в 1928 г. написал, что "влияние футуризма на формализм было настолько велико, что если бы дело закончилось сборниками ОПОЯЗа, формальный метод стал бы объектом науки о литературе в качестве лишь теоретической программы одного из разветвлений русского футуризма" [Медв., 81]. С этим не спорит даже такой апологет формальной школы, как В.Эрлих.

Что касается научного контекста, то в отношении к своим современникам и предшественникам в науке формалисты были столь же агрессивны, как их литературные собратья-футуристы по отношению к другим поэтам. Они ворвались в науку так же дерзко, эпатажно, крикливо, как футуристы в поэзию, и с тем же, что и у футуристов, стремлением "сбросить" всех предшественников в науке "с парохода современности", создать новую, небывалую и "единственно верную" науку о литературе[1]. Как писал Б.Эйхенбаум в статье "Теория фор-

---

[1] Недаром первые выступления В.Шкловского с идеями, вскоре положенными в основу его брошюры "Воскрешение слова", в "Бродячей собаке" (дек. 1913 г.) и в Тенишевском училище (февр. 1914) вызвали шок у публики. Б.Эйхенбаум, впоследствии вошедший в ОПОЯЗ, тогда оценивал выступление Шкловского так: "Это была речь сумасшедшего" [Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 12); таково же было впечатление И.А.Бодуэна де Куртене: "Здесь нужен психиатр" [Цит. по: Чудакова М.,Тоддес Е. Страницы научной биографии Б.М.Эйхенбаума // Вопросы литературы.

мального метода" (1925): "История требовала от нас настоящего революционного пафоса – категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательств"[1].

Но среди современников, как обнаружили формалисты, серьезных научных противников у них не оказалось.

Формализм возник на развалинах культурно-исторической школы, которая к началу XX века себя исчерпала. Академическое литературоведение этого толка выродилось в мелочный "биографизм", фактографическое собирание и описание деталей биографии писателей, их окружения, различных элементов "среды", по преимуществу тоже "биографической", т.е. жизни и быта друзей, родственников и т.д. и т.п., без обобщения, без попыток синтеза. Оно окончательно утратило определенность предмета и метода исследования, потеряло свой объект, утратило ощущение границ объекта изучения.

Эту "ахиллесову пяту" культурно-исторического метода отметил в свое время, еще за 20 с лишним лет до формалистов, в 1893 г., А.Н.Веселовский: "История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как res nullius, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию"[2].

Теперь на то же самое обратили внимание формалисты. Роман Якобсон написал об этом так: "…До сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и всё, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу – быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам – истории философии, истории культуры, психологии и т.д., и что последние могут естественно

1987. № 1. С. 137]. В дневниковых записях 1927 г. Л.Гинзбург писала о своих учителях – корифеях ОПОЯЗа: "Метры нас [своих учеников – С.С.] презирают. У них была привычка к легким победам над учителями… Теперь они презирают нас за то, что мы не успели их проглотить, – и в особенности за то, что мы не испытываем потребности их проглотить. Они усматривают в этом недостаток темперамента" [Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 58 - 59]. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты фамилии автора [Гинзб.] и страницы.

[1] Эйхенбаум Б. Литература (теория, критика, полемика). Л., 1927. С. 120.

[2] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 53.

использовать и литературные памятники, как дефектные, второстепенные документы"[1].

Академическая наука в тот момент была действительно слаба и не могла оказать серьезного сопротивления. В статье "Теория формального метода" Б.Эйхенбаум писал, что "ко времени выступления формалистов "академическая" наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими "аксиомами", настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: не за чем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось, – вместо крепости мы увидели проходной двор"[2].

В принципе это была достаточно меткая и точная характеристика тогдашнего состояния академической науки. Но ведь *до этого*, еще в Х1Х в., было и другое: был А.Н.Веселовский, был А.А.Потебня, были их ученики. Как же быть с ними?

Тот же Б.Эйхенбаум в той же статье написал: "Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом, – сокровищем, к которому боялись прикоснуться, и тем самым обесценивали его значение"[3].

Как же обошлись с этим "сокровищем" сами формалисты? Они сделали вид, что его просто не существует, хотя не опираться на Веселовского и Потебню или не отталкиваться от их идей и методов они просто не могли, – об этом можно было не говорить, но этого нельзя было не делать[4].

С Веселовским формалисты почти не полемизировали. Скорее они у него учились, хотя ссылались на него редко. Многое в методологии Веселовского было им не просто близко, но прямо *предшествовало* их собственным методологическим поискам и открытиям. Например, разложение в процессе анализа литературных памятников на отдельные объективные элементы: сюжетные схемы, мотивы, постоянные поэтические формулы, застывшие, окостеневшие приемы

---

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1919. С. 11.
[2] Эйхенбаум Б. Литература…, с. 119.
[3] Эйхенбаум Б. Литература…, с. 119.
[4] Это было замечено современниками. Как писал В.Пяст о первых выступлениях Шкловского, "юный ученый-энтузиаст распинается по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, уже прорезанных радиолучом собственных его, как говорилось тогда, "инвенций". О том, как оценили эти "собственные инвенции" Шкловского некоторые из слушателей, Пяст пишет следующее: "Шилейко взял слово и, что называется, отчестил, отдубасил, как палицей, молодого оратора, уличив его в полном невежестве – и футуризм с ним вкупе" [Пяст Вл. Встречи. Л., 1929. С.250, 278].

("койнэ"). Или отделение сюжета от темы, трактовка сюжета как формальной, композиционной, а не тематической категории, само понятие "схематизма сюжета". Сюда же – преимущественное внимание Веселовского не к поэту, а к поэтическому произведению как памятнику, как "вещи", объективно данной, неизменной в своих составных частях, к элементам внешней формы литературного произведения. Наконец, предпочтение постоянному, традиционному, запечатленному в постоянных формах, поэтических приемах и формулах, перед индивидуальным, личным, субъективным.

Все это, по существу, – серьезнейшие методологические принципы, обоснованные и опробованные в анализе Веселовским и предшествовавшие в методологии литературоведения тому, что сделали формалисты: они двигались именно в этом методологическом русле.

Правда, главная теоретическая посылка Веселовского, лежавшая в основе его трактовки истории литературы и в фундаменте исторической поэтики как учения об исторической эволюции поэтических форм, а именно: "Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание", – эта идея Веселовского не могла найти и не нашла отклика у формалистов, они противопоставили ей свою "максиму": "Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность" (В.Шкловский)[1]. Но в целом к теоретическому наследию Веселовского формалисты относились достаточно спокойно.

Совсем другое дело – Потебня. Потебня вызывал у формалистов почти что идиосинкразию. Само имя его для них было, как красная тряпка для быка, и они подвергли его яростной критике, хотя и неглубокой, неосновательной[2].

Впрочем у Потебни они взяли немало (правда, всё взятое существенно извратив или, если сказать осторожнее, переосмыслив в духе своей методологии), в том числе мысль об "угасании" образа (внутренней формы) в слове и произведении и идею противопоставления языка "поэтического" языку "прозы" (формалисты называли его языком "практическим"), – т.е. сам принцип противопоставления, а не его теоретическое обоснование и суть (здесь, как и во многом другом, всё было сделано прямо противоположным Потебне образом,– об этом позже).

Столь яростное неприятие Потебни не случайно. Дело в том, что филологическая концепция Потебни, даже если оставить в стороне

---

[1] Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Пг. 1919. С. 120.

[2] См. об этом : Сухих С.И. Теоретическая поэтика АА.Потебни. Нижн. Новгород, 2001. С.241-247.

собственно психологической ее аспект, а иметь в виду только понимание структуры слова и поэтического произведения, – принципиально и категорически антиформалистична (так же как и антисоциологична). Поэтому Потебня – самый опасный противник формализма, куда более опасный, чем социологическое или даже марксистское литературоведение (потому что формалисты сталкиваются с Потебней на одном "поле" – в понимании сущности художественного, в трактовке природы и структуры литературного произведения).

Есть еще одно принципиальное, существеннейшее различие между Потебней и Веселовским, с одной стороны, и формалистами – с другой.

Теоретические обобщения Веселовского и Потебни вырастали из исследований *эмпирического* материала. За ними стояла огромная, колоссальная черновая работа по сбору и изучению *фактов*, обеспеченная знанием многих языков и материала многих культур – литературы, фольклора, языка разных народов в результате их сопоставительного изучения. У этих концепций – мощнейший *фактологический* фундамент. За ними – огромный труд, изнурительная черновая работа. Если вспомнить классификацию научных методов Френсиса Бэкона, то они были не "муравьями" (которые тащат в свой муравейник все, что попадается по дороге), но "пчелами" (которые собирают в улей нектар с разных цветов, превращая их в мед).

С этой точки зрения формалисты были, по той же классификации Бэкона, типичными "пауками" (вытягивающими нить паутины из самих себя). Это были очень талантливые люди, настоящие генераторы идей, но без такой фундаментальной базы конкретного исследования материала, знания широчайшего круга фактов, тем более в таких масштабах, как у Веселовского и Потебни. Виктор Эрлих называет их работу "бесшабашным и вдохновенным творческим буйством" [Эрл., 16]. Их идеи – результат "озарений", догадок, это почти всегда – гипотезы, рожденные не из фактов, не из исследования фактов, а "из головы". Для них характерен принципиальный априоризм: сначала теоретическое "моделирование", а потом примерка идей и "моделей" к фактам, если до этого дело вообще доходило. С фактами у формалистов отношения были всегда плохими, и относились они к фактам довольно пренебрежительно. Как говорил Виктор Шкловский, "если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории"[1].

---

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 343. Ю.Тынянов, по свидетельству Л.Гинзбург, предпочитал также опираться не столько на факты, сколько на казавшийся ему надежным *метод* их интерпретации; он говорил, что "бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, – и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам" [Гинзб., 4].

Их метод – не индуктивный, а чисто дедуктивный, несмотря на то, что формалисты претендовали на абсолютную объективность, отрицая какую бы то ни было метафизику, какие бы то ни было предвзятые, или вообще исходные общетеоретические, особенно общеэстетические идеи. Но сами продуцировали именно такие общие "модели", законы, которые представлялись им самим категорически обязательными для всех. Формалисты в проведении своих идей и теорий были агрессивны, нетерпимы, невосприимчивы к критике, не предрасположены к диалогу. И в этом смысле они также представляют собой контраст "научному поведению" Потебни и Веселовского, которые никогда не отрицали возможности иных подходов, чем те, которые они разрабатывали сами, и всегда бережно относились к наследию предшественников. Зато формализм в своем отношении к собственной теории как "единственно верному учению" весьма напоминает марксизм.

Почему у Веселовского и Потебни практически не оказалось последователей, а у формализма их – хоть пруд пруди? Я думаю, это связано в значительной степени с особенностями методологий этих ученых и их школ – с чрезвычайной трудоемкостью методов анализа, разрабатывавшихся Веселовским и Потебней, и "бесшабашной" (В.Эрлих) теоретической дедукцией формалистов, сначала создававших "в голове" теоретические модели и затем применявшие их к конкретному материалу[1]. Это метод гораздо менее трудоемкий и кажущийся более легким. Кроме того, как говорил Чернышевский, "форма понятнее содержания для неразвитого человека", и потому и формалистические схемы, несмотря на терминологические изыски их авторов, гораздо легче усваиваются, чем сложные в построении и аргументации системы Веселовского и Потебни.

Но главные критические стрелы формализм в период "самоопределения" направил против непосредственного своего предшественника – академического литературоведения культурно-исторического толка, противопоставив аморфности, эклектизму его методологии задачу четкого определения *объекта* литературной науки и выработки *метода* исследования этого объекта. Задачу поиска *специфического* объекта и *специального* метода.

---

[1] А.П.Чудаков, весьма благосклонный к формализму, говоря о Шкловском, не случайно "проговорился", что теория им "*сочинялась*", а сам стиль научного мышления формалистов назвал "филологической *медитацией*" [Чудаков А.П. Два первых десятилетия // В.Шкловский Гамбургский счет. М., 1990. С. 9,16].

Формалисты выступили под флагом *спецификации* литературной науки, и предпочитали называть себя не формалистами, а "спецификаторами" или "морфологами".

Они не отрицали, что литературное произведение может давать материал для психологии, истории общественной мысли, философии, истории быта, истории гражданского общества и т.д. и т.п.

Но литературоведа, с их точки зрения, в нем должно интересовать только и исключительно лишь то, что делает произведение *литературным*, – то специфическое качество, которое позволяет считать его явлением *искусства*. Изучать надо не литературу, а *литературность*, и именно так сформулировал задачу литературоведения Роман Якобсон: "Предметом науки о литературе является не литература, а *литературность*, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением"[1]. Это был *исходный* тезис формальной теории: литература в ее специфическом литературном качестве есть независимый, самостоятельный, имманентно развивающийся ряд специфических явлений, которые и являются исключительным объектом изучения литературоведения как науки.

В отличие от социологического и культурно-исторического взгляда на культуру, с точки зрения формалистов она представляет собой не взаимосвязанные и взаимно обусловленные, а *самостоятельные* РЯДЫ явлений: экономических, политических, научных, литературных, живописных и т.. т.п. Ряды эти *параллельны* и *не имеют* взаимной иерархической *связи и подчиненности*. Каждый ряд замкнут в себе, и ничто не влияет, ничто не вторгается, ничто не может воздействовать на собственные законы, например, литературного ряда.

Эта идея стала, с одной стороны, *исходным* пунктом для построения всей теории. С другой, – это был тезис, гипотеза, априорное положение, которое следовало *доказать*. Именно это и попытались сделать формалисты: вся их работа, вся система теоретических понятий и *исходит* из этой идеи, и в то же время направлена на ее *доказательство*.

Такое понимание предмета исследования, сама исходная идея делает формализм почти неуязвимым для критики со стороны.

Часто утверждают, что формализм как научная школа пал жертвой критики и насильственного подавления со стороны марксистов.

Марксисты, в частности, Луначарский, действительно критиковали формалистов очень резко. Главный тезис их критики заключался в том, что на литературу оказывают влияние другие внешние, в особенности социальные факторы. Но еще в 1928 г. П.Н.Медведев (Бах-

---

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С. 11.

тин) обратил внимание на то, что такой аргумент формалистам ничего не может доказать, для них это пустой звук: "Собственно говоря, формалисты действия этих факторов никогда не отрицали, а если и отрицали, то только в пылу полемики. Мало ли какие внешние факторы вторгаются в развитие литературы. Смешно было бы отрицать, что пуля Дантеса рано прекратила литературную деятельность Пушкина… Формализм по самому своему существу вовсе не отрицает влияния внешних факторов на фактическое развитие литературы, но формализм отрицает и должен отрицать их существенность для литературы, их способность непосредственно влиять на внутреннюю природу литературы. С точки зрения последовательного формалиста внешние социальные факторы могут вовсе уничтожить литературу, стереть ее с лица земли, но они неспособны изменить внутреннюю природу этого факта, который, как таковой, внесоциален" [Медв., 95].

Учитывая эту "невосприимчивость" формализма как литературной теории к критике со стороны, надо выбирать и соответствующий способ анализа самой теоретической системы формализма.

Его собственное теоретическое самооправдание (например, в таких работах, как статья Б.Эйхенбаума "Теория формального метода" или в многочисленных самооценках В.Шкловского) может быть только *материалом* для анализа, так же как и другие работы самих формалистов.

Апологетическая "критика" (как, скажем, в работе В.Эрлиха "Русский формализм: история и теория") в силу изначального *согласия* критика с анализируемой методологией и теорией тоже не выглядит убедительной, так же как и исключительно *негативная*, уличающе-обличительная критика формалистов марксистами.

Как говорил Гегель в "Истории философии", "ложное должно быть доказано как ложное не тем, что противоположное истинно, а в себе самом". Т.е. исходя из своей собственной, внутренней логики.

Да и задача ведь заключается не в том, чтобы доказать ложность или истинность данной теории и методологии. Это *вторичная* цель. Главная задача – в том, чтобы *объяснить* эту теорию, понять ее *собственную* логику, и, исходя из нее самой, выявить *пределы* ее применения, т.е. установить, в какой мере и по отношению к каким объектам или сторонам объекта исследования данная методология сохраняет свою объясняющую силу, и, наоборот, – за какими пределами она ее теряет.

Среди многих работ о формальной школе есть две книги, написанные во времена взлета самой формальной школы, два исследова-

ния, авторы которых попытались взглянуть на формализм *изнутри* его самого, с точки зрения его *собственной* логики.

Это, во-первых книга П.Медведева (М.Бахтина) "Формальный метод литературоведения" (1928). Ее автор формулирует свою задачу так: "Критика формализма может и должна быть "имманентной" в самом лучшем смысле этого слова. Каждый довод формалистов должен быть проверен и отвергнут на его собственной почве, на почве своеобразия литературного факта. Сам предмет, сама литература в своем своеобразии должна отменить и снять неадекватные ей и ее своеобразию определения формалистов. Так мыслим мы критику формального метода" [Медв., 55].

Во-вторых, это книга Б.М.Энгельгардта "Формальный метод в истории литературы" (1927). Для историка методологии (имеется виду научная дисциплина, изучающая методы исследования), с точки зрения автора этой работы, "нет ни хороших, ни дурных методов… Автор по возможности старается избежать всякого личного высказывания по поводу формального метода. Его задача, с одной стороны, показать ту систему исходных точек зрения, на которую должен опираться исследователь при "формальном" подходе к литературному материалу, а, с другой стороны, наметить те пределы, за которыми применение формального метода оказывается уже мало плодотворным и даже вредным для него самого"[1].

Но если П.Медведев (М.Бахтин), применяя такой метод "имманентного" анализа, – все же не сторонник формальной теории, а ее *оппонент*, то Б.Энгельгардт, наоборот, является хотя и не апологетом, но *сторонником* формального метода, пытающимся, однако, взглянуть на него не только изнутри, но и извне, сохраняя объективность.

С моей точки зрения, эти две работы представляют наибольший интерес среди всех других до сего времени, хотя и были написаны в те же 20- годы, когда создавали свою систему и сами формалисты.

И их подход – наиболее предпочтителен. Он позволяет построить изложение (или хотя бы попытаться это сделать) так, чтобы как можно точнее воссоздать внутреннюю логику самой формальной теории – и в системе ее понятий, и в последовательности их выдвижения и обоснования.

---

[1] Энгельгардт. Б.М. Избранные труды. СПб, 1995. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты фамилии автора [Энг.] и страницы.

§ 3. Общеэстетические и лингвистические основания методологии формальной школы

Формалисты часто заявляли (и ставили себе в заслугу) то, что они пришли в науку без всякого мировоззрения и в построении своей теории и в конкретном анализе не исходят ни из каких философских или общеэстетических предпосылок, предпочитая "объективно-научное отношение к фактам". "Отсюда – писал Б.Эйхенбаум, – новый пафос научного позитивизма, характерный для формалистов: отказ от философских предпосылок, от психологических и эстетических истолкований и т.д. Разрыв с философской эстетикой и идеологическими теориями искусства диктовался самим положением вещей"[1].

Но так не бывает. Мировоззрение может не декларироваться или даже не осознаваться; но оно все равно и всегда есть. Никакой анализ фактов, никакое решение специальных научных вопросов не может быть осуществлено без решения вопросов общих; можно демонстративно *отказываться* от их решения, но тем не менее их *нельзя не решать*, потому что методологии и теории без философии, а когда речь идет об искусстве – и той или иной позиции в решении общеэстетических вопросов – не бывает, а формалисты строили все-таки именно научную теорию и методологию.

Заслуга Б.М.Энгельгардта заключается в том, что он, будучи близок к формализму, это понимал, и еще в 1927 г. попытался разъяснить формалистам, какой "прозой" они говорят, т.е. из каких философских, эстетических и лингвистических предпосылок исходит их теория литературы, к какой философской и эстетической традиции и к какой теории языка объективно наиболее близка разрабатываемая ими методология. Логика рассуждений Б.Энгельгардта с полной очевидностью раскрывала в качестве философско-эстетической подоплеки формалистской методологии кантианскую (точнее, неокантианскую эстетику), а в качестве лингвистической базы формальной теории литературы – коммуникативную теорию языка. Попробуем это показать, следуя логике и опираясь на исследование Б.М.Энгельгардта.

1. Общеэстетические предпосылки формальной теории

Если ученый ставит своей задачей изучение не литературы, а *литературности* как таковой, т.е. того *специфического* элемента или качества, которое делает произведение *литературным*, а значит, художественным, эстетическим, то – осознанно или неосознанно – он

[1] Эйхенбаум Б. Литература…, с. 120.

должен предварительно определиться в решении следующего вопроса: что есть произведение как литературный объект? Что в нем является носителем "литературности" (т.е. художественности, эстетичности)? Возможны *два подхода, два ответа* на этот вопрос.

ПЕРВЫЙ. Литературность (эстетичность) принадлежит художественному произведению как *целостному* образованию, – т.е. в нем *всё* эстетично – все составляющие его элементы и всё произведение как *целое*. Если мы соглашаемся с таким ответом, то вопрос о *сущности* эстетического (литературности, художественности) должен быть поставлен следующим образом: *какие особенности и свойства* художественного произведения *как целого* определяют эго эстетическую значимость по сравнению с другими словесными (если речь идет о литературе) произведениями, текстами, словесными образованиями, которые качеством эстетичности (литературности, художественности) не обладают?

Именно на этой позиции стоял, именно таким образом ставил вопрос о сущности художественного и давал свои ответы на него А.А.Потебня.

ВТОРОЙ ответ на вопрос о том, что является носителем литературности (художественности, эстетичности) в произведении, заключается в том, что *не всё* в произведении и не произведение *как целое* является носителем этих свойств, а только *некоторые* его элементы или качества. Иначе говоря, в состав художественного произведения входят как эстетически активные, так и эстетически нейтральные или даже вовсе неэстетичные элементы.

В таком случае вопрос о *сущности* эстетического (художественного, литературного, т.е. литературности как таковой), должен быть поставлен иначе, чем в первом случае, а именно: *какие из* составляющих произведение *элементов* обладают эстетическим качеством (а какие нет)? И еще: как те и другие могут быть отграничены, отделены друг от друга, т.е. как эстетически значимый ряд элементов может быть выделен из целого и изучен в изолированном виде (если мы решили изучить литературность как таковую)?

Все это не праздные вопросы; от их решения зависит и понимание *объекта* исследования, и выбор *методов* его изучения.

На какой из этих позиций стоит формальная школа (независимо от того, осознают формалисты это или нет, ставят эти вопросы или нет, решают их или не решают, признают или не признают, отказываются от самой их постановки или нет)?

Совершенно очевидно, что они стоят на ВТОРОЙ позиции. Т.е. они выделяют в художественном произведении элементы и качества

эстетически активные, являющиеся носителями литературности (художественности), и *эстетически нейтральные или неэстетические*, носителями литературности (художественности) не являющиеся.

(А вот филологическая концепция Потебни базируется, как уже сказано, на первой позиции: для нее эстетическая значимость принадлежит произведению как *целому* и *всем* входящим в него элементам. Таково первое принципиальное различие между концепциями Потебни и формалистов. Есть и другие, – о них позже).

Но эти вопросы – только предварительные, они касаются проблемы *носителя* эстетического качества.

Есть другой вопрос, на который должны отвечать и те, кто считает эстетичным *произведение как целое*, и те, кто считает таковыми только *отдельные элементы этого целого*. Это вопрос о том, в чем заключается *сущность* эстетичности (литературности). Иначе говоря, *какие именно качества* произведения (как целого или отдельных его элементов) обладают способностью вызывать эстетический эффект, т.е. восприниматься как художественные?

Как справедливо замечает Б.Энгельгардт, это вопрос *общеэстетический*, и ответ на него может быть взят именно из общей эстетики, а не из частной эстетики (теории) какого-либо вида искусства.

Т.е. можно искать, что есть *литературность* в словесном произведении (чем и занимались формалисты), или *живописность* в произведении живописи, *музыкальность* в творении музыканта, – всё это будет поиск конкретной разновидности одного *общего* качества – эстетичности.

Разные эстетики (базирующиеся на разных философских основах – материализме или идеализме, позитивизме или интуитивизме и т.п.) дают разные ответы на этот вопрос. И из всех общих эстетик наиболее близкой к формалистскому пониманию литературности как таковой является, по мнению Б.М. Энгельгардта, эстетика Р.Гамана[1] – немецкого философа, одного из крупнейших представителей марбургской школы неокантианства.

Для начала вспомним самого родоначальника всех этих разновидностей эстетики – Иммануила Канта, его *аналитику прекрасного*, данную в "Критике способности суждения". Итоговая формула Канта такова: "*Прекрасное есть то, что необходимо (модальность) нравится всем (количество) без всякого интереса (качество) своею чистою формой (отношение)*"[2].

---

[1] Гаман Р. Эстетика. М., 1913.

[2] См. Кант И. Сочинения: В 6-ти т. Т. 5. М., 1966. С. 203 -245 (раздел "Аналитика прекрасного").

Для Канта красота – это *априорная идея субъекта*, и его определение относится к эстетическому *суждению*, суждению вкуса, т.е. к эстетическому *восприятию* некоего объекта; иначе говоря, к субъективной стороне прекрасного, – к тому, что коренится в воспринимающем сознании.

А вот определение Рихарда Гамана: "Эстетическая значимость известного объекта заключается прежде всего в его *самозначимости*"[1]. Оно не является каким-то принципиально иным по сравнению с определением Канта; по существу это то же самое, но, в отличие от кантовской формулы и других определений, движущихся в том же направлении (субъективно-идеалистическом), определение Гамана захватывает не только сферу эстетического *переживания*, но включает в себя и характеристику самого его *объекта*.

При такой постановке вопроса эстетическое содержание (функция) рассматривается не только со стороны воспринимающего сознания, но и со стороны особых *свойств* воспринимаемого *объекта*.

Таким образом, формула Гамана, выдвигая этот второй момент, концентрирует внимание на проблеме эстетического *объекта* (эстетических элементов или качеств объекта) *как такового*.

Почему оно ближе всего к формалистскому пониманию эстетического объекта? Потому что для формалиста художественное произведение – "вещь", объективная данность, совокупность материально данных элементов (например, звуков), существующая как "вещь" совершенно независимо от сознания творящего или воспринимающего.

Если вспомнить известную антиномию Гумбольдта – Потебни, то для формалистов произведение – не "деятельность" (ἐυέργεια), а "продукт" деятельности, "вещь" (έργου). Так что в этой дилемме формализм делает принципиально иной выбор, чем Потебня.

Не эстетическое творчество и не эстетическое восприятие, а сам эстетический *объект* безотносительно к тому и другому, т.е. как материально и объективно данная "вещь" – в центре их теории.

Стало быть, основная теоретическая "теза" формализма, по мнению Б.Энгельгардта, заключается в том, что произведение искусства – это объект с установкой составляющих его элементов на *самозначимость*.

С этой точки зрения творческий процесс, если бы формалисты занимались его изучением, сводился бы к процессу преобразования вещно-определенных материалов (например, звуков) в такую структуру, которая сделала бы эти материалы самозначимыми.

К чему сводится это преобразование? К двум моментам:

---

[1] Гаман Р. Эстетика. М., 1913.

а) это преобразование, в результате которого должны быть "по возможности устранены, погашены все инозначения, с ним связанные" [Энг., 62], т.е. всё, что связывает структуру с чем-либо вне её находящимся; это освобождение ее от всех иных значений ради наиболее отчетливого проявления самозначимости самой структуры и ее элементов; Гаман называет этот момент "эстетической изоляцией содержания восприятия", а Энгельгардт "эстетической нейтрализацией";

б) поскольку освобожденный от инозначимости объект теряет значительную долю своей привлекательности (например, если читатель ищет в произведении чего-то иного, кроме чистой "литературности"), то надо повысить его способность привлекать к себе внимание; для этого эстетический, самозначимый элемент в нем должен быть усилен, подчеркнут, выделен; Гаман обозначает этот момент "эстетической концентрацией".

Таким образом, "сущность эстетического оформления вещно-определенного ряда заключается в *установке* его на *самозначимость*, а этот процесс распадается: во-первых, на процесс эстетической *нейтрализации* этого ряда, а во-вторых, его эстетической *концентрации*" [Энг., 63].

Это положение нужно теперь связать с предыдущими установками. Эстетический объект образует не произведение как целое, его образуют определенные *элементы* этого целого; и это *особые* элементы – с установкой на *самозначимость*. В составе художественного произведения как целого есть элементы нейтральные или значимые, т.е. означающие что-либо или отражающие что-либо вне произведения находящееся (например, объекты действительности или элементы сознания творящего произведение субъекта); но все это к литературе, точнее, к литературности как таковой не относится. Чем меньше таких элементов в произведении, тем лучше, и идеальным будет такое построение, в котором не было бы ничего не самозначимого, т.е. такое, в котором эти элементы были бы сведены к нулю.

2. Лингвистические основания теории формальной школы

Рассмотренные выше общеэстетические предпосылки формального метода определяют решение вопроса (не важно, сформулировано ли оно теоретически или же выражено в самой методологии анализа конкретного материала) об *эстетичности как таковой*.

Но формальная школа – это научное направление *литературоведения*. Она проблем общей эстетики избегала, ее объектом был определенный вид искусства – литература, и она искала ответа на вопрос, что есть *литературность* как таковая.

А на этот вопрос ответа в общей эстетике нет; его поиск – задача частной эстетики, т.е. в данном случае *теории литературы*. Как этот ответ найти?

Только путем определения различий между двумя типами словесных образований: а) теми, которые обладают качеством литературности (эстетичности, художественности) и б) теми, которые этим качеством не обладают. Иначе говоря, между тем, что Потебня называл "поэзией" и "прозой" применительно к словесным образованиям.

Надо знать природу и особенности того словесного материала, который не обладает эстетическими качествами, и того, который этими качествами обладает (или приобретает в результате определенного преобразования составляющих его элементов с целью их эстетической нейтрализации и концентрации). В особенности важно знать природу и особенности словесного материала в его *доэстетическом* состоянии, – иначе не выяснить, в чем заключается механизм его преобразования в *эстетическое* состояние.

Но знание о природе и особенностях словесного материала как такового литературовед может почерпнуть только из лингвистики.

Для формальной школы это принципиальный момент. Недаром ее основоположники назвали свой кружок "Обществом изучения поэтического языка" – ОПОЯЗом. Задача изучения языка поэзии, поэтического языка как такового, в отличие от общенародного языка, была осознана и поставлена ими как самая главная в науке об искусстве слова. Ориентация поэтики на лингвистику по крайней мере на первом этапе становления и развития формальной школы была ее принципиальной установкой (так же как ее последователи – структуралисты – ориентировались на структурную лингвистику и семиотические теории языка). Даже "попутчик" формализма В.М.Жирмунский в статье 1919 г. "Задачи поэтики" утверждал, что "каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики"[1].

Но ведь наука о языке тоже неоднородна. Разные научные школы в лингвистике по-разному отвечают на вопрос о сущности языка.

Все определения языка, данные лингвистикой, построены на выявлении главной его функции, и при её определении лингвистика неизбежно сталкивается с *двойственной* природой языка.

Сущность такой двойственности заключается в том, что, с одной стороны, язык есть "орган образования мысли", орудие мышления, т.е. имеет *познавательную* функцию, а с другой стороны, язык есть "средство общения" (передачи содержания сознания), т.е. имеет функцию *коммуникативную*. Это неустранимая антитеза, ее нельзя

[1] Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 28

снять, как нельзя в философии снять антитезу материального и идеального. Теория языка всегда развивается либо в том, либо в другом направлении, и на основе этой антитезы формируются две разновидности общих теорий языка: а) теории, в основу которых положено исследование познавательной, *смыслопорождающей* функции языка как главной (самые глубокие и яркие из таких теорий – лингвистические учения Гумбольдта и Потебни); б) теории, в основу которых положено исследование *коммуникативной* функции языка как главной (в том числе и структурная лингвистика).

После Потебни, в XX веке, в лингвистике возобладал *второй* подход; это, по преимуществу, *коммуникативная* лингвистика в различных ее разновидностях.

Б.М.Энгельгардт считал, что задача исследователя по отношению к антиномии смыслопорождающей и коммуникативной функций языка "сводится вовсе не к преодолению ее тем или иным способом, а, напротив, к острому выявлению и осознанию ее с помощью двух различных систем истолкования языковых явлений. Само собой разумеется, что каждая из этих систем будет иметь односторонний характер" [Энг., 67]. Но, между прочим, такое противопоставление гораздо *резче* выражено в *коммуникативных* теориях языка, чем в гумбольдтовско-потебнианской концепции, что сказывается и в характере строящихся на этих разных лингвистических фундаментах теорий литературы.

Ведь это противопоставление двух функциональных аспектов языка сохраняет свою силу не только в изучении языка вообще, но и в области изучения эстетических словесных образований, т.е. языка литературы. "И совершенно ясно, что в зависимости от того, какое из этих построений ляжет в основу дальнейших построений, в круг эстетического анализа попадут те или иные структурные элементы художественного произведения, так что конечные выводы будут неодинаковы" [Энг., 68].

Отсюда и в литературоведении, в поэтике возникают два подхода, две эстетические концепции, *две поэтики*, параллельные тем двум концепциям языка, которые возникли в самой лингвистике в связи с двойственной его природой.

Самая глубокая и яркая, последовательно развитая концепция поэтики, система теоретико-литературных понятий, построенная преимущественно на исследовании *смыслообразующей*, познавательной функции языка, – это система Потебни, включающая теорию трехэлементной структуры слова и художественного произведения, теорию внутренней формы того и другого, т.е. теорию образной природы словесного творчества. При этом и *коммуникативный* аспект языка и

словесного искусства в рамках теории Потебни осмысливается как элемент *познания*, поскольку коммуникация, трактуемая как *понимание* (т.е. не в смысле передачи сообщения в готовом виде, а как процесса формирования в воспринимающем сознании мысли, аналогичной мысли в сознании говорящего или творящего словесное произведение), представляется не как коммуникация в точном смысле ("передачи"), а как познавательный, *мыслеобразовательный процесс*, порожденный или происходящий в процессе коммуникации. Это очень важный момент философии языка и поэтики Потебни и важное отличие её от теории формальной школы, которая как раз и представляет собой самую глубокую, яркую и последовательную концепцию поэтики, системы теоретико-литературных понятий, построенную на понимании языка как *коммуникативной* системы.

В самой лингвистике разработка ее коммуникативного аспекта дала как одну крайних ее разновидностей лингвистический структурализм. А в теории литературы прямым следствием и крайним выражением коммуникативной точки зрения на язык и искусство слова стала *формальная школа*. Так что теория Потебни и формальная школа противостоят друг другу уже у самых истоков – в понимании сущности, природы и функций слова, языка, – отсюда проистекают все дальнейшие их различия.

Но почему взгляд на язык как на средство коммуникации в области эстетического изучения словесных образований породил формальную школу?

Б.М.Энгельгардт объясняет этот генезис следующим образом.

Фундаментальным, базовым для этой лингвистической концепции является понятие "сообщения" ("коммуникации"). А само это понятие неизбежно распадается на два новых:

во-первых, то, *что́* сообщается;

во-вторых – *средства*, при помощи которых нечто сообщается.

Попытка снять это противопоставление, "слить то и другое в какое-то неразложимое телеологическое единство, неминуемо приводит к снятию самого понятия "сообщения" в его основных признаках" [Энг., 69]. А раз это "бинарное", "дихотомическое" противопоставление неизбежно, то неизбежно возникает другой вопрос: *что именно* в словесном комплексе должно рассматриваться с коммуникативной точки зрения: а) в качестве *содержания* сообщения и б) в качестве системы *средств* сообщения?

Ответ очевиден: сами слова как комплексы звуков, как "вещно-определенный ряд" их, не могут рассматриваться в качестве *содержания* сообщения. Таким содержанием являются те элементы словесного

комплекса, которые хотя и включены в него, но мыслятся как существующие *до* и *вне* его, и только *выражаются* при посредстве слова.

Следовательно, при коммуникативной точке зрения на язык словесный ряд как вещно-определенная структура всегда должен рассматриваться в качестве *средств сообщения*; *содержание* же этого сообщения как бы заимствуется *из сознания говорящего*. Т.е. "передается" из него при посредстве слова в сознание воспринимающего; это как раз такая трактовка языкового общения, которую принципиально отвергал Потебня, рассматривая коммуникацию как процесс "понимания", сущность которого заключается не в *передаче готовой* мысли, а в ее *новом образовании* в сознании воспринимающего. Именно поэтому у него нет такой отчетливо выраженной "бинарности", "дихотомии", противопоставления "средств выражения" "содержанию"; тем более это относится к поэтической речи и произведениям словесного искусства, трехчленным по своей природе, сохраняющим внутреннюю форму и сложную иерархическую систему переходов от внешней формы к содержанию.

А если поэтика (как это и было в формальной школе) ориентируется на *коммуникативную* лингвистику, то в ней неизбежно возникает точно такая же "бинарная", "дихотомическая" модель: художественное произведение (именно как языковое, словесное явление) неизбежно будет заключать в себе: во-первых, словесный ряд как систему *средств выражения*; во-вторых, выражаемое при помощи этого словесного ряда *содержание*.

И подобно тому как коммуникативная лингвистика логично и последовательно все больше сосредоточивает свои усилия на изучении *языковой системы средств выражения*, точно так же формальная поэтика сосредоточивает все свои усилия на изучении *системы средств поэтического выражения*.

Напомним, что в общеэстетическом плане формализм понимает художественное произведение как структуру, в которой есть элементы эстетически значимые и элементы эстетически нейтральные (т.е. эстетическая значимость или функция приписывается не художественному произведению как целому, не всем входящим в его состав элементам, а только тем из них, которые обладают эстетической значимостью или функцией). Теперь соотнесем этот общеэстетический аспект понимания художественного произведения с его лингвистическим аспектом (т.е. взглядом на него с позиций коммуникативного понимания слова, на которое ориентируется формализм), и мы получим следующий результат: поэтическое произведение "является сложным *единством средств выражения*, причем под средством выражения здесь

разумеется слово в его вещной, специфической определенности, *за вычетом* из коммуникативного комплекса всего того, что может мыслиться в несловесной оформленности, *как* чистое *содержание* сообщения" [Энг., 71].

Сравним это с формулами слова и художественного произведения Потебни:

$$\boldsymbol{x} \longleftrightarrow \boldsymbol{a} \longleftrightarrow \boldsymbol{A}$$

При коммуникативном подходе к составляющим их элементам ***x*** (содержание) вычитается как элемент эстетически *незначимый*; образ (***a***) *убирается* вообще (никакого ***a*** в этом смысле коммуникативная лингвистика и формальная поэтика не признают). Остается ***A***: словесный ряд в его вещной определенности, т.е. *только то, что Потебня называл внешней формой*, причем именно в ее *вещной* определенности (звуков как таковых, без того, что Потебня называл "объективной мыслью", которой "проникнута" внешняя форма слова и еще более – художественного произведения).

Вот почему формализм так решительно восстал против теории *образности* поэзии, особенно в трактовке Потебни, которую сами формалисты к тому же еще и извратили, сводя образность к живописности, изобразительности, а не к иносказательности, как ее понимал Потебня). Для формалиста художественное произведение – не образ, а *конструкция* самозначимой *суммы приемов организации* вещно-определенного словесного ряда.

Но стоит только отвергнуть теорию образности, как понятия "формы" и "словесного выражения" тотчас сливаются (поскольку посредствующее звено между содержанием и внешним словесным выражением – внутренняя форма, образ – убирается, изгоняется, игнорируется), а словесное выражение понимается как совокупность самозначимых материальных, вещно-определенных словесных средств. При отказе от понятия образности (как внутренней формы) и при отождествлении понятий содержания и формы с понятиями выражаемого и средств выражения "формой поэтической вещи становится словесный ряд, как система средств выражения, а дальнейшее истолкование той же пары понятий [т.е. формы и содержания, выражаемого и средств выражения – С.С.] как эстетически значимого и эстетически безразличного элементов неминуемо приводит к пониманию эстетической структуры художественного произведения как единства *средств выражения*" [Энг., 72]. Это и есть то, что формалисты, определяя поэтическое произведение (поэзию), называли "высказыванием с установкой на выражение" (ср. с определением поэзии как "преобразования *мысли* в слове" и т.д. у А.Потебни).

Р.Якобсон: "Поэзия есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение*"; она "управляется имманентными законами; функция коммуникативная [имеется в виду функция передачи смысла – С.С.], присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна к предмету высказывания… Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография – самоценного материала – жеста, то поэзия есть оформление самоценного, "самовитого", как говорит Хлебников, слова"[1]. Различие между *поэтическим и непоэтическим* словесным выражением, как видим, сводится к *уменьшению в поэтическом выражении степени коммуникативности*, к игнорированию "выражаемого" и абсолютизации второго члена коммуникативной "бинарной оппозиции" – *средств* выражения. Еще отчетливее, чем у Р.Якобсона, эта мысль выражена у другого раннего ОПОЯЗовца Л.Якубинского: "Если говорящий пользуется своим языковым материалом с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой *практического* языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность"[2].

Ориентация поэтики на лингвистику, причем именно на коммуникативную лингвистику, отчетливо выявилась в формалистской теории поэтического языка, противопоставленного языку "практическому". Именно с нее начали формалисты выстраивать здание своей поэтики, так что разработанная ими *теория поэтического языка* лежит в фундаменте всех их дальнейших теоретических построений.

---

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С. 10 -11.
[2] Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика. Пг., 1919. С.37.

Глава вторая

ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

§ 1. Целевая установка теории поэтического языка [1. Исходная гипотеза. Поэтический язык как "другой" язык. 2. Различия в системе оппозиций Потебни (поэтический - прозаический языки) и формалистов (поэтический – практический языки)]. § 2. Метод анализа и результаты его применения [1. Метод "спецификации". 2. Результат "спецификации": отличительные признаки "поэтического языка" (2.1. Поиск абсолютного лингвистического отличительного признака. 2.2. "Автоматизация" как признак практического языка и "ощутимость" как признак языка поэтического. 2.3. Ритм в практическом и поэтическом языках. 2.4. Звук в практическом и поэтическом языках. 2.5. "Установка на выражение"]. § 3. Формализм и теория образности поэзии. § 4. Формирование основных понятий теории формализма. Терминология. § 5. Литературная почва формализма. Формализм и футуризм. § 6. Сфера продуктивности формального метода.

Коммуникативная теория языка, за исключением, может быть, уж самых крайних направлений формальной лингвистики, занимается не только системой средств выражения, но и тем, чтó с помощью ее выражается, т.е. изучает оба элемента коммуникации, хотя и акцентирует в изучении второй член "оппозиции" – систему средств выражения. Не так в поэтике. Тот факт, что формализм имеет своей основой лингвистику коммуникативную, вовсе не означает, что в центре его внимания и в фундаменте его литературной теории лежит именно функция *коммуникации*, т.е. *передачи смысла* поэтического словесного образования.

Парадоксально, но дело обстоит как раз наоборот: формалистическая поэтика строится именно на *разрыве коммуникации*, на исключении, элиминации из поэтического словесного образования всего того, что может быть связано с *содержанием* сообщения.

Это основная направленность формальной *теории поэтического языка*, которая лежит в *фундаменте* всей теоретической системы формализма: а) именно в ходе обоснования своей теории поэтического языка формалисты выдвинули, сформулировали ключевые понятия и выработали свою терминологию; б) на следующих этапах эти ключевые теоретические понятия были распространены не только на собственно языковые элементы, но применены к истолкованию других элементов или уровней поэтической конструкции художественного произведения (сюжета, композиции, стиля, и т.д.), т.е. легли в основу *теории художественного произведения*; а далее – и в основу *теории жанров*, и, наконец, были перенесены в область истории литературы, т.е. стали основой *теории литературной эволюции*.

§ 1. Целевая установка теории поэтического языка

Формалисты любили называть себя "спецификаторами", ставя перед собой в качестве основной цели выявление специфики литературы как литературы, т.е. "литературности" как таковой.

Начали они с фундамента – с выявления специфики поэтического *языка*. Но как её выявить? Очевидно, нужно найти то, что отличает поэтический язык от языка непоэтического. С этой целью формалисты резко противопоставили "поэтический" язык всему, что к нему не относится, и назвали это всё остальное языком "практическим".

Чтобы понять смысл, приемы и результат такого противопоставления, нужно четко определить содержание понятий "поэтический язык", "практический язык" в их употреблении, т.е. прежде всего подвергнуть анализу эти понятия и термины.

1. Исходная гипотеза. Поэтический язык как "другой" язык

Сначала в брошюре "Воскрешение слова" (1914), затем в сборниках по теории поэтического языка В.Шкловским была выдвинута идея о "поэтическом языке" не как разновидности общенародного языка, а как о *другом* языке – именно *другом, чужом* по отношению к общенародному "практическому" языку общения (таком же чужом, каким по отношению к родному языку является язык иностранный).

"Поэтический язык… должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: суммерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизм у персов, древнеболгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь же широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка dolce stil nuovo (XII), язык Арно Даниэля с его темным стилем и затрудненными формами, полагающими трудность при произношении"[1].

Как пример чужого языка по отношению к "практическому" Шкловский также называет употребление в языке литературы варваризмов, диалектизмов, и, наконец, приводит главный и самый неотразимый, с его точки зрения, аргумент, а именно тот, что в современной поэзии "появилась сильная тенденция к созданию нового специального поэтического языка, во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников"[2].

---

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 112.
[2] Поэтика. Пг., 1919. С.113.

Само это противопоставление основано в какой-то степени на смешении понятий. "Язык поэзии" и "поэтический язык" – не одно и то же, это не синонимы. "Поэтический" язык по Шкловскому – это язык лингвистически другой (как латинский или древнеболгарский по отношению к русскому, которые употребляются в таком качестве для богослужений у католиков или в православной церкви). Латынь в средневековой Европе действительно была особым языком поэзии, но вовсе не поэтическим языком сама по себе. Ведь латынь была тогда и языком церкви, и языком науки (а в медицине, в ботанике, в зоологии в значительной степени используется в таком качестве и до сих пор).

Так же в качестве языка поэзии использовался суммерийский ассирийцами или арабский персами; это другие языки, но другие не как поэтические сами по себе, а просто другие, иностранные.

Но тут же как аналог таких других, чужеземных языков, в одном с ними ряду Шкловский приводит примеры совсем иной природы: затрудненный язык поэтической школы итальянского "нового сладостного стиля", заумный язык футуристов. Эти "языки" поэтических школ приравниваются к чужим языкам как таковым.

Не замечая этого смешения (или допуская его сознательно) формалисты на первых порах своей деятельности как группы и направили все свои усилия на доказательство противоположности, чуждости поэтического языка общенародному языку общения, назвав его языком "практическим". На этой "бинарной" оппозиции держится вся их теория. Внешне она похожа на "оппозицию" "поэтического" и "прозаического" языка, предложенную Потебней. Но только внешне. По существу эти оппозиции принципиально различны, и их сопоставление позволит отчетливее выявить смысл понятий "поэтического" и "практического" языка, предложенных формалистами.

2. Различия в системе оппозиций Потебни (поэтический – прозаический языки) и формалистов (поэтический – практический языки)

ПРИЗНАКИ	ПОТЕБНЯ	ФОРМАЛИСТЫ
Лингвистическая база	Смыслообразующая теория языка. Слово – "орудие мысли".	Коммуникативная теория языка. Слово – средство коммуникации.
Характер противопоставления	Противопоставление *не абсолютное*: поэтический и прозаический языки взаимосвязаны, переходят один в другой.	Противопоставление *абсолютное*: поэтический язык – такой же чужой языку практическому, как иностранный родному.

Связь с общенародным языком	Поэтический язык входит в общенародный, является и его *частью*, и одним из *качеств* общенародного языка как такового.	Поэтический язык не входит в общенародный и противостоит ему как другой, чужой язык.
Основания для различения	Поэтический и прозаический языки отличаются по *структуре* (поэтическое слово трехчленно, в нем есть внутренняя форма, прозаическое слово двучленно, в нем внутренней формы нет).	Поэтический и практический языки отличаются по *установке*. *Поэтическое* слово так же *двучленно*, как слово практического языка, но это слово с установкой на *выражение*, на средство выражения, на знак в его материальной сущности. Слово *практического* языка – это слово с установкой на *выражаемое*, на смысл, на то, что мыслится вне материальной структуры знака.
Лингвистическое следствие противопоставления	Нет разрыва коммуникативной связи. Слово – орудие мысли, т.е. слово – сама мысль, отличающаяся особой структурой. Выражаемое и выражение неразрывно слиты, неотделимы в этой структуре.	Есть разрыв коммуникативной связи. Установка на выражение в поэтическом языке означает подавление, элиминацию, исключение из коммуникативной связи всего, что мыслимо вне "знака" – вещного звукового словесного "ряда".
Эстетическое следствие	Нет разрыва содержательных и формальных элементов; есть неразрывность их связи и взаимопереход одного в другое.	Есть разрыв формы и содержания, исключение всего смыслового, установка на внешнюю форму, на ее материальный состав.

§ 2. Метод анализа и результаты его применения

1. Метод "спецификации"

"Создание научной поэтики, – писал в 1919 г. В. Шкловский, – должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют "прозаические" [характерная проговорка: вместо собственного термина "практические" – термин Потебни – С.С.] и "поэтические" языки, законы которых различны, и анализа этих различий"[1].

Таким образом, исходная идея – еще не доказанная, *будто бы аксиоматическая* гипотеза: о противоположности, различности законов практического и поэтического языков. Идея выдвинута не на ос-

[1] Поэтика. Пг., 1919. С.6.

нове анализа "массовых фактов", который еще только предстоит проделать, а "априорно" – как теоретическая модель.

А главный методологический прием построения этой (и иных, последующих) теоретических моделей формалистов, как показал в книге "Формальный метод литературоведения" П.Н.Медведев (М.Бахтин), – абсолютное, голое противопоставление, "и это голое противопоставление определило раз и навсегда не только основы их метода, но и самые навыки их мышления и наблюдения, привив им неискоренимую тенденцию во всем искать и видеть только отличия, только несходство" [Медв., 120]. А.П.Чудаков очень точно, на мой взгляд, охарактеризовал характер мышления и стиль выражения мысли у Шкловского: "Первая черта мышления Шкловского (быть может, первая и генетически) – его непременная полемичность, внешняя или внутренняя. В знаменитых… определениях-афоризмах Шкловского всегда есть опровержение, отрицание, противопоставление, всегда есть *не* и *а*… Футуристическая закваска навсегда вошла в его плоть и кровь… Фигура "с одной стороны… с другой стороны" в его тексте непредставима. Это определяет его стиль"[1].

Метод голого противопоставления сказывается в обосновании теории поэтического языка в том, что каждому признаку практического языка отыскивается и противопоставляется противоположный признак языка поэтического (непременно противоположный). В отличие от Потебни, формалисты не дали и не пытались дать *положительного* определения поэтического языка (т.е. определения его основных признаков и их связи между собою). Его понятие конструируется ими из *отрицательных* признаков, т.е. определений того, чем он *не является*. "Определение специфических особенностей поэтического языка производится формалистами тем путем, что каждый из основных признаков языка коммуникативного переносится с обратным знаком в язык поэтический" [Медв., 120].

Поскольку они рассматриваются не как разновидности одного общенародного языка, а как разные, чужие языки, то в определения подбираются только отличительные признаки; вне поля зрения остается то, что их соединяет, или те черты, которые нейтральны по отношению к этому противопоставлению; их связь, одноприродность, взаимодействие, взаимопереход, – всё то, что составляет существеннейшую часть теории поэтического языка у Потебни, формалистами полностью игнорируется.

В основе метода – недоказанная, априорная, молчаливо подразумеваемая предпосылка, что только эти *отличия* существенны. Но

---

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 31.

так ли это? Ведь это еще надо доказать. "Подобная предпосылка менее всего может быть признана очевидной. С одинаковым правом можно утверждать и противоположное, – что существенны лишь сходства и совершенно несущественны отличия" [Медв., 121].

И то, и другое допущения, в принципе, одинаково не доказаны, одинаково произвольны. Как бы это ни было обидно для формалистов и их поклонников, это вообще не научная, потому что односторонняя, постановка вопроса. Научная постановка заключается в другом: *какие именно различия и какие именно сходства* с языком практическим существенны для поэтического языка?

Но именно односторонняя, однобокая постановка вопроса, сосредоточенная исключительно на поисках *отличий*, и легла в основу методологии формальной школы. "Чтобы осуществить на деле и укрепить принцип спецификации, – писал Б.Эйхенбаум, – надо было сопоставить литературный факт с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом и являлось сопоставление "поэтического" языка с языком "практическим", разработанное в первых сборниках ОПОЯЗа (статьи Л.Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики"[1].

Но этот "основной принцип", как видим, методологически небезупречен уже в самой его постановке. Каков же результат его применения?

2. Результат "спецификации". Отличительные признаки "поэтического" языка

2.1. Поиск абсолютного лингвистического отличительного признака

Поначалу, объявив поэтический язык "другим", "чужим" языком, формалисты попытались найти *абсолютный* лингвистический признак такого радикального отличия (это только потом, в 1925 г., Б.Эйхенбаум заговорил об отличиях "по функциям"). Когда поэзия использует действительно чужой, иностранный язык, например, латынь, то это действительно абсолютное отличие. А как быть, если поэзия пользуется не другим, не иностранным языком? В чем, например,

[1] Эйхенбаум Б. Литература.., с. 121.

абсолютное лингвистическое отличие "поэтического" русского языка от "практического" русского же языка?

Потебня, например, нашел *структурное* отличие в трехчленности (образности) поэтического и двухчленности прозаического слова.

А поскольку формалисты его теории не признавали, и для них *всякое слово двухчленно*, то они попытались найти в поэтическом языке такие элементы (фонетические, морфологические и т.д.) которых нет в языке практическом, и тем самым найти абсолютное лингвистическое отличие.

Вначале им даже показалось, что такое отличие найдено, – они увидели его в открытии Л.Якубинского, сделанном им и опубликованном в первом сборнике ОПОЯЗа в статье "О скоплении одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках".

В практическом языке, согласно этому открытию Якубинского, действует закон диссимиляции (расподобления) плавных звуков. Напротив, практический язык не терпит скопления одинаковых звуков, ибо это затрудняет речь, отвлекает внимание, мешает восприятию смысла. В поэтическом – наоборот: в нем наблюдается как раз *скопление* одинаковых звуков, в частности, плавных. Закон диссимиляции одинаковых звуков здесь *не действует*. О.Брик в подтверждение идеи Якубинского в статье "Звуковые повторы" привел множество примеров таких "повторов", или скоплений одинаковых звуков (аллитерации, ассонансы и т.п. известные приемы).

Формалисты пришли в восторг от этого открытия: найден *объективный признак*, критерий, даже закон, отличающий поэтический язык от практического. В.Шкловский торжествовал: "Статья Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих указаний на противоположность законов поэтического языка законам языка практического"[1].

Однако открытие оказалось поспешным и даже ложным, т.е. вовсе не открытием. И обнаружили это сами формалисты.

Роман Якобсон в работе "О чешском стихе" установил и доказал на фактах, что закон диссимиляции плавных *действует* и в *поэтическом* языке. Это открытие озадачило его самого и привело в замешательство других формалистов. Ведь оно аннулировало открытие Якубинского; во всяком случае, резко ограничивало сферу действия сформулированного им "закона". Абсолютного лингвистического отличия не оказалось, и это сразу резко убавило пыл формалистов: если

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 104

абсолютных отличий между поэтическим и практическим языками нет, а есть только функциональные, то это совсем другое дело.

Р.Якобсон попытался "сохранить лицо" ОПОЯЗа: "Правильно было бы сказать, что диссимиляция плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языках, но в первом случае она обусловлена [в смысле: безусловна, заключена в природе этого языка – С.С.], во втором же, так сказать, оцелена [т.е. имеет специфическую функцию – С.С.], то есть это по существу два различных явления"[1].

Нет, по существу, т.е. в лингвистическом смысле, – это явления одного порядка, только в функциональном – разного. Значит, дело не в том, что поэтический и практический языки – разные языки, а в том, что один и тот же признак в том и другом имеет разные функции. Но ведь это уже не абсолютное, а только относительное отличие (к тому же если оно вообще есть). Специфичность функции диссимиляции плавных в поэтическом языке еще надо доказать. Когда все это прояснилось, первоначальная последовательная ориентация поэтики на лингвистику, провозглашенная формалистами, стала не столь решительной и вообще постепенно как-то сошла на нет (об этом позже).

2.2. "Автоматизация" как признак практического языка и "ощутимость" как признак языка поэтического.

Эти понятия (автоматизация, ощутимость) вообще являются краеугольными в теории формализма. В практическом языке его построение, звуковая оболочка – неощутимы, не останавливают на себе внимания слушающего. Воспринимается *смысл* высказываемого, а не его звуковая оболочка, смысл этот воспринимается автоматически, без фиксации сознанием *средств* его выражения.

В поэтическом языке – наоборот: речь и ее звуковой состав построены так, чтобы остановить на себе внимание, сделать ощутимым звуковую "материю" и состав, построение речи, заставить слушателя наслаждаться именно этим построением. С этой целью речь в поэзии *затрудняется*. В. Шкловский формулировал этот "закон" (или это отличие) так: "Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов…, мы везде встретимся с тем же признаком художественности: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия… и оно "искусственно" создано так, что восприятие в нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности… Таким образом, мы приходим к определению поэзии как речи заторможенной,

[1] Якобсон Р. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923. С. 17.

кривой. Поэтическая речь – речь-построение. Проза же – речь обычная: экономичная легкая, правильная"[1].

Сравним с этим один из краеугольных тезисов концепции художественности Потебни: форма (в том числе речевая) в поэзии должна быть *прозрачной*.

Само понятие "автоматизации" есть перелицовка основополагающего тезиса Потебни об "угасании" образа (внутренней формы) в слове (и художественном произведении и его элементах) с течением времени. Только формализм, отрицая внутреннюю форму (образ) в принципе и основываясь на "двучленном" понимании слова и художественной конструкции, "угасание" это переносит с внутренней формы ***(а)****, вообще отрицая ее существование, на то, что Потебня называл формой внешней* (***А***)*, и именует "автоматизацией".*

2.3. Ритм в практическом и поэтическом языке

В практическом языке ритм – фактор автоматизирующий, делающий речь "неощутимой" в построении. Шкловский: "Ритм прозаический – ритм рабочей песни… Он облегчает работу, автоматизируя её… Идти под музыку – легче, чем без неё… Акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий"[2]. В речи обыденной ритм не замечается, он помогает легче, скорее, проще воспринимать смысл.

Задача поэтической речи иная: она должна обратить внимание на сам "акт ходьбы". "Но не таков ритм поэзии, – продолжает свою мысль Шкловский. – Художественный ритм состоит в ритме прозаическом-нарушенном… Вопрос идет не об осложнении, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано…"[3]

Т.е. ритм поэтический – это *нарушенный ритм* практического языка, так сказать, ритм наизнанку. Теория художественного ритма – это регистрация *нарушений* по отношению к ритму практического языка. Поэзия должна непрерывно нарушать, она враг канона, а если само это "нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема"[4].

"Здесь ясно обнаруживается основная тенденция формализма, – писал в связи с этим П.Медведев (М.Бахтин).– Единственный плюс искусства – нарушение. Задача поэтики – систематизировать нарушения. При этом – глубочайшее равнодушие ко всякой содержательно-

---

[1] Поэтика. ПГ., 1919. С. 112.
[2] Поэтика. Пг., 1919. С. 114.
[3] Поэтика. Пг. 1919. С. 114.
[4] Поэтика. Пг. 1919. С. 114.

сти, – не только содержания, но и самой формы: все равно, что будет нарушено и как будет нарушено, потому нарушение и не может быть предугадано. Искусство сводится к пустым формальным комбинациям, цель которых – чисто психо-техническая: сделать нечто ощутимым, – безразлично что и безразлично как" [Медв., 125].

2.4. Звук в практическом и поэтическом языке

В статьях Шкловского "О поэзии и заумном языке", Л.Якубинского "О поэтическом глоссемосочетании" была предпринята попытка доказать тезис о том, что произнесение или слышание звука доставляет удовольствие (эстетическое наслаждение) вне зависимости от того, есть ли в произносимых словах смысл или его нет; даже лучше, если нет, – это и есть чистая поэзия. В "союзники" привлекаются некоторые поэты, например Лермонтов как автор стихов: "Есть речи – значенье темно иль ничтожно/ Но им без волненья внимать невозможно…" (правда, умалчивается о других, иных по смыслу поэтических суждениях того же Лермонтова, таких, например: "На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг, нижутся слова…").

В практическом языке звук имеет служебную функцию, т.е. служит лишь для передачи смысла. В поэтическом языке он ценен сам по себе, именно как звук. Отсюда вывод: нужно *понизить смысл*, чтобы сделать привлекающим внимание, ощутимым, самоценным *звук как таковой*, в его материальной наличности.

Заумное слово, слово без смысла является поэтому высшим пределом самоценности звука и самой чистой формой поэзии.

В практическом языке в светлом поле сознания – смысл; в поэтическом – сам звук всплывает в это светлое поле, смысл же уходит в темное поле сознания или вовсе из сознания.

Еще лучше, если ощутимым будет сделан не только звук, но и артикуляция: "Может быть, – утверждал Шкловский, – даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи [в другом случае – "в танце артикуляционных органов" – С.С.] и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией"[1].

2.5. "Установка на выражение"

В практическом языке смысл сообщения (содержание) является основным моментом, целью; все остальное служит как средство.

В поэтическом языке, наоборот, само выражение, т.е. его *звуковая* словесная оболочка и *построение* становятся целью, а смысл или

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 24.

вовсе элиминируется (заумный язык), или сам становится безразличным материалом словесной, звуковой игры.

Отсюда и проистекают самые общие, фундаментальные определения поэзии, которые уже приводились выше, в 1-й главе: "Поэзия есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение… Поэзия индифферентна к предмету высказывания"[1] (Якобсон). "Если говорящий пользуется своим языковым материалом с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и проч.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность"[2] (Якубинский).

Таковы основные отличия поэтического и практического языков, на которых акцентировали внимание формалисты в своей теории поэтического языка на начальном этапе её обоснования.

Направленность аргументации очевидна: разрыв коммуникации; исключение смысла; выдвижение на первый план самоценной, внешней звуковой словесной оболочки языка как единственно эстетически значимой.

Но здесь необходимо обратить внимание еще на некоторые особенности теоретических построений, которые являются следствием применяемой методологии – метода противопоставления, метода отрицательных характеристик, метода "выворачивания наизнанку" при построении понятия поэтического языка и соответствующего отбора и определения его признаков.

3. Степень продуктивности формалистского понимания поэтического языка

Вопрос об этом был четко поставлен П.Медведевым (Бахтиным) и оценка степени этой продуктивности была дана следующая.

Если все характеристики поэтического языка получены отрицательным путем; если "ощутимость построения", "затрудненность", "выведение из автоматизма восприятия", "установка на звуковое выражение" и др. признаки – это только изнанка, отрицание соответствующих характеристик языка "практического", то из этого следует вывод, с точки зрения Медведева (Бахтина), "роковой для формалистов": "Если поэтический язык отличается от практического только

---

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С.10.
[2] Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика. Пг., 1919. С. 37.

тем, что его построение ощущается благодаря вышеперечисленным отрицательным приемам, то он оказывается абсолютно непродуктивным и нетворческим языком" [Медв., 124].

Ведь получается, что поэтический язык может лишь "отрицать" то, что уже создано в языке практическом. Сам он не создает новых построений. Он лишь заставляет ощущать уже созданное, но "неощутимое", "автоматизированное" построение. "Он должен дожидаться, пока практический язык соблаговолит создать какое-либо новое языковое построение, сделает его привычным, автоматизует, и лишь тогда появляется на сцену поэтический язык и торжественно выводит это построение из автоматизации", – так иронически отмечает эту особенность формалистской теории поэтического языка П.Медведев (М.Бахтин) [124].

И здесь необходимо отметить еще одно резкое отличие формальной теории поэтического языка от теории Потебни. У Потебни именно *поэтический* язык является "мотором" развития языка вообще. У него "внутренняя форма" (образ) – понятие, от которого формалисты отказались – выделяло, обозначало тот *творческий* момент языка, тот его фермент, двигатель, мотор, с помощью которого язык расширялся, творился, обогащался (язык вообще, а стало быть, и использующий его эстетические возможности, концентрирующий их в себе поэтический язык – тоже).

Поэтический язык, поэзия у Потебни – стихия непрерывной деятельности, творчества. Поэтический язык у формалистов, грубо говоря, "язык – паразит", только пользующийся уже сотворенным в практическом языке для своих (эстетических) целей. Поэтический язык – не результат творчества, а результат преобразования внешней формы словесных образований – звуковой, морфологической, синтаксической.

В этом пункте – одно из самых главных отличий теории формальной школы от теоретической поэтики Потебни. Формальная школа отвергла теорию образности поэзии как ее главного признака. Именно теория образа Потебни стала для формалистов наиболее неприемлемой частью его учения, и именно теорию образности они подвергли самой острой критике.

Для Потебни поэзия есть творчество образов и при помощи, посредством образа (внутренней формы). Для формализма поэзия есть конструкция, построение, в котором образ – лишь один из частных и второстепенных элементов. Понятно, что само представление об образе, объем и содержание понятия "образ" у Потебни и формалистов не совпадают.

§ 3. Формализм и теория образности поэзии

Хотя главным противником и объектом критики формалистов стал Потебня, в этом вопросе они столкнулись не только с ним. Ведь представление об образности как главном специфическом признаке искусства, в том числе словесного, развивалось по существу всей классической эстетикой, начиная от Аристотеля и (если иметь в виду время выступления формалистов на научной арене), скажем, до Плеханова. Но Потебня глубже и доказательнее, чем кто бы то ни было до него (а может быть, и после него), разработал теорию языка и литературы (как теорию внутренней формы) и в структурном, и в гносеологическом планах. Поэтому естественно, что стрелы формалистской критики были направлены в первую очередь против Потебни.

И этих аргументов "против" было, по существу, два:

во-первых, если Потебня считал, что поэтичность = образности, то формалисты полагали как раз наоборот: поэтичность **не** = образности, образность – лишь один из элементов, приемов поэзии, произведение может быть поэтическим, но неóбразным;

во-вторых, это тем более верно, что Потебня, с точки зрения формалистов, отождествлял образность с наглядностью, живописностью, пластичностью.

Но стоит только внимательно присмотреться к этой критике, к самому ее характеру, к системе и способу аргументации – и будет ясно, с каких позиций она ведется, как понимают "образ" сами формалисты.

Вот, к примеру, суждение Густава Шпета – философа, очень близкого формалистам и оказавшего на них большое влияние: "Образ не на полотне – только "образ", метафора [т.е. образ в истинном, не метафорическом смысле слова – это и есть "образ на полотне", иначе говоря, образ живописный, наглядный – С.С.]. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму как образ – зрительный по преимуществу. Зрительный образ мешает поэтическому восприятию… Напрягаться к зрительному образу "памятника нерукотворного", или "огненного глагола", любого символа, где формы не зрительны, а фиктивны, – значит напрягаться к непониманию и невосприятию поэтического слова"[1].

Понятно, что здесь сам Шпет понимает "образ" как зрительное, наглядное, живописное восприятие.

А вот В.Жирмунский, "попутчик" ОПОЯЗа (статья 1919 г. "Задачи поэтики"): "Теория наглядности, или образности… продолжает в

[1] Шпет Г. Эстетические фрагменты, т.1., Пг., 1922. С.28-29.

настоящее время свое существование в учении А.А.Потебни и его школы, бессознательно (?!) отождествляющих понятия художественности и образности….Потебня, следуя за старой теорией наглядности, выделил в поэтическом слове образность, отождествив ее с поэтичностью и даже художественностью вообще…" Однако, с точки зрения В.Жирмунского, зрительные образы, порождаемые поэзией, "в достаточной мере субъективны и неопределенны и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и пр. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью … образы поэзии в этом отношении соперничать в наглядности не могут". Поэзия имеет в своем распоряжении другое – "обширную группу формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств". Вывод: "Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово"[1].

Образ опять-таки самим автором этих суждений отождествляется с живописностью, наглядностью, зрительностью. Хотя это отождествление и называется "старой теорией", но из самой логики противопоставлений очевидно, что слово "образ" употребляется как раз в этом смысле.

А вот и сам Шкловский (статья "Потебня"): В основу теории Потебни "положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует… Мыслимо употребление слова в непрямом его значении без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составить поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина "Я вас любил"[2].

Роман Якобсон также писал, что литературное произведение "может не содержать "образов" в привычном смысле и при этом сохранять поэтичность". Пример – то же самое стихотворение Пушкина "Я вас любил", цель которого "достигается без использования каких бы то ни было стилистических фигур". Силу воздействия пушкинского стиха Якобсон связывает с игрой грамматическими оппозициями и с мелодикой фразы[3]. Но что такое "образы" "в привычном смысле"?

---

[1] Жирмунский В.М. Теория литературы. Стилистика. Поэтика. Л., 1977. С.20-22.
[2] Поэтика. Пг., 1919. С.4.
[3] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага. 1919.

Очевидно, опять-таки зрительные картины, реализованные в "стилистических фигурах".

Сама критика, сама аргументация со всей очевидностью свидетельствуют, что формалисты упрекают Потебню за то, в чем грешны сами. Именно они отождествляют образность с наглядностью и сводят ее также к использованию тропов и стилистических фигур.

Можно с полной уверенностью утверждать, что теорию Потебни формалисты знали плохо, скорее всего из вторых рук, не дали себе труда по-настоящему в нее вникнуть. Здесь я могу только повторить то, что уже написал ранее в книге о теоретической поэтике Потебни.

Для Потебни, действительно, **образность равна поэтичности, но вовсе не равна наглядности**; наглядность, живописность, картинность, зрительность и т.п. характеристики могут относиться к *отдельным видам образности*, но не тождественны *образности как таковой*.

Синонимичными слову "образность" в концепции Потебни являются термины "поэтичность", "художественность", "иносказательность", "символичность", но не "наглядность", "живописность", "пластичность". Принципиальным в этом плане можно считать положение Потебни о том, что образ создается не только "указательно", через передачу конкретных признаков явления, но и "качественно", т.е. через выражение отношения поэта (или героя литературного произведения) к тому, что изображается. Это положение указывает одновременно и на эмоциональную сторону образности, и на ее несводимость к наглядности, живописности[1]. Мы продолжим разговор на эту тему в следующей, 3-й главе, посвященной теории художественного произведения в формальной школе.

§ 4. Формирование основных понятий теории формализма. Терминология

В ходе разработки теории поэтического языка были обоснованы ключевые понятия и термины формальной школы, которые становятся фундаментальными категориями не только теории поэтического языка, но формальной теории литературы в целом. Все они уже были названы ранее. Теперь надо еще раз их зафиксировать и уточнить их содержание.

АВТОМАТИЗАЦИЯ – потеря языковым явлением (звуковым составом слова, построением фразы и т.п.) новизны, свежести, способности привлекать, останавливать на себе внимание. Как уже гово-

[1] См. об этом подробнее в кн.: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. Н.-Новгород, 2001. С. 245 - 247.

рилось выше, в отличие от понятия "угасания" образа (внутренней формы) у Потебни, понятие "автоматизации" в том же самом смысле "угасания" употребляется формалистами применительно к *внешней форме* (к тому, что Потебня называл внешней формой) слова и словесного образования любого типа и масштаба вообще.

У этого понятия есть два аспекта:

а) автоматизация – родовой и необходимый признак *практического* языка; по отношению к нему имеется в виду то, что словесная, звуковая, вещная сторона слова, построение речи в практическом языке имеют подчиненную, служебную функцию; все это только средства передачи смысла, и чем менее они заметны, тем – для практического языка, для коммуникации – лучше;

б) автоматизация как *фаза* в функционировании собственно *поэтического* языка (это явление нежелательное); она выявляется в динамике его развития: если словесное оформление, звуковое образование, совокупность соответствующих приемов, выполнявших поэтическую функцию, теряет свою свежесть, становится каноном, шаблоном, штампом, клише, – оно теряет свойство поэтичности, *автоматизируется*; тогда возникает необходимость отказа от него, или его перестройки, или замены другим приемом. Для поэтического языка автоматизация – симптом болезни, признак утраты им поэтичности.

ОЩУТИМОСТЬ ПОСТРОЕНИЯ – понятие, противоположное "автоматизации"; это специфический признак поэтического языка в отличие от практического. Имеется в виду такая организация словесного (звукового) построения, которая останавливает, обращает на себя внимание именно построением, его необычностью, нешаблонностью.

Понятие "ощутимость построения" тоже имеет два аспекта:

а) это определение родового качества *поэтического* языка, в отличие от практического;

б) а внутри собственно поэтического языка оно фиксирует, отличает новый прием поэтического языка от старого, утратившего новизну, т.е. *автоматизированного* уже языкового приема. Это признак "здоровья", действенности поэтического языка, поэтического приема.

Понятия "автоматизации" и "ощутимости построения" – действительно ключевые для теории формальной школы.

ВЫВЕДЕНИЕ ИЗ АВТОМАТИЗМА ВОСПРИЯТИЯ – основная *функция* поэтического языка, поэзии вообще. Это самая общая характеристика, самое общее понятие, характеризующее сущность поэтического, художественного творчества как процесса и рода деятельности, способа создания поэтических конструкций.

ЗАТРУДНЕННОСТЬ ФОРМЫ – понятие, являющееся частным случаем "ощутимости построения". Для создания ощутимости самого слова, его звукового состава, или словесного образования (любого уровня) они специально затрудняются (фонетически, синтаксически, композиционно, стилистически), чтобы остановить на себе внимание, заставить насладиться самим звучанием, самим построением слова, словосочетания, фразы или элемента произведения, или произведения в целом.

Б.Энгельгардт писал, что принцип "затрудненной формы", вытекающий из принципа "установки словесного ряда на выражение", имеет смысл лишь постольку, поскольку языковые образования рассматриваются с коммуникативной точки зрения. Только в этой плоскости можно говорить об автоматизации приема, о затушевывании его содержанием и т.д., так же как и наоборот – о восстановлении этой ощутимости про помощи "затруднения формы". "Но достаточно нам перейти в плане истолкования слова как особой формы объективации мысли [т.е. на точку зрения "смыслообразующей" теории языка, на точку зрения Потебни, иначе говоря, – С.С.], как принцип "затрудненной формы" падает сам собой" [Энг., 94].

УСТАНОВКА НА ВЫРАЖЕНИЕ – синоним поэтичности, художественности, эстетичности. Это самое общее в формальной теории определение специфичности поэтического языка и литературы как искусства слова вообще [ср. определение этих же явлений у Потебни – "неравенство образа и значения" (***x > a***), "иносказательность"].

Установка на выражение – это снижение, подавление, снятие, исключение, элиминация из словесного образования любого уровня всего того, что относится к его *смысловой* стороне, и, наоборот, выдвижение, подчеркивание, усиление акцента на *способе выражения*, приеме построения, внешне-формальной стороне.

ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК – *предельная* степень установки на выражение, установки на ощутимость построения. Это литературность, художественность, поэтичность *в самом чистом виде*, ничем не замутненная, – как таковая. Это словесное построение (конструкция), в которой нет неэстетических и эстетически нейтральных элементов. Это *идеальная* поэзия, поэзия в ее ничем не "подпорченном" виде. Как говорил Р.Якобсон, заумность есть тот фактический предел, к которому на практике стремится поэзия[1].

(Ср. тезис Потебни: "Форма должна быть *прозрачной*". С позиций его "смыслообразующей" теории языка и поэзии "заумный язык"

[1] См.: Якобсон. Р.Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С.68.

есть нонсенс, оксюморон, такой же, как "безумный ум" или "бессмысленная мысль").

Б.Энгельгардт, несмотря на все свои симпатии к формализму, считал, что понятие "заумного языка" можно принять как "методологический прием", как обозначение предельной степени "установки на выражение", а не как реальный факт: "Фактически, на практике "заумного языка" как особой, в корне отличной от обыденной речи, языковой системы не существует, да и не может существовать" [Энг., 74], потому что слово, как он пишет далее, не является чистым знаком, вполне независимым от сообщаемого содержания (таким, как жест или сигнал), т.е. знаком в строгом семиотическом смысле этого понятия.

Вся система понятий, сама направленность их разработки отчетливо выявляет вкусовые ориентации формалистов, связь их теории, их деятельности с определенными тенденциями развития самой литературы, поэзии начала XX века.

Новые научные направления при своем возникновении всегда имеют в качестве своей подосновы, своей почвы те или иные тенденции развития самой литературы (например, мифологическая – романтизм, культурно-историческая и выросшие из нее сравнительно-историческая и психологическая – реализм и т.д.)[1]. Начиная с ХУШ века, каждое крупное литературное направление выдвигает из своей среды критика-теоретика, своего идеолога – обоснователя доктрины. Иногда он является из недр науки, но тоже в тесной связи с определенной литературной школой. Весь вопрос в том, насколько многообразна, насколько широка эта литературная почва.

Как обстоит в этом отношении дело с формализмом?

§ 5. Литературная почва формализма. Формализм и футуризм

Первым документом формальной школы в России была, как уже говорилось, брошюра Виктора Шкловского "Воскрешение слова" (1914). Название совершенно не случайное. Эта брошюра вовсе не похожа на основополагающий научный трактат, который кладет начало научной школе. Зато очень похожа на манифест литературной группы. На заглавном листе брошюры была напечатана ее рекламная программа, как на афише: "Слово-образ и его окаменение. Смерть вещей. Задача футуризма – воскрешение вещей – возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуризма с приемами обще-

[1] Л.Гинзбург писала о том, что и в 20-30-е гг. XX в. "волна теоретической и историко-литературной мысли поднялась из недр большой литературы" [Гинзб., 201]

го языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов"[1].

Дело не в том, что в этом проспекте трижды упоминается футуризм. Дело в том, что содержание программы (и брошюры), начиная с ее названия, – полностью соответствует программе футуризма как литературного течения, и прежде всего главному его лозунгу – "воскрешения слова".

Что означал этот лозунг у футуристов (и далее у формалистов)? Ведь футуристы были не первыми, кто попытался "воскресить" слово, придать ему новое значение, функции и вес. Такой культ слова, в том числе и его "воскрешения", был и в теории и практике символистов, затем акмеистов, лишь после них – у футуристов. В книге П.Медведева (М.Бахтина) "Формальный метод в литературоведении" тезис о тесной взаимосвязи формализма с футуризмом доказывается сопоставлением отношения всех трех поэтических школ к слову, из которого сам собой вытекает вывод: теория формализма рождалась как попытка теоретического оправдания и обоснования сначала футуристических лозунгов (манифестов, доктрин), а затем и футуристической практики.

СИМВОЛИЗМ первым выдвинул идею "самоценности и конструктивности слова в поэзии" [Медв., 82]. Виднейшие символисты – Брюсов, Белый, Блок, Вяч. Иванов – были одновременно и теоретиками, и практиками своей школы. "Слово" в их поэзии действительно засветилось новыми красками, ярко отличаясь от слова предшествующей поэзии, особенно ее некрасовского крыла. Формальный блеск стихотворной техники, богатейшая эвфония, "словесная магия", таинственная и неуловимая многозначность символов, – все эти и другие достижения символистов, все их формальные поиски и изыски были направлены на обогащение и углубление *смысла* поэтического слова. Ведь функция слова-символа, согласно установке символистских теоретиков, заключалась в выявлении скрытой связи между осязаемым миром – realia – и высшей, трансцендентной реальностью – realiora. Ценность слова – не в нем самом, а в том, что оно обнаруживает, открывает в высшей иррациональной, мистической реальности. Самоценность слова символизм "пытался сочетать с напряженной идеологичностью его. Поэтому самоценное слово фигурирует у символистов в контексте таких высоких понятий, как миф и иероглиф (В.Иванов),

---

[1] См.: Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 36; Сам Шкловский в 1939 г. вспоминал: "25 лет назад, в 1914 г., я издал в Ленинграде маленькую 16-страничную брошюрку… Это была брошюрка студента-филолога – футуриста" [Шкловский В. Двадцать пять лет // Лит. газета, 1939, 10.02].

волшебство (К.Бальмонт), тайна (ранний Брюсов), магизм (Ф.Сологуб), язык богов и т.п." [Медв., 82].

Символ – это словесный образ наивысшей степени емкости (если для Потебни, например, любое поэтическое слово – символ, то степень многозначности, т.е. емкости этого символа, совершенно различна в разных его формах, и в специальной разновидности слова, который осознанно, намеренно культивировали символисты, она обладает именно такой повышенной емкостью, многозначностью, ассоциативностью, т.е. тем, что Потебня называл "метафорической" условностью).

"Слово у символистов не изображает и не выражает, а знаменует. В этом "знаменовании", в отличие от изображения и выражения, превращавших слово в условный значок для чего-то внешнего ему, сохранялась вся конкретная материальная полнота слова и в то же время возводилась в высшую степень его смысловая значимость" [Медв., 82].

АКМЕИЗМ. Слово в поэзии акмеистов приобретает бóльшую ясность, четкость очертаний, без эзотерической неопределенности и намеренной многозначности "магического" слова символистов, с упором на realia, а не на realiora – земное, вещное, а не трансцендентное и мистическое. Но смысловая структура слова акмеистов – не в их декларациях, а в их поэтической практике – усложнена собственно литературными ассоциациями: они воспринимают действительность сквозь призму уже существовавшей литературной и культурной традиции ("в контексте мировой культуры"), т.е. их слово опирается и вбирает в себя предшествующие культурные пласты.

В слове акмеистов при всей его "вещности", сочности есть очень сильный элемент стилизации: в нем предмет изображения предстает в двойном преломлении: предмет (действительность) – ее преломление в прежней литературной и культурной традиции – и, наконец, то и другое – в сознании самого поэта и в его слове. Между отражаемой действительностью и словом в его образной структуре ("внутренней форме", по Потебне) – пласт культурной традиции, связанных с ней ассоциаций. Т.е. действительность входит в акмеистический образ уже преломленной через литературную традицию, уже насыщенной предшествующими литературными ассоциациями. Это очень рафинированное слово, и в нем эстетизация, причем намеренная, – едва ли не бóльшая, чем у символистов[1]. В этом смысле акмеизм – предте-

[1] У П.Медведева (М.Бахтина) об этом сказано так: "Слово у акмеистов… берется не из становления идеологической жизни, а непосредственно из литературного же контекста и только из него… Идеологическое преломление действительности в лирической теме или в сюжете баллады стано-

ча, прообраз постмодернизма конца XX в., это, так сказать, мостик от модернизма к постмодернизму.

Таким образом, самоценность акмеистического слова связана и с его "вещной" оболочкой и – в еще бóльшей степени – с его многосложной, усложненной образной и – следовательно – смысловой структурой.

ФУТУРИЗМ. Футуристической "воскрешение слова" – совсем иное, чем у символистов и акмеистов. Если *модернистские* школы символизма и акмеизма вырабатывали свой язык, *не отказываясь* от выработанного их предшественниками языка и используя его приемы, а акмеизм – даже и прямо на него опираясь, то футуризм как чисто *авангардистское* течение своей главной задачей считает именно ломку, уничтожение всего прежнего языка искусства, *отказ* от него и выработку совершенно *нового, небывалого* языка, – вот что означает для него слово "воскрешение". Футуристы выступили на литературную арену, провозгласив именно и прежде всего свою непримиримую ненависть к существовавшему до них языку поэзии.

Поэт, с их точки зрения, не просто имеет право, а обязан произвести пересмотр по своему усмотрению, по своему вкусу, языка, синтаксиса и предметного материала поэзии, имеет право на полный отказ от всех прежних поэтических условностей, начиная от традиционных тем до грамматических правил. И прежде всего – на отказ от "*смысла*". Слово для футуристов – не средство образования мысли (по Потебне) и даже не средство коммуникации (передачи) мысли, тем более не способ проникновения в "иной мир", как у символистов. Слово – самоценная и самодостаточная сущность прежде всего как СОВОКУПНОСТЬ ЗВУКОВ, т.е. слово вещно-определенное (стало быть, в терминах Потебни, исключительно как явление внешней формы), как звукографическая материальная фактура.

Отсюда – заумный язык Крученых, Каменского, Бурлюка в их стихах, составленных из произвольных звуковых комбинаций.

Отсюда же менее экстремистская вариация его – если не заумь, то, как минимум, пониженная, "приглушенная семантика"[1] поэтического слова Хлебникова. Для Хлебникова структурная единица поэтического языка – не слово, но и не звук, а *морфема*. Он стремился в своих языковых экспериментах "найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращенья всех славянских слов одно в другое –

вится как бы тройным преломлением: оно входит сюда уже преломленным и через литературную среду, уже насыщенным чисто литературными ассоциациями и реминисценциями" [Медв., 83].

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С. 66.

свободно плавить славянские слова"[1]. Его любимый прием – разбивать известные слова на морфемы, их образующие, которые затем заново соединяются в произвольном порядке, создавая новые слова – индивидуальные хлебниковские поэтические неологизмы.

Таким образом, футуристическое "воскрешение слова" – это самоценная игра с теми элементами слова, которые относятся его внешней звуковой и грамматической фактуре. Футуристы стремятся извлечь эстетический эффект из фонетических, морфологических, синтаксических структурных элементов слова, языка, взятых независимо от смысла.

Из сопоставления позиций трех поэтических течений по отношению к слову совершенно очевидно, на какой именно литературной почве вырос формализм: конечно же, на почве футуризма. Он стал теоретическим обоснованием и оправданием футуризма. Впрочем, это было бы еще полбеды или вообще не беда. Но дело в том, что формализм попытался распространить принципы *футуристической* поэтики *на поэзию вообще*, придать им глобальный смысл и значение *всеобщего* закона.

Формалисты не только внутренне, своими литературными вкусами, но и просто "по жизни" были тесно связаны с футуристами. Якобсон был близко связан с Маяковским и Хлебниковым, сам пытался писать "заумные стихи"[2]. Маяковский, в свою очередь, проявлял большой интерес к деятельности Московского лингвистического кружка и ОПОЯЗа, формалисты были своими людьми (даже своего рода "законодателями") в его ЛЕФе и лефовских журналах. Это отразилось и в его поэзии (не только, так сказать, в поэтике, но и в тематике: вспомним строки из стихотворения "Товарищу Нетте"– о дипкурьере, который "ночи напролет болтал о Ромке Якобсоне / и смешно потел, стихи уча"). Осип Брик был активным членом не только ОПОЯЗа, но и футуристических групп, и ЛЕФа. То же самое можно сказать и о В.Шкловском, который и сам был настоящий футурист в литературоведении, а не только в литературе.

А если, скажем Б.Эйхенбаума, как утверждает В.Эрлих, "никак нельзя назвать приверженцем футуристической поэтики", поскольку его больше привлекала "неоклассическая ясность Гумилева или Ахматовой, а не "заумное заикание" Хлебникова или Крученых" [Эрл., 66], то это не значит, что он и как *теоретик* ориентировался на акмеизм:

---

[1] Хлебников В. Собрание произведений. Т. П., Л., 1933. С.9.

[2] Пример его стихов из "Заумной книги", опубликованной под псевдонимом "Алягров" в 1916 г. в Москве, привел А.В.Коровашко в своей кандидатской диссертации "М.Бахтин и формалисты в литературном процессе 1910-х гг." Н.-Новгород, 2000, с. 98: ""Мзглыбжвуо йихъяндрью чтлэщк хи фя скыполза а Втаблдкни тьяпра какайзчди евреец чернильница"

ведь в статье "Теория формального метода" (1925 г.) сам Эйхенбаум признал совершенно недвусмысленно: "Формальный метод и футуризм оказались исторически связанными между собой"[1].

Ориентация на футуризм оказала очень большое воздействие на теоретические разработки формалистов, особенно на первом этапе их деятельности, связанной с исследованием теории поэтического языка. Она сказывалась и позднее, тем более, что понятия, выработанные в ходе исследования проблемы поэтического языка, стали фундаментом, основой для разработки других проблем поэтики на следующем этапе, связанном с созданием теории художественного произведения и обоснованием теоретических понятий, обозначавших структурные элементы произведения.

В связи с этим уже сейчас есть смысл поставить вопрос о пределах применимости формального метода изучения литературы, об адекватной методу сфере его применения, о степени объясняющей силы его теории и методологии.

§ 6. Сфера продуктивности формального метода

Конечно, по-настоящему вопрос этот можно ставить только после анализа всей теоретической системы формальной школы. Но уже на основании анализа теории поэтического языка такие предварительные выводы сделать можно.

Изучение поэтического явления как "установки на выражение", очевидно, вполне допустимо и продуктивно в том случае, если изучаемое произведение действительно является и создано в результате именно такой установки, т.е. если такая установка изначально определяет творческую направленность, замысел, направление усилий художника. А это в принципе имеет место не только в футуризме, но во всяком искусстве авангардистского типа, ибо оно практически всегда связано с предварительной формулировкой *формального* задания в манифесте, доктрине или в головной, рационально сформулированной установке самого поэта.

Такое изучение достаточно продуктивно и при изучении тех сторон, элементов, сфер литературы, где формальное начало отчетливо выражено. Например, стиховой речи в отличие от языка художественной прозы, – она очевидно более формализованная структура, особенно те ее стороны, которые относятся к "внешней форме" (по теории и терминологии Потебни): ритмика, мелодика, метрика, строфика, рифма и т.д., – то, что изучает стиховедение как частная дисциплина

[1] Эйхенбаум Б. Литература..., с. 119.

литературоведения. В изучении этого материала, вопросов просодии заслуга формалистов несомненна и очень велика.

Есть и другие области и стороны литературы, которым адекватны формальные методы анализа. Как ни странно для "антиканонической" поэтики формальной школы, это, например, те, в которых очевидна тенденция к употреблению канонизированных, шаблонных приемов (эпигонская литература, массовая литературная продукция, детектив и т.п.). В изучении такого материала были достигнуты впечатляющие результаты (например, в книге В.Жирмунского "Байрон и Пушкин", опубликованной в 1924 г., где исчерпывающе описана структура огромного количества эпигонских "байронических поэм"). Но есть и такие объекты, по отношению к которым формальный подход оказывался и недостаточным, и неадекватным[1].

Что же касается стремления видеть и выделять в литературном произведении только "чисто формальное", "самозначимое", то это тоже вполне научный подход, но лишь *один из возможных*, а не "*единственно* научный", как его пытались представить формалисты. Это взгляд на литературное произведение с определенной точки зрения, или его "разрез" в определенной проекции, допустимый, но не исчерпывающий всё в произведении искусства и не отменяющий других (тоже вполне научных) подходов к нему.

В изучении поэтического языка на первом этапе развития формальной школы нашел форму выражения сам формальный способ мышления, были выработаны основы метода, выдвинуты и обоснованы основополагающие теоретические понятия и предложены соответствующие ключевые категории и термины, – то, что в дальнейшем получит свое применение и развитие в разработке теории литературного произведения как художественной конструкции, в изучении проблем сюжета, композиции, жанра, наконец, в теории литературной эволюции как теоретической основы формалистской истории литературы.

---

[1] Между прочим, "неуниверсальность" формального метода стала очевидной даже для его последователей уже в 20-е годы. Один из "младоформалистов", В.Гофман в 1927 г. , отвечая на упрек, что в докладе о Рылееве он нарушил принципы формального подхода, переступив границы "эстетического восприятия", "с достоинством" сказал нечто совершенно еретическое: "Формализм вырос на эстетике футуризма, на эстетике формального словоупотребления. Последствия этого генезиса налицо: формальные методы исследования, замкнутые в пределах эстетического восприятия, оказываются достаточными по отношению к произведениям одного типа – и недостаточными по отношению к произведениям другого типа. По отношению к Рылееву они оказались недостаточными, то есть непригодными" [Гинзб., 54].

Глава третья

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Художественное произведение как конструкция [1. Конструкция и образ. 2. Противопоставление материала и приема. 3. Понятия материала и приема 3.1. Два вида смешения значения понятия "материал". 3.2. Материал как мотивировка приема. 3.3. Понятие приема. Примат приема над материалом. 3.4. "Искусство как прием" (3.4.1. Прием и образ. В.Шкловский против А.Потебни. 3.4.2. "Душа всех приемов": понятие "остранения"). 3.5. Уязвимость теории материала и приема (Проблема критерия. Толкование "обнажения приема". Пародия и стилизация, их место в теории формальной школы)]. § 2. Элементы художественной конструкции произведения [1. Фабула и сюжет. 2. Виды сюжетных приемов. 3. Литературный герой. 4. Сказ]. § 3 . Два этапа разработки теории художественной конструкции произведения [1. Первый этап: художественная конструкция как сумма приемов. 2. Обоснование понятия доминанты. 3. Второй этап: художественная конструкция как система приемов. 4. Осознание "материала" как элемента художественной конструкции].

§ 1. Художественное произведение как конструкция

1. Конструкция и образ

Отвергнув образную теорию искусства, сведя образ к частному элементу художественного построения, к тропу, или фигуре, отождествляя образность с наглядностью, т.е. делая то, что формалисты приписывали Потебне, они отказались и от такого понятия, как образная система художественного произведения. Художественное произведение для формалистов – не образная система, а *конструкция*, в которой образы являются лишь составными элементами наряду с другими – художественными, но неóбразными.

Формалисты, как они сами говорили, подходили к искусству "производственно"[1], т.е. рассматривали его как производство, конструирование, "делание" "вещей". Они совершенно осознанно и вызывающе называли свои статьи "Как *сделан* "Дон-Кихот" (Шкловский), "Как *сделана* "Шинель" (Эйхенбаум). Понятия "творчество", "вдохновение" для них были пустыми и лишними, их употребление – чуть ли не дурным тоном. По сути теория формализма – это литературная технология, а их поэтика – поэтика *технологическая*.

Переход от теории поэтического языка к теории литературного произведения происходил в 1919-1921 гг., когда формалисты начали

[1] Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 65.

заниматься сюжетом и проблемами сюжетосложения. Здесь принципиальное значение имели две работы В.Шкловского: "Искусство как прием" [впервые она была напечатана в "Сб. по теории поэтич. яз." (Пг., 1917), затем – в дополненном виде – в сб. "Поэтика" (Пг., 1919)] и "Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля" (там же). Именно в этих работах впервые были предложены и обоснованы понятия материала и приема как элементов, из противоположения которых выводится представление о художественной конструкции произведения. Эти категории должны были заменить традиционные понятия формы и содержания. Поэтому как принцип *противопоставления* материала и приема, так и сами эти *понятия* являются важнейшими в теории формализма.

2. Противопоставление материала и приема.

Теория материала и приема, с одной стороны, представляет собой перенесение всей методологии изучения поэтического языка, как некоей противоположности языку практическому, на другой уровень – в сферу построения художественного произведения, которое состоит ведь не только из слов и звуков, но и из более сложных единиц, чем элементарные языковые образования (слова, предложения, фразы), – из элементов текста, представленных уже в виде описаний, диалогов и т.п.), т.е. на уровень сюжетосложения и композиции. С другой – она была призвана устранить из теории литературы понятия формы и содержания Это была попытка снять "надоевшую" дихотомию, отказаться от "дуализма" этих категорий.

Только надо иметь в виду, что сами эти отрицаемые ими категории формалисты трактовали вовсе не по Потебне, а именно в том "дуалистическом" понимании, которое сам Потебня категорически не принимал, т.е. как механистическое противопоставление содержащего и содержимого (дупло – гнездящиеся в нем птицы, стакан – вода и т.п.). Но если Потебня попытался преодолеть эту дихотомию путем замены двучленной формулы искусства формулой трехчленной, введением понятия внутренней формы, обоснованием с его помощью нескольких принципиально важных идей: а) *относительности* категорий формы и содержания, б) их *взаимопереходности*, в) *изоморфизма* уровней организации художественного целого, – то формалисты попытались преодолеть пресловутый "дуализм" путем "выведения" из состава художественной конструкции одной из сторон "дихотомии", т.е. превращением обычной, традиционной двучленной формулы произведения (форма – содержание) в *одночленную* ("чистая форма").

Для них произведение и художественная конструкция – не совпадающие, не равнозначные понятия. В произведении может быть "материал" и "прием", в конструкции – только "прием". Но я здесь несколько забегаю вперед.

В разработке понятия художественной конструкции произведения формалистами достаточно отчетливо выделяются два этапа: 1) 1919 - 1923; 2) 1924 - 1927. Т.е. понятие это *эволюционировало* (суть эволюции будет ясна позднее, из дальнейшего изложения). Но главные, фундаментальные признаки, и прежде всего сами понятия материала и приема, их противопоставление, были обозначены и обоснованы на первом этапе.

Как выглядело это обоснование?

Оно проводилось по аналогии с противопоставлением практического и поэтического языка.

Если поэтический язык – это словесное образование с установкой на выражение, т.е. система средств выражения, то художественное произведение – образование более сложное, но тоже с "установкой на выражение", и это самый общий признак художественности.

При полном устранении из языковых образований всех смысловых элементов мы получим в пределе "заумный язык", и это было бы идеальным художественным явлением. Но реально устранить смысл из языка не так то просто; даже в хлебниковской "зауми" образуется какой-то, пусть очень невнятный, но смысл и возникают некие смысловые связи (недаром Хлебников составлял словарь своего "будетлянского" языка; а где словарь – там попытка определения семантики словесных образований).

Так и в художественном произведении: *идеал* его – система средств выражения, лишенная смысловых, содержательных элементов. Но *реально* в литературе элементы смысловые, где больше, где меньше, но присутствуют: есть тема, мотив, идея, мысль, чувство, герой, событие, действие – те элементы, из которых – хочешь-не хочешь – слагается произведение и которые несут в себе смысловое начало.

Но все эти смысловые элементы (точнее, их смысловое наполнение) – это МАТЕРИАЛ, эстетически безразличный, нейтральный по отношению к художественности.

А вот *способ* их *введения*, *расположения* относительно друг друга, *сочетания* одних с другими – это ПРИЕМ, именно он заключает в себе эстетическую функцию.

Таким образом, самое главное в теории материала и приема:

1) жесткое *расчленение* художественного произведения на содержательные элементы (т.е. МАТЕРИАЛ) и элементы формальные (т.е. ПРИЕМЫ);

2) их не менее жесткое *противопоставление* относительно эстетической функции: материал – внеэстетичен, эстетически нейтрален; прием – эстетичен, именно он несет в себе художественность;

3) и также не менее жесткое (умозрительное, теоретическое, в целях отдельного рассмотрения) – *отделение* одного от другого.

Примерно (параллель грубая, но схватывающая самое главное в таком противопоставлении): приемы – это скелет, на котором держится мясо "материала"; в скелете – сущность "конструкции"; чтобы добраться до нее, надо освободить ее от "мяса" материала.

Литературность – это прием.

Литературоведение должно изучать только приемы.

Материал для него безразличен.

"Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным героем" (Р.Якобсон)[1].

Лапидарные формулы Шкловского: *"искусство как прием", "литературное произведение есть не материал, а отношение материалов"*[2], – резко, безапелляционно, бескомпромиссно выражали суть понятий, направленность теории в ее крайнем, предельном обнажении. Это вообще свойственно для формалистов (и в этом надо видеть их определенную заслугу; они любили не округлять, а выпрямлять и заострять, их метод мышления и формулирования – не *охватить* все, что может быть отнесено к данному типу явлений, а *отбросить* все, что не выражает их главной сути). Формалисты своими определениями всегда стремились обнажить последнюю, предельную, до крайней степени обнаженную суть понятия. Поэтому все преемники формализма (да и сами формалисты в дальнейшей своей эволюции) постепенно смягчают, "округляют" эти жесткие формулы, иначе понятия можно вообще превратить в значки, в криптограммы.

Так вот, *материал – это все то, что имеет смысл*: слова, герои, события, темы, идеи, образы и т.д. Все это художник находит и использует как некое исходное сырье, как "кирпичи" для создания "конструкции".

Прием – способ построения, способ расположения и сочетания элементов материала.

---

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1919. С.16.

[2] Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120

3. Понятия материала и приема

3.1. Два вида смешения значений понятия "материал"

Казалось бы, из противопоставления понятий материала и приема их содержание высвечивается предельно ясно и "однозначно". Но при чтении работ формалистов такая определенность иногда утрачивается, теряется. Особенно это касается понятия "материал". В его применении в контексте работ формалистов мы встречаемся с употреблением этого понятия в несколько разных смыслах. Происходит смешение разных значений этого понятия. Причем можно выделить два разных вида такого смешения.

СМЕШЕНИЕ ПЕРВОЕ: процесса и результата. Чтобы этого смешения не упускать и отчетливо видеть смысл данного понятия в том или ином конкретном научном контексте, надо четко поставить по отношению к этому контексту следующий вопрос: к чему в данном случае относятся понятия материала и приема – к *процессу* художественного творчества (в терминах формалистов – к "деланию" произведения) или к его *результату* – произведению как таковому?

В 1-м случае под материалом понимается то, что в акте творчества ("делания") подвергается преобразованию: эстетически нейтральное переводится в эстетически активное.

Отсюда – представление о теории формалистов как о технологическом описании процесса художественного "производства", т.е. о технических приемах "делания", создания художественного произведения. Сами формалисты дали для этого веские основания. Они видели в этом свою заслугу: "Важно то, что мы подошли к искусству производственно",– писал В.Шкловский[1].

Так что этот смысл понятия "материал" *есть* у формалистов, но он *не главный*.

Главное у них – понимание материала и приема как элементов *произведения*: материал – элемент эстетически нейтральный, прием – элемент эстетически активный. Здесь есть теоретически четко не зафиксированное разделение понятий произведения и конструкции: произведение – совокупность материала и приемов; конструкция – совокупность приемов *в отвлечении* от материала, так сказать, "закон построения" произведения, его "скелет", "чертеж", его формальная "душа".

---

[1] Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 65. Недаром В.Маяковский, весьма чтивший формальную школу, по их примеру назвал свою известную статью "Как *делать* стихи".

СМЕШЕНИЕ ВТОРОЕ. Под материалом понимаются то содержательные, *смысловые* элементы художественного произведения, то *слово*. "Попутчик" ОПОЯЗа В.М.Жирмунский твердо стоял на этой последней позиции. Но и член опоязовской "ревтройки" Ю.Н.Тынянов часто употреблял термин "материал" в этом смысле; однако и в другом, основном смысле он употреблял его тоже не реже.

Поэтому возникает подмена понятий и путаница. Надо учитывать, что эту путаницу породили сами формалисты и не смешивать два этих – существенно разных – значения термина "материал".

Первичным и главным, методологически принципиальным для формализма является понимание материала не как слова, а как всех тех элементов художественного произведения (в том числе, разумеется, и элементов слова), которые традиционно относились к сфере содержания; т.е. как все то, что имеет значение, смысл. И хотя все это может входить в состав художественного произведения (правда, не идеального, т.е. не "заумного"), но все равно является эстетически нейтральным материалом, так сказать, "наполнителем", "сырьем" для создания "конструкции". Само же искусство – *приемы расположения* материала, его элементов относительно друг друга.

Понятия материала и приема были введены формалистами не только для того, чтобы избавиться от "дуализма" формы и содержания, но главным образом для того, чтобы разделить, рассечь художественное произведение на элементы эстетически активные и эстетически нейтральные, определить их соотношение и выделить в произведении собственно эстетическую сферу – материальный носитель "литературности" как таковой, т.е. совокупность "приемов".

Еще раз подчеркнем: "произведение" и "художественная конструкция" – не одно и то же (второе входит в первое как его суть, как "душа", как квинтэссенция художественности, литературности).

Самое трудное здесь, как мне кажется, – понять, объяснить и обосновать само допущение возможности существования в художественном произведении как замкнутой на себе системе приемов каких-то внеэстетических элементов. Но это изначально задано самим методологическим подходом, самой установкой на "выражение" (и это отчетливо проясняется в оценке "заумного" языка или "заумной", освобожденной от смысла, конструкции как предельного, идеального выражения художественности, литературности). Надо сказать, что в дальнейшем, на втором этапе развития формальной школы, её теоретики попытались смягчить или снять это "неудобство", ощущавшееся порой даже как противоречие. А для объяснения и оправдания существования конструкций не "чистых", не идеальных, но в большей или

меньшей степени отягощенных "смыслом", понятие "материала" в работах формалистов получает особый поворот, в него вводится признак, определяющий телеологическую функцию материала, и в результате является новый термин – "мотивировка приема".

3.2. Материал как "мотивировка" приема

Материал входит в состав художественного произведения как реальная *мотивировка* употребления, развертывания того или иного приема.

Понятия материала и мотивировки часто употребляются как синонимы; но, строго говоря, они не синонимичны; мотивировка – это признак, точнее, функция материала, оправдывающая его существование в составе произведения. Но само понятие мотивировки играет чрезвычайно важную роль в теории художественного произведения.

Тот или иной содержательный элемент имеет значение лишь постольку, поскольку он *мотивирует* использование того или иного приема. Всё то в литературном произведении, что имеет содержательный смысл: идеологический, этический, психологический – играет роль *мотивировки* введения сюжетного, композиционного или стилистического приема.

Р.Якобсон, рассуждая в книге "Новейшая русская поэзия" (Прага, 1919) о футуризме, о Хлебникове, говорил, что "урбанизм" футуристов, культ машинной цивилизации – идеологическая мотивировка, оправдание коренного изменения словаря, введения в него новых, непривычных сочетаний слов.

Или, скажем романтический образ, идеал творческой личности как титанической души, раздираемой внутренними противоречиями, – это психологическая мотивировка фрагментарного, отрывочного характера композиции "байронических" поэм.

Б.Эйхенбаум в книге об Анне Ахматовой писал, что в ее стихах поэтическое "я" – то "блудница", то "нищая монахиня"[1]. Это – "персонифицированный оксюморон". Пристрастие Ахматовой к оксюморону как стилистическому приему, как фигуре речи породило этот психологический оксюморон. Образ лирической героини – "монахини – блудницы" – оправдательная мотивировка введения излюбленного приема, или даже его побочное следствие в поэзии Ахматовой, а возможно, и незапланированный результат.

---

[1] Здесь первоисточник ждановских ругательных отзывов об Ахматовой как "не то монахине, не то блуднице" в докладе о журналах "Звезда" и "Ленинград" в 1946 г. Только научный, филологический смысл этих характеристик был подменен вульгарным обыденным, бранным смыслом.

В книге "Молодой Толстой" Эйхенбаум доказывает, что психологический анализ, дотошная интроспекция – тоже мотивировка, оправдание новой *повествовательной манеры*, противостоящей традиционным приемам предшествующей литературы. Материал авторской исповеди, этический ее пафос – мотивировка *стиля*.

В.Шкловский писал, что безумие и мудрость Дон-Кихота, который то ведет себя как сумасшедший, то произносит эрудированные монологи на философские, литературные и иные темы, – это *мотивировка* для введения сюжетных приемов. Отступления с речами Дон-Кихота вводятся для того, чтобы затормозить действие, для торможения сюжета. Это мотивировка введения *отступления* как приема сюжетного построения.

Таким образом, все содержательное, смысловое в литературном произведении – только *мотивировка* для введения чисто технических приемов сюжета, композиции, стиля. Цель – прием, материал – только средство, только мотивировка, оправдание для употребления приема.

Материал как мотивировка приема имеет следующие принципиальные характеристики.

Прием *безразличен* к материалу. Материал принципиально *заместим*. Один и тот же прием может быть мотивирован самым различным материалом.

Чтобы мотивировать введение отступления, можно посадить героя в тюрьму, или уложить его спать, или заставить завтракать, или просто высморкаться, – важно *ввести отступление*. Здесь любой материал, любая мотивировка равноценны.

Чтобы "затормозить" сюжет, т.е. ввести прием *торможения*, можно изобразить смерть героя, а можно ввести разлучников, или использовать любую другую коллизию, ситуацию, мотив.

Чтобы ввести *оксюморон* (сюжетный), можно заставить портного убить великана, или Давида – убить Голиафа, или лягушек – слона, или заставить пьяницу рассуждать на религиозную тему о Страшном суде (Мармеладов в "Преступлении и наказании").

Чтобы ввести *антитезу*, прием контраста, можно противопоставить мир – миру, а можно кошку – камню.

Как писал В.Шкловский в статье "Розанов", "литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это – отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение.

Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой"[1].

Любое сюжетное положение выбирается лишь для осуществления приема. Его смысловое наполнение – безразлично.

Работа Шкловского "Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля" начинается с критики "этнографической" школы, которая объясняла генезис мотивов и сюжетов, общность мотивов и сюжетов в фольклоре и мифологии разных народов общностью условий жизни и едиными законами человеческого мышления. Для этнографической школы Э. Тэйлора бой отца с сыном – отражение отношений матриархата, мотив кровосмешения – отражение "первобытного гетеризма", "помощные" звери в сказках – отражение первобытного тотемизма и т.д.

Проблема генезиса мотивов и сюжетов, которой занимались мифологи всех направлений, вообще не имеет смысла с точки зрения формалиста. Для него совпадение мотивов и сюжетов у разных народов не объясняется гипотезами ни Я. Гримма, ни Т.Бенфея, ни Э. Тэйлора. Шкловский объясняет выбор мотивов или сюжетных положений исключительно и только законами самого сюжетосложения. Неважно, откуда взялся мотив, каково его отношение к действительности, или истории, или к литературной традиции, – важна его сюжетная функция. Там, где у разных народов повторяются в сюжетных сплетениях одинаковые мотивы, – это объясняется не общностью предка (по Гримму), и не заимствованием (по Бенфею), и не общностью одинаковых условий жизни или законов мышления (по Тэйлору), а только законами сюжетосложения, которые действуют автономно, независимо ни от каких условий.

3.3. Понятие приема. Примат приема над материалом

Прием имеет прямое отношение к литературности, материал – нет. Первичен прием: форма создает (выбирает) для себя содержание как материал, как мотивировку приема.

Нужен для создания "ощутимости" художественного построения прием повторения – можно ввести повторение одинаковых эпитетов или даже повторение бессмысленное, например: "*Шесть* он зернышек находит, / *Семь* семян он поднимает", или (в "Калевале"): "На *седьмую* ночь она скончалась, / На *восьмую* умерла".

Если нужен для ритмического наполнения синоним к слову, а в языке его нет, то место синонима занимает слово произвольное: куды-

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.

муды, плюшки-млюшки, пикники-микники (Тэффи), шалости-малости и т.п. ("Форма ищет заполнения"[1]).

Это – на уровне стиля (поэтического языка); но то же самое – на уровне сюжета. Например, повторы в былине (одевания, седлания коня, трапезы и т.п.). Вспомним, что Потебня такие повторы, а также развернутые описания с повторением или нагнетанием признаков объяснял, в частности, необходимостью соотнесения (уравнивания) *художественного* времени с временем *реальным*. Такое объяснение (даже сама постановка вопроса) для формалиста бессмысленны, т.к. время *реальное* никакого отношения к художественной конструкции не имеет и иметь не может. Вообще смысловое значение приема либо привходяще, вторично, либо безразлично; безразличен для теории и генетический его аспект. Так, в былинном сюжете боя отца с сыном важен лишь формальный контраст.

Прием – единственный герой литературной науки. Искусство есть прием. "Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей. Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная или звуковая сторона морфемы, или же инородное тело… Сказка, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как рифма. В понятии "содержание" при анализе произведений искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается"[2].

Не только "с точки зрения сюжетности", но и с точки зрения стиля, с точки зрения композиции, с точки зрения жанра – со всех этих и др. точек зрения при формальном подходе к "художественной конструкции" в понятии "содержание" "надобности не встречается". Прием безразличен к "материалу", "материал" – заместим и в пределе (в идеале) – устраним.

Мотивировка в искусстве в принципе стремится к нулю (чем меньше "мотивировок", те больше "искусства"). Она имеет подсобное значение в произведении и потому существует принципиальная возможность устранения её (т.е. материала, элементов содержания) из художественной конструкции. В этом случае достигается результат, который в формальной теории находит выражение в специальном термине – ОБНАЖЕНИЕ ПРИЕМА.

Поскольку мотивировка не только заместима, но и в принципе вообще не обязательна в искусстве, то каждый элемент материала в пределе устраним. Если прием вводится без всякой мотивировки (т.е.

---

[1] Поэтика, Пг., 1919. С. 126 (В.Шкловский)
[2] Поэтика. Пг., 1919. С. 143 - 144 (В.Шкловский).

содержательного "оправдания"), то мы получаем более совершенное, чем с использованием "материала", художественное построение – "обнажение приема". В этом случае мы имеем "ощущение формы как таковой".

Примером, даже образцом такого рода произведения В.Шкловский считает "Тристрам Шенди" Л.Стерна (статья "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа"). Самодовлеющая игра с формой делает, с точки зрения Шкловского, "Тристрама Шенди" самым типичным романом всемирной литературы. Нарочитое многословие, не относящиеся к делу отступления, пропуск нескольких глав, предисловие, помещенное в середину книги, – все это нарочитые, ничем не мотивированные приемы, свидетельствующие о том, что единственной целью Стерна является *игра приемами*.

Как в поэтическом языке идеалом художества является заумное слово, заумный язык, так на уровне художественного произведения как конструкции идеалом, с точки зрения В.Шкловского, является заумь в сфере композиции и сюжетных построений.

В эту сферу из области теории поэтического языка переносится и понятие ЗАТРУДНЕННОЙ ФОРМЫ. Если с точки зрения Потебни "форма должна быть прозрачной", и чем меньше средства выражения, приемы внешней формы обращают на себя внимание, тем лучше, то с точки зрения формализма все обстоит как раз наоборот: средства выражения, построение, приемы должны даваться в наиболее "ощутимой", а для этого – "затрудненной" форме.

3.4. "Искусство как прием"

3.4.1. Прием и образ. В. Шкловский против А. Потебни

Но что же все-таки является самым общим признаком художественности ("литературности", если речь идет о литературе)?

Здесь нужно обратиться к статье Шкловского "Искусство как прием", которая и по названию, и по содержанию может рассматриваться как теоретический манифест формальной школы[1].

В ней сделана попытка ниспровержения теории образности поэзии и обоснования новой теории сущности поэтического.

---

[1] В качестве " манифеста формальной школы" ее признал Б.Эйхенбаум (Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С 385], а также многие западные исследователи наследия формальной школы, в том числе В.Эрлих и А.Ханзен-Лёве, автор одного из наиболее основательных трудов на эту тему [Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Metodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus der Princip der Verfremdung. Wien, 1978].

И хотя теория образности имеет самые разные варианты, не случайно в качестве основного объекта ниспровержения в этой статье становится концепция Потебни, в которой образная природа искусства получила наиболее глубокое (формалисты это чувствовали) обоснование.

"Новая теория поэзии", с которой В.Шкловский пришел в науку почти что с гимназической скамьи[1] и которая в этой статье была изложена гораздо более отчетливо и резко, чем в "Воскрешении слова", должна была заменить собой теорию образности. И если бы теория образности действительно была ниспровергнута, то "новая теория поэзии" имела бы право на такое название. А если нет, то не имела бы, т.к. не обладала бы признаком *всеобщности*, и предстала бы в качестве только *одной из* методологий, применимых по отношению к определенным сферам или сторонам объекта, или одной из многих частных "точек зрения" на сущность искусства.

Здесь нужно внимательно присмотреться к характеру и содержанию самой критики В.Шкловским теории Потебни. Почему-то на многих литературоведов эта критика до сих пор производит впечатление. Я думаю, это только потому, что теория Потебни недостаточно известна и по сей день не понята по-настоящему, поэтому-то аргументы Шкловского, достаточно поверхностные, принимаются на веру совершенно некритически. Сама же по себе предпринятая в этой статье критика теории образности Потебни, с моей точки зрения, – одно сплошное *недоразумение*, и в прямом, и в переносном смысле этого слова, т.к. в ней есть и *непонимание* основополагающих идей Потебни, и *подмена* понятий.

Попробуем разобраться в системе аргументации Шкловского.

Вся его критика сводится к тому, что Шкловский оспаривает два основных тезиса: 1) о том, что поэзия = образности; 2) о сущности образности (поэтичности) (правильно ли понимает Шкловский учение Потебни о сущности образности – это другой вопрос; об этом ниже).

"Поэзия = образности" – это действительно краеугольный камень теории Потебни. Иначе говоря, поэтичность, художественность (литературность, если речь идет об искусстве слова) – все это синонимы понятия образности.

А для Шкловского образ есть лишь *один из приемов* поэзии, сама область поэтического значительно шире и включает в себя приемы, не являющиеся образными; следовательно, понятия образности и по-

---

[1] "Был я студентом, первокурсником, многого не знал, но выступал уже с футуристами, имел свою теорию поэзии и напечатал в 1914 году "Воскрешение слова" [Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 33].

этичности не синонимичны, они не совпадают ни по своей сущности, ни по объему. Есть искусство образное и есть искусство безóбразное; "искусство образное переходит в искусство безóбразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны"[1].

Этот основополагающий контртезис обосновывается несколькими аргументами.

Один из них заимствуется у Овсянико-Куликовского, который, как пишет Шкловский, "несомненно, внимательно читал книги своего учителя" и, "по всей вероятности, верно"[2] понял его мысли. А тезис этот сводится к известному выводу Овсянико-Куликовского (который Шкловский в данном случае поддерживает) – о том, что искусство делится на "образное" (эпос, драма) и "неóбразное" (лирика, архитектура, музыка). Того, что эта идея Овсянико-Куликовского ни в какой связи не стоит с теорией его учителя Потебни и с её позиций выглядит совершенно немыслимой и даже абсурдной, В.Шкловский не видит и не оговаривает.

Другой аргумент сводится к тому, что образность не есть специфический признак искусства, поскольку образы встречаются и "как практическое средство мышления", т.е. вне сферы искусства. Этот аргумент представляет собой нечто весомое только для формалиста-опоязовца, принципиально отделяющего сферу поэтическую от "практической", в частности, язык поэзии от общенародного языка, но ровно ничего не значил бы для Потебни, который поэтичность выводил из самой природы языка как такового и в нем видел источник и широкую область поэтического, не отделяя по этому признаку язык поэзии от языка общенародного; кроме того, он признавал правомерность использования образов, т.е. элементов поэтического, в "прозе", в обыденной речи и даже в языке науки. Иначе говоря, этот тезис абсолютно не колеблет его тезиса "поэзия = образности".

Шкловский приводит в качестве примеров два взятых из обыденного словоупотребления возгласа: "Эй, *шляпа*, пакет потерял!" и "Эй, *шляпа*, как стоишь!" – и утверждает, что 1-й является чисто "прозаическим", а 2-й – "поэтическим". Почему? Совершенно неведомо. В одном случае мы имеем дело с метонимией, в другом – скорее с метафорой, и для Потебни оба этих образа являются, несомненно, поэтическими – и по структуре, и по иносказательному, переносному смыслу. А вот отнесение Шкловским 1-го примера к области "прозы", а 2-го – к сфере "поэзии" абсолютно произвольно.

---

[1] Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 59.
[2] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 59.

Третий аргумент (хотя по существу это не аргумент, а только произвольное *допущение*, которое еще надо доказать): "Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим [т.е. по логике противопоставления не образным – С.С.] приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем способам увеличения ощущения вещи"[1]. Стало быть, метафорический перенос в выражении: "Эй, шляпа, как стоишь!" – о котором идет речь, – это образ, а все остальные перечисленные "приемы", которым он "равен", – не образы? По логике Потебни – это абсурд. Но такова логика В.Шкловского.

Однако самое главное – полемика Шкловского с Потебней о *сути* образа. Фокус здесь заключается в том, что Шкловский *подменяет понятия*, причем иногда весьма ловко, используя некоторые формулировки и определения самого Потебни.

Ведь всё дело в том, *какие* это определения. У Потебни их много и они разные: а) есть самые общие и принципиальные, *родовые*, относящиеся *ко всем видам* образности; и есть такие, которые б) относятся только к *некоторым* видам образности либо в) подчеркивают лишь некоторые *функции* образа, т.е. частные, *видовые*.

Шкловский *никогда* не приводит определений типа "а" и выбирает для примеров лишь определения типа "б" и "в", т.е. не общие и фундаментальные, а частные и функциональные, не родовые, а видовые; он подменяет общее частным, выдает частное за общее.

Давайте посмотрим. "Потебня и его многочисленная школа, – пишет Шкловский, – считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов и задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное". Далее он приводит одно из частных определений образности Потебни: "Или, говоря словами Потебни: "Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим = постоянное средство аттракции переменчивых апперципируемых <…> б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое", т.е. "так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им". А затем иронически заключает: "Интересно применить этот закон к сравнению Тютчевым зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С.61

ризами господа"[1]. Получается, что суть образа "по Потебне", его цель и смысл – сведение сложного к простому, неизвестного к известному, – "*узнавание*".

Здесь все основано на смешении и подмене понятий.

Во-первых, Потебня подразделял образность на два вида – *синекдохическую* и *метафорическую* (последнюю – в широком смысле, включая в неё и метонимический принцип переноса значений). По отношению к тому или другому виду "приближение значения образа к нашему пониманию", то есть "узнавание" (как это совершенно неверно и упрощенно "переводит" Шкловский) имеет *разный* механизм и соответственно *разный* смысл. Суть, специфика и механизм образов *синекдохического* типа в том, что образ, (т.е. внутренняя форма, "представление") и значение соотносятся по принципу *однородности* и достигают цели (обобщения), "когда понимающий узнает в них *знакомое*: "я это знаю, это так", "я видал, встречал таких", "так на свете бывает"[2]. Здесь на самом деле имеет место "узнавание" в смысле Шкловского – как "опознание" ранее известного. Образы же *метафорического* типа строятся на соотнесении *разнородных* явлений, и при их сближении образуют *новый* признак, который и выделяется в качестве внутренней формы. Поэтому "узнавание" здесь *другое* – не "опознание" известного, а *познание нового, неизвестного*, узнавание в смысле *прибавления* к старому знанию *знания нового*.

Но при этом нельзя забывать о том, что *любой* образ, с точки зрения Потебни, обязательно должен иметь необходимое качество новизны, свежести. Недаром, говоря об образе *синекдохическом* (а о *метафорическом* – и говорить нечего!), Потебня замечает, что хотя в нем воспринимающий и узнает нечто ему известное, "тем не менее образ является откровением, "колумбовым яйцом"[3]. Целью образа для Потебни в самом широком смысле является не "узнавание" в смысле опознавания известного, а *понимание,* т.е. познание.

Во-вторых, тезисы о том, что "образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им" и о том, что "образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим", относятся не только к "синекдохическому", но к любому образу, однако *лишь в том самом широком смысле*, согласно которому по теории Потебни 1) значение (***x***) всегда больше образа (***a***) и поэтому в принципе это ***a*** при любой степени его сложности все равно представляет собой нечто более простое и легче "узнаваемое", чем представляемое им значение ***x***; 2) это ***x*** к

---

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 59.
[2] Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 342.
[3] Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 342.

тому же может варьироваться до бесконечности в зависимости от особенностей и состояния воспринимающего сознания, которое соотносит ***a*** с "переменчивыми подлежащими" x_1 , x_2 , x_3 и т.д.[1]. Но такие тонкости В.Шкловский совершенно игнорирует, принимая во внимание лишь ближайший смысл вырванных из контекста определений (к тому же трактуемых прямолинейно и упрощенно).

В-третьих (и это самое главное), *наиболее общее*, фундаментальное определение сущности образа Потебня дает *только* в своей "общей формуле поэзии" (***x > a***), содержание которой он расшифровывает так: "***x*** по отношению к ***a*** есть всегда нечто *иное*, часто даже *неоднородное*. Поэтому… ***поэзия есть иносказание***"[2].

Вот ***это, и только это*** определение есть базовая, наиболее общая и фундаментальная дефиниция сущности поэтичности, т.е. образности, у Потебни. И только содержание *этого* определения может быть предметом обсуждения, если кто-либо хотел бы оспорить или опровергнуть как взгляд Потебни на сущность образа, так и его знаменитое уравнение "образность = поэтичности".

О том, насколько далек был Шкловский от понимания главного в образе у Потебни, можно судить по его определениям различий между "образом прозаическим" и "образом поэтическим" (напомним, что для Потебни такого различия нет, для него образ всегда "поэтичен", независимо от того, в поэзии мы его находим или в "прозе").

"Образ *поэтический*, – пишет Шкловский в статье "Искусство как прием", – это один из способов создания наибольшего впечатления", – и в этом смысле равен всем другим, неóбразным приемам поэтического языка. А далее, используя известный пример Потебни (фокус и подмена заключается в том, что для Потебни это пример как раз поэтического словоупотребления) Шкловский дает определение образа "прозаического": "*Прозаический* образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из его качеств и ничем не отличается, голова = шару, арбуз = шару"[3]. Но такое рассуждение свидетельствует лишь о том, что его автор совершенно не учитывает ту элементарную и исходную, основополагающую для теории Потебни мысль, что "внутренняя форма" (в данном случае шарообразность ар-

---

[1] Ирония Шкловского по поводу образов вроде тютчевских "глухих демонов" и гоголевских "риз господа" уместна была бы, если бы содержанием этих образов были бы действительно только внешние предметы – "зарницы" или "небо", как он полагает. На самом деле содержанием их является *восприятие* зарниц и неба наблюдающими их субъектами и связанное с этим *состояние* их душ, и сложность их лишь отчасти передается данными сравнениями, яркими, точными, но отнюдь не исчерпывающими *всего* содержания этих восприятий и состояний.

[2] Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 367.

[3] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 61.

буза) есть не *отвлечение*, а *представление* значения, включающего в себя *множество* других признаков, существенных и несущественных, *одним* данным признаком. *Не отвлечение* от значения , а ***представление*** его одним конкретным признаком, – в этом суть, и кто этого не понимает у Потебни, тот вообще не имеет никакого права о нем судить, потому что судит он в таком случае воображаемого противника, – кого угодно, только не Потебню. Функция внутренней формы – не *отвлечение* какого-либо признака из значения (в этом отличие слова образного от слова-понятия), а *введение* в это значение во всем его объеме[1], и именно в этом смысле Потебня говорит о "*приближении значения* образа к нашему пониманию" как цели образа.

Наконец, еще один момент. Сводя цель образа в понимании Потебни к "узнаванию", к сведению неизвестного к известному, сложного к простому, т.е. упрощая и примитивизируя его теорию образа, Шкловский в своей основополагающей статье все время оперирует понятиями "экономии мышления", "экономии творческих сил" и т.п., действительно употреблявшихся Потебней и особенно потебнианцами, но при этом опять-таки сводит все содержание этих понятий к прямому значению слова "экономия", т.е. к "сокращению", "минимизации" и т.д. При этом он ссылается на Овсянико-Куликовского, Авенариуса, Петражицкого, Спенсера и др. Но Потебня (а часто и Овсянико-Куликовский) под "экономией мышления" имели в виду вовсе не *минимизацию* творческих усилий, а *"сгущение мысли"* как в образе, так и в понятии, причем механизмы этого "сгущения" в образе и понятии, по Потебне, принципиально *различны*. "Сгущение мысли" в *понятии* у него означает очищение значения слова от всего несущественного и сжатием только *сущностного* ядра мысли о явлении. "Сгущение мысли" в *образе* есть нечто совершенно другое – "замещение массы разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами" (когда один признак *представляет* множество других). *Только в этом смысле* образ "экономит мышление", "творческие усилия", и поэтому "человек, располагающий сознательно значительным количеством поэтических образов, – писал Потебня, – располагающий ими так, что они свободно приходят ему на мысль, тем самым будет иметь в своем распоряжении огромные мысленные массы"[2]. Такая "экономия" ничего общего не имеет с упрощением, минимизацией, сокращением мыслительной деятельности. Наоборот, это активизация, усложнение и уплотнение мысли.

---

[1] Как писал Л.А.Булаховский, "представление" у Потебни "вводит в настоящее значение слова" [Булаховский Л. Александр Афанасьевич Потебня. Киев, 1952. С. 26].

[2] Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 520.

3.4.2. "Душа всех приемов": понятие "остранения"

Вот теперь мы можем перейти от "критической" части статьи Шкловского к ее "позитиву", т.е. к его "новой теории поэзии", к его пониманию *сущности* поэтического, художественного.

Он прямо противополагает его теории Потебни: "Отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не "узнаванья"[1].

Данный тезис – подчеркнем еще раз – противополагается не базовому понятию образности и поэтичности у Потебни, а частным и боковым определениям. Это должно было помочь Шкловскому придать своим дефинициям статус "всеобщности". Достигает ли он этой цели – другой вопрос; сейчас нам важно другое – понять, *какое же качество* искусства создает, с его точки зрения, возможность не "узнавания", а "видения" предмета. Это качество Шкловский выделяет и обозначает своим знаменитым, краеугольным в формальной теории понятием и термином ОСТРАНЕНИЕ.

Функция поэтического языка и вообще "приема" как такового – не "экономия" усилий и не "приближение" к нашему пониманию какого-либо значения, а, наоборот, *затруднение* понимания и *увеличение* затрачиваемых на восприятие усилий и времени.

Шкловский формулирует этот свой тезис со свойственной ему резкостью: "Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является *прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия*, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*"[2].

Остранение есть "способ видеть вещи выведенными из контекста" [67], т.е. из *обычного* контекста, перевод их в контекст *необычный*. Для того, чтобы показать всеобщность этого способа, Шкловский намеренно демонстрирует его не на примерах авангардистского искусства, которое, как отмечает выводящий всю логику формальной теории из этого принципа австрийский исследователь формальной

---

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 68.
[2] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 63 [курсив мой – С.С.]

школы А.Хансен-Лёве[1], является его наиболее естественной сферой, а на примерах, взятых из сугубо реалистического творчества Толстого или из сферы фольклора.

У Толстого в Холстомере" "вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием", в "Войне и мире" остранены (даны как "странные") сражения, салоны, театр, плен, в "Воскресении" – город и суд, в "Крейцеровой сонате" – брак и т. д.

Для того, чтобы глубже понять сущность приема "остранения", возьмем и подробно рассмотрим один из этих примеров Шкловского, может быть, самый яркий, – то, что он называет остраненным "описанием театра" в "Войне и мире" Толстого (с нашей точки зрения, это вовсе не "описание театра" – предметом художественного изображения здесь является не театр сам по себе, а нечто другое, но об этом ниже).

Итак: "На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться. <…>

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на лампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей".

Так же описан третий акт: "Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побе-

---

[1] Принцип остранения "может относиться к тому еще не устоявшемуся типу искусства, который как раз являет собою русское авангардное искусство, но отнюдь не распространяется на все остальные периоды истории искусства – даже не на все направления русского авангарда и не на всех его представителей" [Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 21].

жали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась".

В четвертом акте: "… был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда".

Итак, перед нами (по Шкловскому) "остраненное" "описание театра", данное для усиления видения "вещи", т.е. того же театра.

Как будто бы писателем сделано всё для того, чтобы не "приблизить к нашему пониманию значение образа" (Потебня) , а – по Шкловскому – описываемую "вещь" (оперный спектакль), но, наоборот, отдалить, сделать её странной, непривычной и непонятной. Из трех глав 5-й части, посвященных событиям в театре, Шкловский выбирает и цитирует только описания оперного действия, опуская всё, что им предшествует, – всё, что происходит с героями (романа, а не оперы) во время действия и в антрактах.

Но здесь все дело именно в том, что́ считать предметом описания, той "вещью", которая в нем дается, тем "значением образа", которое "приближается" или отдаляется от нашего понимания. Для Шкловского это – театр, т.е. театральный оперный спектакль.

Но ведь это *"театр", увиденный глазами Наташи Ростовой*, которой в тот момент вовсе не до театра и не до спектакля, данный глазами человека, который смотрит на происходящее, будучи поглощен своими совсем не театральными переживаниями, замечает только внешнюю сторону этого происходящего и не вникает ни в смысл театральных условностей, ни в содержание спектакля. Т.е. *предмет* изображения и *содержание* этих сцен вообще не театр сам по себе, а *"диалектика души" Наташи Ростовой* в тот переломный момент ее жизни, который она переживает, по стечению обстоятельств, в театре. Театр как таковой тут вообще ни при чем – мог быть бал, или скачки, или еще что-либо.

Наташа ведь не в первый раз в опере, оперный язык для нее привычен и понятен, недаром до этого она и в счастливую минуту жизни поет "свою любимую музыкальную фразу из херубиниевой оперы", и в минуту тягостную, грустную перебирает струны гитары, "выделывая фразу, которую она запомнила из одной оперы, слышанной в Петербурге вместе с князем Андреем".

В тот день невыносимая тягость разлуки с князем Андреем достигла наивысшей точки, и в оперу "Наташе не хотелось ехать"; она думала только о нем: "Нет, лучше не думать о нем, не думать, забыть, совсем забыть на это время… Я не вынесу этого ожидания, я сейчас зарыдаю…" К тому же утром того дня она была у Болконских – впервые; старый князь и княжна Марья встретили ее враждебно, и в театре "вдруг все, что было унизительного в ее утреннем посещении, вспомнилось ей". В этом состоянии,

в этом тягостном настроении "Наташа стала смотреть" спектакль и увидела лишь "крашеные картоны", "полотно на досках", и "девиц", и "мужчину" на сцене, – то, что процитировал Шкловский из описания первого акта. Но это описание у Толстого сопровождается ремаркой: "После деревни в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин… Она не помнила, чтó она и где она и что перед ней делается. Она смотрела и думала, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. ". В ходе первого акта в зале появляется Анатоль Курагин; он входит в соседнюю ложу к сестре, обращает внимание на Наташу, говорит о ней: "Mais charmante!", а затем весь первый антракт стоит в партере с Долоховым и смотрит в ложу Ростовых. "Наташа знала, что он говорил про нее, и это доставляло ей удовольствие. Она даже повернулась так, чтоб ему был виден ее профиль, по ее понятиям, в самом выгодном положении". А когда Курагин снова вошел в соседнюю ложу к Элен, Наташа "оглянулась и встретилась с ним глазами. Он, почти улыбаясь, смотрел ей прямо в глаза таким восхищенным, ласковым взглядом, что казалось странно быть от него так близко, так смотреть на него, быть так уверенною, что нравишься ему, и не быть с ним знакомою".

Во время второго акта, когда Наташа видит на сцене "дыру в полотне", "машущих руками людей" и т.п., она "всякий раз, как взглядывала в партер, видела Анатоля Курагина, перекинувшего руку через спинку кресла и смотревшего на нее. Ей приятно было видеть, что он так пленен ею, и не приходило в голову, чтобы в этом было что-нибудь дурное".

В следующем антракте Элен пригласила ее в свою ложу, а затем весь третий акт Наташа скользила взглядом по сцене, не вникая в смысл того, что на ней делалось. В перерыве в ложе опять появляется Анатоль, завязывает с ней разговор, и она, "глядя ему в глаза, со страхом чувствовала, что между им и ею совсем нет той преграды стыдливости, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами. Она, сама не зная как, через пять минут чувствовала себя страшно близкою этому человеку", и в течение всего четвертого акта уже не Анатоль за Наташей, а сама Наташа "невольно следила глазами" за Курагиным, а на сцене только и заметила черта, "который пел, махая рукой до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда".

И только после спектакля, дома, Наташа, "вдруг вспомнив князя Андрея, ужаснулась". "Что ж со мной было? Ничего. Я ничего не сделала, ничем не вызвала этого. Никто не узнает, и я не увижу его больше никогда, – говорила она себе. Стало быть, ясно, что ничего не случилось, что не в чем раскаиваться, что князь Андрей может любить меня и *такою*. Но какою *такою*? Ах боже, боже мой! Зачем его нет тут!" Наташа успокаивалась на мгновенье, но потом опять какой-то инстинкт говорил ей, что хотя все это и правда и хотя ничего не

было, – инстинкт говорил ей, что вся прежняя чистота любви ее к князю Андрею погибла".

Вот о чем эти сцены в театре, – не об оперном спектакле, а о том, как *погибла любовь* и как возникла пагубная страсть к Анатолю.

Предмет и содержание этого образного описания – *не театр*, не оперный спектакль, а *движение психологических состояний Наташи*, и это оно "приближается к нашему пониманию", благодаря такому "странному" для человека высокой культуры, несомненно понимающего в искусстве, знающего значение театральных условностей, невольно отмечающего в музыкальном оформлении спектакля даже "хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы", восприятию спектакля. Это движение души именно "приближается" к нашему пониманию (по Потебне), а не "отдаляется" и не "затрудняется" (по Шкловскому). Наташа не в первый раз в опере, но в первый раз – в таком сложном психологическом состоянии, и как раз передача этого состояния является "целью образа", в том числе "странного" описания оперного действия, а не "остранение вещи" (спектакля) само по себе. Это как раз такой случай, когда "одно содержание" (странное восприятие спектакля) становится, по Потебне, "формой другого содержания" (формой выражения психологического перелома в жизни героини). И это "остранение" есть не что иное, как ИНОСКАЗАНИЕ, – то, что выражается "общей формулой поэзии" ($\boldsymbol{x > a}$).

Впрочем, никакой "психологии" для формалиста в художественной конструкции как таковой нет. Все это внеэстетический "материал", так же как и элемент толстовской идеологической оценки тех или иных институтов общества, находящей выражение в той или иной форме "остранения" (например, при описании института собственности "глазами лошади" в "Холстомере"). В.Эрлих с восторгом поддерживает В.Шкловского в том, что того "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" [Эрл., 175]. Но если литературовед не видит в сценах "Войны и мира", рассказывающих о трагическом моменте жизни героев, моменте "гибели любви", никакой "психологии", а видит только "крашеные картоны" в описании спектакля, на фоне которого разворачивается эта трагедия души, то это говорит лишь о границах его методологии, позволяющей видеть одно и закрывающей возможность видеть другое. В данном случае, повторим, "остраненное" описание спектакля – только способ, форма выражения психологических состояний героини романа, а вовсе не самоцель. Это одна из форм *иносказания*.

И любое другое "остраненное" описание: "института собственности" "глазами лошади" в "Холстомере", или сражения, или салона, или плена, или суда, или чего-либо еще – всегда имеет у Толстого конкретную содержательную функцию, в каждом случае очень индивидуальную, и хотя все эти случаи покрываются понятием "остранения", но само это понятие становится очень отвлеченным, абстрактным, схватывающим действительно самый общий внешний формальный принцип изображения. И только в этом внешнем формальном смысле это понятие имеет научное значение. И все равно оно покрывается понятием "иносказания", так что не образ (иносказание, по Потебне) – разновидность "остранения", а наоборот, остранение – разновидность образа (иносказания)

"Остранение" и "затрудненная форма", по Шкловскому, должны были заменить в теории искусства понятие образа как родовой, универсальной категории поэтического, эти способы изображения, с его точки зрения, и есть главные средства "торможения" восприятия, "душа всех приемов", а образ – только один из многих таких приемов.

Однако все приведенные им в статье "Искусство как прием" многочисленные примеры "остранения" есть примеры разных видов *образа*, если только образ понимать как "иносказание", как признак, совокупность признаков, несоразмерную с представляемым ею значением, т.е. в том общем и фундаментальном смысле, который предлагает Потебня в "общей формуле поэзии" (**x** > **a**), а не в тех смыслах, которые приписывают его теории образа формалисты.

Вот Шкловский приводит пример "остранения" из Гамсуна: "Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки". И тут же, в следующей фразе, вводит другие примеры, но – обратим внимание – *как, каким словом* вводит: "*Или* эротические объекты изображаются *иносказательно*…" Слово "*или*" должно означать, что предыдущий пример из Гамсуна не иносказателен. Но разве "два белых чуда" – не иносказание? И весь дальнейший длинный список примеров Шкловского представляет собой именно разные виды "иносказаний", т.е., по Потебне, "образов". Точно так же и все виды психологических параллелизмов, которые Шкловский приводит в статье о сюжетосложении и считает приемами не "образными", есть тоже разные виды "иносказаний" (т.е., по Потебне, "образов").

В общем, ниспровержения "образной теории искусства" и опровержения Потебни в статье "Искусство как прием", на мой взгляд, не

получилось. Странно, с какой легкостью парадоксы Шкловского принимались и до сих пор принимаются на веру[1].

Виктор Эрлих решительно пишет в своей книге о формализме: "Шкловский и Якобсон были абсолютно и безусловно правы, протестуя против приравнивания поэтического языка к образности" [Эрл., 173]. Да, *правы*, если под образом понимать *частную* разновидность "приема" и притом как *неизменную* и не изменяющуюся[2]. Нет, *не правы*, причем тоже "абсолютно и безусловно", если под образом понимать "*иносказание*" и видеть сущность поэтического в "несоразмерности образа и значения", а не в "приемах расположения" "материала". *Не остранение и затруднение, а иносказание – "душа всех приемов"; остранение и затруднение– лишь виды, формы, типы иносказания.*

Мы остановились столь подробно на "манифесте формализма" (статье "Искусство как прием") из-за ее действительно принципиального значения в разработке основ формальной теории.

3.5. Уязвимость теории материала и приема

ПРОБЛЕМА КРИТЕРИЯ

При всей, казалось бы, бескомпромиссной резкости и четкости формулировок формалистов, в частности, Шкловского, при разграничении материала и приема ими не дано четкого критерия для различения того, чтó в произведении искусства является *самоцельным*, а что – только *мотивировкой* для введения формального приема. Для Шкловского, например, введение в какой-либо сказочный или романный сюжет "разлучников" – это только мотивировка приема "торможения". А если наоборот: прием торможения используется для введения мотива (темы) разлуки? Если не материал – мотивировка для введения нового приема, а прием – мотивировка для введения нового материала? Ведь такая постановка вопроса не менее правомерна, чем теза Шкловского. Понятие "мотивировки" в формалистической трактовке оказы-

---

[1] Это касается даже мелочей, даже явных и порой вопиющих ошибок и нелепостей. В книге "Гамбургский счет", критикуя горьковского "Самгина", Шкловский уличил его автора чуть ли не в плагиате. В известной сцене ловли несуществующего сома он увидел "цитату" ("сом цитатный") из Бальзака, у которого в романе "Крестьяне" точно так же, как пишет Шкловский, "ловят несуществующую *рысь*". Что из того, что у Бальзака ловят не рысь, а *выдру*? Статья Шкловского переиздавалась десятки раз, и многие сотни, если не тысячи раз цитировалась, и везде, из издания в издание, из статьи в статью благополучно кочевала эта выдуманная самим Шкловским якобы бальзаковская "рысь".

[2] Как писал в той же статье "Искусство как прием" В.Шкловский, "образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы – "ничьи", "божьи"… Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их". [Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 60].

вается очень "скользким". Что первично, что вторично, что для чего вводится – это схоластический, бесплодный и неразрешимый спор. Это спор о курице и яйце. Приоритет "приема" (формы) столь же трудно доказуем, как приоритет "материала" (содержания). И та, и другая позиция основаны на произвольном допущении[1].

В концепции Потебни это ложное противопоставление снимается его пониманием относительности, взаимопереходности формальных и содержательных элементов (при их нераздельности и в то же время несоразмерности и даже разнородности, – все это выражено его "общей формулой поэзии": $\boldsymbol{x > a}$) и принципом изоморфности структуры художественного произведения, во всех своих элементах и составных частях – от слова до поэтического целого – строящейся по принципу "трехчленки" ($\boldsymbol{x – a – A}$).

ТОЛКОВАНИЕ "ОБНАЖЕНИЯ ПРИЕМА"

Самые типичные и яркие образцы толкования этого понятия можно найти в статьях В.Шкловского о "Тристраме Шенди" Стерна и Б.Эйхенбаума "О'Генри и теория новеллы".

"Тристрам Шенди" для В.Шкловского – "самый типичный роман всемирной литературы"[2] именно потому, что самодовлеющая игра с формой, которую он видит в этом произведении, и есть наиболее очевидный пример "обнажения приема". Но ведь "Тристрам Шенди" – это ПАРОДИЯ, и притом не на хорошие, а на плохие романы. Здесь пародируется плохая литература – плохая с точки зрения самого Стерна. Под плохой же литературой Стерн понимал как раз такую, которая отвечает формалистическим рецептам: он пародирует "идеальные", с точки зрения Шкловского, романы. Романы, где "материал" вводится неумело, где "торможение" ощущается, бросается в глаза, где сюжетная игра заслоняет фабулу, мешает пониманию темы и т.д. Стерн смеется, издевается над *плохой*, неумелой техникой внешнего построения. А Шкловский считает, что Стерн демонстрирует *идеальное* художественное построение[3].

---

[1] Кстати, однажды В.Шкловский довольно цинично заявил: "Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем" [Шкловский В. Из филологических очевидностей современной науки о стихе // Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сб.1. Киев, 1919. С. 68.]. Но теоретические построения строились формалистами *в то время* на прямом *отрицании* того, чего они "не знали", а, точнее, и знать не хотели.

[2] Шкловский В. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. ОПОЯЗ. 1921. С. 39.

[3] О субъективности восприятия и толкования Стерна Шкловским писала в своем дневнике 1925-1926 гг. Л.Гинзбург: "Интерес Шкловского к Стерну не случайность. Но сдвиги, перемещения и отступления являются для него литературным приемом, быть может, в гораздо меньшей степени, чем для Стерна; они производное от устройства его мыслительного аппарата" [Гинзб., 5]. Недаром говорят, что "точка зрения создает объект".

То же самое мы видим и у Эйхенбаума, в его статье о новеллах О'Генри. Речь идет о новеллах, в которых О'Генри ядовито, зло пародирует литературную халтуру американских газетных рассказов. Но пародия в данном случае воспринимается и рассматривается исследователем всерьез – как то, что составляет положительную цель писателя. "На непрерывном иронизировании и подчеркивании приемов построена вся новелла – 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, что стать обыкновенным бытовиком и писать, "не мудрствуя лукаво", о том, как много на земле несправедливости"[1]. П.Медведев (М.Бахтин) на это резонно замечает, что "именно потому, что он был аптекарем, кассиром и т.д., знал жизнь и ее истинные движущие силы, он и издевался так жестоко над скверными литературными шаблонами" [Медв., 156].

Т.е. О'Генри как раз и занимается тем, что *пародирует*, высмеивает то понимание литературы, которое *пропагандирует* Шкловский, тем более, что "в Америке достаточно людей, понимающих литературу как Шкловский" [Медв., 156].

Кроме того, новеллы-пародии на плохую литературу занимают сравнительно небольшое место в творчестве О'Генри, в котором гораздо более значительную роль играют сентиментально-бытовые новеллы о том, "как много на земле несправедливости".

ПАРОДИЯ И СТИЛИЗАЦИЯ, ИХ МЕСТО В ТЕОРИИ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Эти формы – пародия и стилизация, в особенности первая – становятся наиболее подходящими для формалистов и *излюбленными* у них объектами исследования.

Надеюсь, понятно, почему? Эти виды литературы направлены именно на демонстрацию формы, на "обнажение приема", имеют целью создать "ощутимость" плохой или стандартизированной, шаблонной формы. Только целеустановку *пародии* формалисты попытались глобализировать, представить как целеустановку *искусства вообще*: "Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу"[2].

Теория материала и приема не ликвидировала "дуализма" понятий формы и содержания, не сняла их механистического противопос-

---

[1] Эйхенбаум Б. Литература. .. С. 195.

[2] Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Пг., 1919. С.120.

тавления, а, наоборот, еще больше его усилила, только в обратном по сравнению с "содержательными" толкованиями искусства направлении. В противопоставлении формальных элементов как первичных и приоритетных по отношению к элементам содержательным (как эстетически нейтральным или даже ненужным) это противопоставление еще более обнажено. В "традиционных" толкованиях форме отводилась хотя бы служебная по отношению к содержанию функция, но сама форма не изгонялась и не подвергалась "остракизму"; формалисты же довели это противопоставление до абсолютного, – до "изгнания" содержания из художественной конструкции, до сведения этой конструкции к "чистой форме", которой не бывает.

В. Шкловский в статье "О поэзии и заумном языке" выразил надежду, что "когда-нибудь будут писаться на заумном языке истинно художественные произведения" и что "это будет продолжением дифференциации форм искусства"[1]. Даже Б.Эйхенбаум тогда усомнился в том, что это когда-нибудь произойдет: "На вопрос автора… мы считаем возможным ответить определенно: нет"[2], а Б.Энгельгардт, пытаясь "спустить на землю" замечтавшегося Шкловского, предложил понимать "заумный язык" только как "условный прием эстетического анализа литературного памятника", как "принцип самоограничения исследователя при эстетическом изучении литературных явлений" [Энг., 76]. Иначе говоря, только как теоретическое допущение, идеальную абстракцию, чистую "модель", на которой можно было бы, опять-таки чисто теоретически, "моделировать" "самоценность" приемов как таковых, вне их содержательного наполнения.

Теория материала и приема стала методологической основой для вычленения и описания отдельных "приемов", элементов художественной конструкции.

§ 2. Элементы художественной конструкции

Переход от изучения проблем поэтического языка к проблемам художественной конструкции произведения совершился в тот момент, когда формалисты занялись изучением сюжета. Проблема сюжета заняла очень большое место в их работах, и в ходе ее разработки они пришли к теоретическому открытию большой важности.

---

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С.58.
[2] Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 327.

1. Фабула и сюжет

Этим значительным теоретическим открытием, которое по праву вошло в арсенал литературоведения, стало разграничение фабулы и сюжета.

В общетеоретическом плане оно должно было заменить введенное в теорию литературы А.Н.Веселовским разграничение сюжета и мотива. Но сама по себе теория фабулы и сюжета, предложенная формалистами, открытия Веселовского, конечно, не отменила, – его значение было и осталось непреходящим, потому что эта теория стала по существу дальнейшим развитием идеи Веселовского, так же как, скажем, и теоретическая модель сказочного сюжета, разработанная в 1928 г. В.Проппом в его знаменитой "Морфологии сказки".

Разграничение фабулы и сюжета, предложенное формалистами, если соотносить его с теорией сюжета и мотива Веселовского, – это попытка вычленения художественной конструкции произведения на основе деления элементов произведения в другой плоскости, в другом "разрезе". Кроме того, в нем есть особый – собственно формалистический – момент, связанный с тем, что это разграничение соотносится с составляющим его теоретическую основу противопоставлением материала и приема.

Как определялись в формальной теории эти понятия?

ФАБУЛА – последовательность элементов "материала" (событий, действий, ситуаций) в их причинно-следственных взаимосвязях и реальной временной последовательности.

СЮЖЕТ – совокупность приемов преобразования элементов фабулы в конструкцию художественного произведения (сочетания "мотивов", сюжетных положений и ситуаций, их перестановки, разрывы, введение разного рода отступлений и т.п.)[1].

В.Шкловский говорил, что сюжет "Евгения Онегина" – не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная, в частности, введением перебивающих отступлений. Т.е. фабула – это история отношений Онегина и Татьяны: сначала Татьяна любит Онегина, Онегин не любит Татьяну, потом Онегин любит Татьяну, а Татьяна не отвечает ему взаимностью и т.п. А сюжет – само *изложение* этой истории, осложненное массой не относящихся непосредственно к ней отступлений, уходов в сторону, введением различных других эле-

---

[1] Иногда в литературоведении эти понятия и термины меняются местами; у формалистов это бывало редко, но все-таки бывало; например, в книге "Лермонтов" (Л.,1924. С. 139) Б.Эйхенбаум пишет: "Развертывание сюжета, превращение его в большую, последовательно развивающуюся фабулу еще не по силам русским беллетристам 30-х гг."

ментов материала, создающих эффект торможения, неожиданности и проч.

Очень важно, что ФАБУЛА для формалистов – это "материал"; он внеэстетичен, нейтрален, не входит в состав собственно художественной конструкции произведения, является лишь *мотивировкой* сюжетных приемов. А СЮЖЕТ – собственно прием, совокупность приемов, художественная организация, способ расположения элементов материала. ФАБУЛА – сырьё, СЮЖЕТ – конструкция из этого сырья, приемы связи, соединения, сопряжения элементов материала.

Само *разграничение* фабулы и сюжета – это очень значительное, крупное открытие, для науки оказавшееся чрезвычайно важным и плодотворным теоретическим достижением; оно было воспринято наукой, развито, обогащено, в частности арсеналом психологических истолкований (у Л.С.Выготского в "Психологии искусства"), позднее – бахтинских эстетических идей[1] и стало достаточно эффективным инструментом анализа художественного произведения. Но собственно формалистская его трактовка имела как положительные, так и отрицательные стороны.

В чем заключается *позитивное* научное значение этого разграничения?

Во-первых, в нем схвачен, найден способ определения, разграничения и описания соотношения реального времени и времени художественного. Фабула, т.е. последовательность событий, лежащих в основе сюжета, – это то, что совершается в реальном времени, что может тянуться часы, или дни, или годы. Сюжет развертывается в другом времени – времени исполнения, чтения или слушания.

Таким образом, разграничение фабулы и сюжета создает теоретическую базу для различения времени реального и времени художественного и является научным инструментом, методом анализа временно́й структуры произведения, т.е. изучения проблем художественного времени. Это теоретическая основа и инструмент анализа одной из важнейших сфер или одного из видов условности искусства. События фабулы – это события реального времени. А все сюжетные повторения, торможения, затруднения, перестановки – это, с формалистской точки зрения, вовсе не торможения и повторения передаваемого рассказом события, но построения и торможения *самого рассказа*.

Во-вторых, разграничение сюжета и фабулы (хотя и в меньшей степени и не так явно, как со временем) позволяет анализировать и

[1] См., например, одну из наиболее интересных работ такого рода: В.В.Федоров. О природе поэтической реальности. М., 1984.

причинно-следственные связи: а) реального события; б) художественного (сюжетного) события. Это не одно и то же. В художественном изложении причинно-следственные связи имеют другую форму, чем в реальности. И сюжет позволяет либо затруднить и запутать реальные связи, чтобы затем вновь их распутать (что бывает не всегда), либо прояснить запутанные, скрытые, неощутимые в самом реальном событии связи, вскрыть их, сделать видимыми и наглядными.

Но всем этим (как раз этими существеннейшими для понимания специфики словесного искусства соотношениями) формалисты меньше всего занимались. Они сделали важное открытие; но сами всех его возможностей не осознали и не использовали – в силу того, что всё их внимание было направлено на исследование собственно сюжета самого по себе, вне связи с фабульными реальностями. Тем не менее важность этого их открытия нельзя не оценить и не подчеркнуть. Самое главное в нем – возможность разработки и применения особой методики анализа соотношения фабульного времени и логической последовательности с художественным временем и художественной "логикой". Эти проблемы, безусловно, были в поле зрения и Потебни. Причем он видел не только их важность, но и действительное значение, но такого удачного инструмента для анализа проблем соотношения реального и художественного и специфики того и другого он не предложил. Сами же формалисты занялись чисто формальной стороной открытого ими явления.

В чем заключается *негативная* сторона формалистской трактовки соотношения фабулы и сюжета?

В том, что фабула понимается ими исключительно как "материал", как внеэстетическая "мотивировка" сюжетного построения и выводится ими за пределы художественной конструкции.

Анализируются связи элементов (даже не связи в полном смысле, а способы и приемы расположения элементов относительно друг друга); сам же "материал" их содержательного наполнения выводится за границы художественной конструкции. А самое главное – из сферы научного изучения исключается другая связь – связь того, *что́* связывается, с самим *способом* связи, т.е. приемом.

Отнеся фабулу к материалу, формалисты трактовали ее как нечто *преднаходимое* художником и только подвергающееся художественной обработке. Но ведь фабулы как таковой нет *вне* произведения (так же как героя, идеи, мыслей, чувств, – всего того, что формалисты называют "материалом". Ведь все это творится в самом произведении, входя в систему его связей и закономерностей.

Можно ли фабульную связь событий извлечь из художественного произведения? Если, например, мы отвлечемся от способов сюжетного развертывания "Евгения Онегина" – от всех этих отступлений, перебоев, торможений, перестановок – и будем следить только за тем, как "сначала она его любит, а он нет, а потом наоборот", то тем самым мы, конечно, разрушим художественную конструкцию этого произведения. Но тем не менее даже и при таком восприятии или подходе фабула – как некое единство отношений Онегина и Татьяны – останется со своей внутренней закономерностью и немало скажет нам о героях романа.

Т.е. хотя фабулу и можно чисто умозрительно отделить от сюжета, но сама фабула все же насквозь художественно организована: ведь не что иное, а именно она "увидена" "глазами" романа (в том числе сквозь "магический кристалл" его сюжета, являющегося частью образной системы романа – того, что Потебня называл "внутренней формой" произведения)[1]. Отделить только "материал" от только "приема" совершенно невозможно (можно только попытаться абстрагировать их и соответственно иметь в виду не произведение, а его идеальную проекцию, "скелет"). Потебня это понимал и сосредоточивал внимание на их связях и взаимопереходах. Формалисты же попытались абстрагировать связи от связываемых элементов и изучить их сами по себе. Поэтому их понимание сюжета, сюжетных приемов чрезвычайно отвлеченно, абстрактно и предельно обобщенно.

2. Виды сюжетных приемов

Сюжет с формальной точки зрения – это конструкция здания, построенного из фабульного сырья.

Под сюжетом понимается вся совокупность приемов подачи и расположения элементов "материала" (например, "мотивов", как их определил Веселовский), использованных в процессе рассказа. Поэтому в словоупотреблении формалистов понятие сюжета растворяет в себе понятие композиции, т.е. они четко не разделяются и употребляются как синонимы. Очень часто в том же значении употребляется комбинированный термин "сюжетная композиция"[2].

---

[1] Как очень точно писал о фабульной стороне произведения В.А.Грехнев, "самое существенное как раз в том, что это круг явлений, к которым уже прикоснулась художественная мысль" [Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Н.-Новгород. 1997. С. 103].

[2] Характерно, что В.Жирмунский в рецензии на работы Шкловского все три термина употребил как равнозначные, причем рядом: "Специальная область исследования, которую облюбовал себе Шкловский – *композиция* романа и новеллы. Он изучает *сюжет* литературного произведения не со стороны его фактического содержания (как фабулу), а с точки зрения приемов художественного построения, *сюжетной композиции*" [курсив мой – С.С.]. [Жирмунский В.М. В.Шкловский. "Ро-

Описанию приемов сюжетосложения в основополагающей (для этой проблематики) статье Шкловского "Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля" предшествует безапелляционное утверждение двух теоретических положений, по существу гипотетических, но для формальной теории являвшихся как бы *аксиоматичными* (поэтому Шкловский не особенно утруждал себя доказательствами).

ПЕРВЫЙ тезис, ниспровергающий якобы "этнографическую школу", а на самом деле брошенный, как перчатка, Веселовскому, – сводится к тому, что никакие "генетические" предположения о возникновении сюжетов и мотивов и о причинах общности сюжетов в фольклоре и литературе разных народов (не только "этнографические", т.е. выдвинутые тэйлоровской школой, но и бенфеевские и гриммовские), никакого отношения к природе и сущности сюжета не имеют. Любые конфигурации сюжетов, в том числе и всякого рода совпадения, нельзя объяснять никакими внешними по отношению к самому сюжету причинами, а только внутренними, связанными с его собственной природой: "Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения"[1]. Но "ниспровержения" генетического подхода к исследованию сюжета Шкловскому мало, и он именно здесь противополагает знаменитой формуле Веселовского: "Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание", – свою формулу: "Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность"[2].

ВТОРОЙ принципиальный тезис предшествует формулировке основного принципа сюжетосложения и сводится к общему утверждению о том, что *искусство*, в отличие от науки, *не знает обобщения* и не имеет целью что-либо обобщать. Формулируется эта идея так: "Практическое мышление движется к обобщению, к созданию наиболее широких, всеохватывающих формул. Наоборот, искусство, с

занов" (из кн. "Сюжет как явление стиля" ОПОЯЗ, 1921. "Тристрам Шенди Стерна и теория романа" ОПОЯЗ, 1921. // Начала. 1921, № 1. С.216].

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 117.

[2] Поэтика. Пг., 1919. С. 120.

его жаждой конкретности (Карлейль) основано на ступенчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым"[1].

В.Эрлих пишет, что этим тезисом Шкловский бросил "прямой вызов эстетике Потебни" [Эрл., 243]. Это, действительно, так. Потебня считал, что *обобщение* является задачей как науки, так и искусства, только наука обобщает в *понятиях*, путем *отвлечения существенного*, а искусство той же цели обобщения добивается путем выражения *общего в конкретном и единичном* (т.е. в образе); (закон искусства – "великое в малом", синтез всех – и существенных, и второстепенных – признаков явления вокруг его образного ядра, *целостное* "представление" явления образом).

Формальная теория не знает понятий "художественное обобщение", "типизация", "художественный синтез", и это было прямым следствием её отказа от образной теории искусства.

Так вот, если основой искусства является "раздробление даже того, что дано обобщенным и единым", то на уровне художественного *произведения* основным средством такого раздробления становится *сюжет*.

Главный сюжетный прием – "СТУПЕНЧАТОЕ ПОСТРОЕНИЕ".

Оно является "душой всех приемов"[2] (сюжетных) и воплощением общего закона искусства – закона "раздробления", "раздвоения".

ЧАСТНЫЕ ПРИЕМЫ СТУПЕНЧАТОГО ПОСТРОЕНИЯ[3]:

- ПОВТОР. Это повторение одного и того же эпизода, действия, детали, фразы, слова в сказке, песне, былине, балладе, романе и т.п. (В *сюжете* это то же, что на уровне стиля – аллитерация, рифма, рефрен, – все это тоже повторения, СТУПЕНЧАТОЕ построение *речи*).
- ПАРАЛЛЕЛИЗМ. Это тоже один из видов ступенчатого построения.

---

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 122. См. также: "То, что в прозе было бы обозначено через "а", в искусстве выражается через "A_1A_2". Это является душой всех приемов" [С. 131].

[2] Поэтика. Пг. 1919. С. 131.

[3] Слово "частные" здесь имеет достаточно относительный смысл. Выделяя приемы сюжетосложения, В.Шкловский стремится, как и положено, по его словам, в науке, "к созданию наиболее общих, всеохватывающих формул", и потому неодобрительно относится к тому, что у других ученых разные случаи "замедленного ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельные объяснения". Например, Веселовский отделял *психологический* параллелизм, генетически связывая его с *мифологическим мышлением*, от *ритмического* параллелизма, генетически связанного, по его мнению, со *способом исполнения* (хорическим или амебейным). Для Шкловского такое разграничение не имеет смысла – повторение и есть повторение, и нечего его классифицировать на виды, выяснять их генезис, а особенно искать в них каких-то отдельных смыслов: "В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и создания из нее своеобразных ступеней" [Поэтика. Пг. 1919. С. 124].

"Вещь раздваивается и растраивается своими отражениями и противоположениями"[1]. Такое раздвоение может быть на самых разных уровнях. Например, в *слове*: "У Блока одно слово "железнодорожная" разложено на слова "тоска дорожная, железная"[2]. В обычном *параллелизме* частушки или песни: "Ой, яблочко, куда котишься? // Ой, мамочка, замуж хочется". В "раздвоении" одной *фигуры героя* на две: "Точно так же удвоен один "тип" в "Ревизоре" Гоголя. Несомненно, Бобчинский и Добчинский – двоение, что видно из парности фамилий"[3]. "Такого же рода ступенчатое построение" Шкловский находит в "Войне и мире": "Мы видим двух братьев и одну сестру Ростовых, они представляют как бы развертывание одного типа"[4]. Наконец, к*омпозиционные* параллелизмы: в "Холстомере" Толстого "лошадь – человек". В рассказе "Три смерти": смерть барыни, мужика, дерева. Параллелизмы, связанные с противопоставлением друг другу *действующих лиц* (Кутузов – Наполеон, Пьер – Андрей), или *групп лиц* (Анна – Вронский; Левин – Кити).

- ЗАМЕДЛЕНИЕ (ретардация). В.Шкловский находит ее в *любом* сюжете. Например, в сказке: выполнение бесконечных поручений, нагромождение препятствий и т.п. То же – в детективе. Для этого же служит переплетение параллельных линий, например, у Гофмана. Или "философские разговоры" героев "Преступления и наказания": их художественная функция – замедление, торможение.
- НАНИЗЫВАНИЕ. Например, в сюжетах приключений или путешествий. Стержнем для "нанизывания" может быть герой.
- ОБРАМЛЕНИЕ. Например, в сказочных циклах одна обрамляющая новелла, в которую включается множество вставных. Таков же тип сюжета "Дон-Кихота", по Шкловскому.

Приемы ступенчатого построения, образующие основу любой сюжетной конструкции, часто сочетаются еще с одним общим типом сюжетики: "Кроме построения типа ступеней есть еще построение типа кольца или, лучше сказать, петли"[5]. Описание любого романного или новеллистического сюжета Шкловский чаще всего и сводит к сочетанию кольцевого построения со ступенчатым.

3. Литературный герой

[1] Шкловский В. Развертывание сюжета. ОПОЯЗ. 1921. С.11.
[2] Там же. С. 11.
[3] Поэтика. Пг. 1919. С. 131.
[4] Шкловский В. Развертывание сюжета. ОПОЯЗ. 1921. С. 14.
[5] Шкловский В. Развертывание сюжета. ОПОЯЗ. 1921. С. 4.

Поскольку сюжетные (композиционные) приемы образуют основу художественной конструкции, то такой ее элемент, как литературный ГЕРОЙ, неизбежно должен был оказаться подчиненным и второстепенным элементом конструкции по отношению к сюжету.

Действительно, в технологической поэтике формальной школы герою отводилось более чем скромное место. Это всего лишь "предлог" для развертывания сюжета или "нитка", на которую нанизываются эпизоды. Т.е. герой – служебный, даже побочный элемент повествовательной структуры.

И с *генетической* точки зрения герой оказывается вторичным по сравнению с сюжетом: он явился в литературе как следствие развития повествовательной сюжетной техники.

Скажем, в "Декамероне" "действователь – только игральная карта, делающая возможной проявиться сюжетной форме", в "Жиль-Блазе" Лесажа герой "совсем не человек, это нитка, сшивающая эпизоды романа – нитка эта серая"[1]. Даже "Дон-Кихот понадобился Сервантесу как соединительная нить мудрых речей", которые сами по себе тоже нужны были лишь для "торможения сюжета". Что же касается знаменитого типа, характера Дон-Кихота, "так прославленного Гейне и размусленного Тургеневым", то он "явился как результат действия построения романа"[2]. Развитие романа привело к возникновению "типажа", а "Гамлет был сотворен сценической техникой"[3].

Таким образом, утверждение приоритета приема, в области художественной конструкции произведения понятого прежде всего как прием сюжета (композиции), в поэтике формализма привело к исключению или, во всяком случае, крайнему преуменьшению роли такого важнейшего элемента художественной системы произведения (эпического и драматического в особенности), как герой, характер, со всем тем, что он вносит в произведение (и прежде всего психологией: формалистическая поэтика очень "технологична", но крайне антипсихологична).

4. Сказ

Кроме сюжета, другим способом конструктивного развертывания произведения в теории формализма объявляется СКАЗ.

Как и сюжет, сказ организует материальную "наличность" произведения, используя любой смысловой материал лишь как мотивиров-

---

[1] Шкловский В. Развертывание сюжета. ОПОЯЗ. 1921. С. 16-17.
[2] Шкловский В. Как сделан "Дон-Кихот" // Развертывание сюжета. С. 24, 34.
[3] Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Берлин. 1923. С. 132.

ку для самоцельной игры приемов (см. Медв., с. 150), в данном случае – приемов языковых, стилистических. В сказе акцент переносится с сюжета на саму манеру повествования, игру словами, каламбурами, интонациями, жестами, артикуляцией, мимикой и т.д. Сказу была посвящена знаменитая статья Б.Эйхенбаума "Как сделана "Шинель" (в сб. Поэтика. Пг. 1919).

Что такое в трактовке формалиста эта знаменитая гоголевская повесть с точки зрения секретов ее технологии? Это – гротеск, достигаемый соединением контрастных элементов сказовой, т.е. ориентированной на устную речь, формы повествования. Гротеск, по Эйхенбауму, достигается тем, что в манере повествования *мимика и интонация смеха* в передаче жалкого косноязычия Акакия Акакиевича сменяется *мимикой и интонациями скорби* в речи повествователя.

И то, и другое – *игра* с условным чередованием языковых жестов и интонаций. Игра заключается в том, что общий *каламбурный* стиль повествования вдруг резко сменяется *сентиментально-мелодраматической* декламацией; это и создает *гротескный* эффект.

Так истолковывает Б.Эйхенбаум появление знаменитого "гуманного места" (выражения авторской скорби о маленьком человеке) в "Шинели". "Мелодраматический эпизод используется как контраст к комическому сказу". Причем, по Эйхенбауму, и то, и другое специально акцентировано: каламбуры искусны, а мелодраматические авторские рассуждения даны в подчеркнуто примитивном сентиментальном стиле. Таким образом, "гуманное место" нельзя воспринимать всерьез. Если бы авторское рассуждение было действительно серьезно – контраста не получилось бы и вся композиция не имела бы гротескного характера, между тем именно создание гротеска и было целью художника (это с точки зрения формалиста Эйхенбаума; другого типа целеустановок формальная точка зрения не допускает).

Все смысловое в повести – только материал для словесной игры.

Основой для понимания самой структуры сказовой формы Гоголя становится понятие "заумного языка". Это совершенно очевидно из следующего суждения автора: "Основа гоголевского текста – сказ… он имеет тенденцию не просто повествовать, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особая роль принадлежит мимике, жесту, артикуляции. Отсюда – звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее аку-

стический эффект выдвигается на первый план как выразительный прием"[1].

§ 3. Два этапа разработки теории художественной конструкции произведения

Выше уже было сказано, что в разработке понятия художественной конструкции произведения формальной школой было два этапа. Общее для этих двух этапов – представление о художественной конструкции как о *совокупности приемов*, приемов связи и расположения элементов материала. Различие – в представлениях о *характере* этой совокупности.

1. НА ПЕРВОМ ЭТАПЕ (1916 – 1923) художественная конструкция понимается как *сумма* (конгломерат), т.е. *внутренне не упорядоченная совокупность* приемов.

"Содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов", – в своей категорической манере писал Шкловский в книжке "Розанов"[2]. Слово "содержание" употреблено здесь вызывающе-иронически; ведь для Шкловского не только с точки зрения стиля, но и "с точки зрения сюжетности в понятии "содержание" при анализе произведения искусства надобности не встречается"[3], как и с любой другой точки зрения при формальном подходе к искусству.

На этом этапе приемы расценивались по смежности и выстраивались в арифметический ряд слагаемых, в сумму. Все приемы равноценны, а их комбинация в произведении – простая неупорядоченная совокупность. Каждый отдельный прием в структуре произведения существует как бы сам по себе. Он не настолько тесно связан с другими, чтобы необходимо требовать их рядом с собой или необходимо определяться ими.

Приемы легко заменимы: "Тормозя действие романа не путем введения разлучников, а путем простой перестановки частей, художник тем самым показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции"[4]. Можно применить один прием или другой – для эффекта "торможения" это безразлично. Мотивировка приема не обязательна. Немотивированное введение приема – еще лучше; это его "обнажение", это "чистая" форма.

---

[1] Поэтика. Пг. 1919. С. 153

[2] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 121.

[3] Поэтика. Пг. 1919. С. 144.

[4] Шкловский В. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. ОПОЯЗ. 1921. С. 39.

Сюжет, композиция или сюжетная композиция (все эти термины употреблялись как равноценные) – это свободное, прихотливое соединение (вернее, присоединение, нанизывание) ряда приемов.

Таким образом, на этом этапе художественная конструкция понимается *механически* и *статически*; вполне естественно, что по отношению к составляющей ее совокупности приемов употребляются такие слова, как "плетение", "сумма", "комбинация" приемов.

2. Обоснование понятия ДОМИНАНТЫ

Переход к следующему, второму этапу разработки понятия о художественном произведении и дальнейшее развитие теории художественной конструкции произведения связано уже не с Шкловским, который задавал тон на первом этапе, а с Эйхенбаумом и в особенности с Тыняновым. После 1921-23 гг. Ю.Тынянов явно выдвигается на авансцену и становится основным генератором идей формальной школы.

Переход к новому этапу был связан с обоснованием и введением в систему теоретических понятий формальной школы нового понятия – *доминанты* или *конструктивного фактора*.

Понятие о доминанте, т.е. преобладающем, доминирующем качестве или факторе было разработано Б.Эйхенбаумом и Ю.Тыняновым под влиянием трудов немецкого философа Б.Христиансена[1].

Понятие доминанты или *конструктивного фактора* (этот термин широко использовал Ю.Тынянов[2]) стало ключевым в дальнейшей разработке теории художественного произведения и производных от понятия художественной конструкции категорий (жанра, стиля).

3. НА ВТОРОМ ЭТАПЕ (1923 - 1927) художественная конструкция понимается как СИСТЕМА.

По сравнению с первым этапом в ее трактовке появляются три новых момента.

1) Художественное произведение (конструкция) – уже не просто сумма, совокупность равноценных и существующих внутри целого

---

[1] Христиансен Б. Философия искусства СПб. 1911. Обзор толкований понятия доминанты в позднейшем литературоведении XX в. дан в работах: Чудаков А.П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 79; Eimermacher K. Zur Entstehungsgeschichte einer deskriptiven Semiotic in der Sovjetunion // Semiotica Sovetica.1. Sovjetische Arbeiten der Moskaúer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden den Zeichen-Systemen (1962 - 1773). Aachen, 1986. S.16.

[2] "Своеобразие литературного произведения в приложении конструктивного фактора к материалу, в "оформлении" (т.е. по существу – деформации) материала" [Тынянов Ю. Архаисты и новаторы Л., 1929. С. 15]

самих по себе приемов (сюжетных, стилистических и др.). Все приемы находятся *в связи и зависимости* друг от друга.

Соотнесенность каждого приема (фактора) с другими Ю.Тынянов назвал его функцией. Таким образом, художественная конструкция – не сумма, не конгломерат, не произвольная совокупность приемов, а *система*.

2) Это система не статическая, а ДИНАМИЧЕСКАЯ.

Что имеется в виду под динамикой? Элементы системы не просто соединены, слиты между собой, но находятся во взаимодействии. Причем это взаимодействие осуществляется путем выдвижения одной группы факторов (приемов) за счет другой. При этом выдвинутый фактор, который как раз и является доминантой (или "конструктивным фактором"), воздействует на другие, подчиняет их себе и *деформирует*, создавая таким образом единство конструкции.

Без борьбы приемов (факторов) между собой, без подчинения и деформации их со стороны выдвинутого приема, играющего роль конструктивного фактора (доминанты), нет факта искусства. "Система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов ("доминанты") и деформацию остальных"[1]. "Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как *динамическая*"[2]. "В искусстве нет простой мирной гармонии элементов, художественное произведение – сложный комплекс. Оно всегда – результат борьбы элементов, всегда – своего рода компромисс"[3].

Но где развертывается эта динамика? В каком "пространстве"? В каком "поле"? У Потебни – в "поле" взаимодействия образа с читательским сознанием. У формалистов – внутри самого "текста" как "вещи" (независимо от того, воспринимается он или нет). Но об этом позднее, в следующей главе.

А в принципе на втором этапе художественная конструкция понимается формальной школой как динамическая система функционально связанных между собой элементов, подчиненных формообразующей доминанте. "Произведение входит в литературу, приобретает литературную функцию именно этой доминантой"[4].

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л. 1929. С. 41.
[2] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л. 1924. С. 10.
[3] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 205.
[4] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л. 1929. С. 41.

Тыняновско-эйхенбаумовская замена в трактовке художественной конструкции произведения (а затем жанра) понятия "суммы приемов" Шкловского понятием "системы приемов" была существенным, можно сказать, революционным сдвигом в развитии формальной теории. Ведь "система" в отличие от "суммы" заставляет по-новому видеть объект и осуществлять иной подход к его анализу, с иными акцентами: это уже не количество, а качество, не арифметика, но алгебра, не механика, а своего рода органика, не плоскость, а объем, не равенство, а иерархия, в конечном счете – путь не вширь, а вглубь.

4. Осознание "материала" как элемента конструкции.

На первом этапе "материал" понимался даже не просто как эстетически нейтральный "заполнитель" художественной конструкции, но как чуть ли не инородное тело, в лучшем случае как "мотивировка" приема, которой в идеале может и не быть ("обнажение приема").

Теперь "материал" осознается как часть "конструкции". Этот вывод был сделан Ю.Тыняновым в 1924 г. в книге "Проблема стихотворного языка": "Понятие материала не выходит за пределы формы – оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами ошибочно"[1].

Казалось бы, это нечто радикально новое в теории формализма.

Но такая постановка вопроса вовсе не означала отхода от формалистической доктрины. Принцип *примата формы* оставался нерушимым. Во всех случаях элементы материала, входя в художественную конструкцию, починяются конструктивному фактору, деформируются им, а доминанта – всегда чисто формальна, будь то ораторская установка в оде или установка на сюжет или сказ в новелле; а шире – в стиховых формах таким "стержневым конструктивным фактором" является "ритм", в прозаических – "сюжет"[2]. "Материал вовсе не противоположен форме, он тоже формален, ибо внеконструктивного материала не существует. Материал – подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных"[3].

Как и прежде, термин "материал" употребляется в разных значениях, под ним имеется в виду то слово, то тематические (содержательные) элементы. Т.е. смешение двух разных значений этого понятия, о котором было уже сказано, имеет место и на втором этапе развития формальной теории.

---

[1] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л. 1924. С.8.
[2] Тынянов. Архаисты и новаторы. Л. 1929. С. 15.
[3] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы Л. 1929. С.15.

Таким образом, резкое противопоставление "чисто" формальных и содержательных элементов по-прежнему сохраняется; более того, "материал", как видно из формулировок Тынянова, представляется как ассимилированный элемент той же формы, подчиненный чисто формальному конструктивному фактору. Они борются как антагонисты, причем формальное начало всегда угнетает "тематические" элементы. Они входят в состав художественной конструкции не ради своего содержательного наполнения, которое по-прежнему остается произвольным, но благодаря его формальным функциям[1]. Так, по Ю.Тынянову, в поэзии сентиментализма его темы и мотивы – любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости – возникли в процессе работы в результате выдвижения в противоположность одической установке классицистов, т.е. ораторской установки, – напевной элегической – лишь как "скрепы" своеобразных принципов художественной конструкции и только в этом качестве имеют право на существование внутри неё.

Таким образом, художественное произведение на этом этапе начинает осмысливаться как структура. Но по-прежнему структура формальная, поскольку материал осмысливается как второстепенная и подчиненная, к тому же эстетически пассивная часть этой структуры.

Одно из наиболее решительных и наиболее общих определений художественного произведения как формальной структуры было дано Б.Эйхенбаумом в статье "О звуках в стихе". Резко отвергая традиционную формулу "гармонии формы и содержания", называя ее "роковой ошибкой теоретиков", Б.Эйхенбаум пишет: "Всякое "содержание" (идейное, психологическое и т.д.), превращаясь в форму, поглощается ею, уничтожается как таковое и становится материалом. Превращение в форму заключается в том, что над ним (т.е. над содержанием) возникает художественно-абстрактный замысел, который и есть организующее начало всего произведения – ему подчинены другие элементы. Эта *художественная абстракция* не есть ни слово, ни тема, ни сюжет – она главенствует над ними и им не тождественна. Они – реализация. Они образуют градацию подчинения, часто тесня друг друга… Логика требует, чтобы в эстетику было введено понятие этой художественной абстракции. Она скрывается в каждом произведении искусства, которое есть лишь приблизительная ее материализация, всегда ей неадекватная". И еще раз: "Повторяю основной тезис: в ис-

---

[1] В.Эрлих, мягко критикуя формализм за крайности первого этапа развития его теории, отметил довольно остроумно, что "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)" [Эрл., С. 195].

кусстве нет простой гармонии частей, нет мирного сожительства элементов, нет прекраснодушной целостности. Необходимо различать организующую и главенствующую над всем специфическую абстракцию и подчиненные ей элементы реализации и мотивировки, образующие градацию. То есть форма, остальное – материал"[1]

Вообще понятие формы, теория приемов, теория конструкции литературного произведения в формализме крайне абстрактны, отвлеченны. Неудержимое стремление к созданию "наиболее широких, всеохватывающих формул" (Шкловский), причем дедуктивным путем, приводила к тому, что степень абстракции в их обобщениях, формулах, понятиях и терминах была очень велика. До такого уровня, что в применении к реальным явлениям искусства эти абстракции оказывались настолько "тощими", что почти ничего не говорили о том или ином конкретном художественном явлении. Что из того, что сюжетная конструкция "Дон-Кихота" представляет собой сочетание обрамляющей новеллы с новеллами вставными? Что из того, что романы Достоевского представляют собой сочетание кольцевого и ступенчатого построения?

В.Перцов в то время говорил, что Шкловский "считал бы свою цель достигнутой, если бы удалось построить такую всеобщую модель художественного рассказа, такой скелет его, который просвечивал бы, хотя частично, сквозь тело всякого конкретного романа или рассказа"[2]. Но такая модель в конечном счете сведется только к термину "роман" или "рассказ", потому что любые уточняющие слова или характеристики тотчас же ограничили бы сферу применения "модели", сведя её к тем или иным разновидностям романа или рассказа.

В сфере изучения сюжетики, например, попытки предельно обобщить "состав" сюжета предпринимались задолго до формалистов, и одновременно с ними, и после них. Только формалисты обобщали "*приемы*", а другие исследователи пытались обобщить *тематический (мотивный)"состав"* сюжетов. Еще Гете, ссылаясь на Гоцци, говорил, что существует всего 36 сюжетов. Шиллер и того не насчитал. Жорж Польти, исследовав около 1200 произведений и судьбы более 8000 литературных персонажей, как и Гоцци, вывел цифру 36 и написал книгу "Тридцать шесть драматических положений"[3]. Аргентинский писатель Х.Л.Борхес в миниатюре "Четыре цикла" обозначил всего 4 сюжета, к которым можно свести все сюжеты в мире: "Историй всего четыре. Одна, самая старая, – об укрепленном городе, который штурму-

---

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 205 - 206, 208.
[2] Перцов В. В.Шкловский. Развертывание сюжета. // Новый мир. 1922. № 1. С. 278.
[3] Les Trente-six Situations dramatiques. P. 1895

ют и обороняют герои (Илиада). Вторая история, связанная с первой, -– о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке… Третья история – о поиске. Можно считать ее вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном… Последняя история – о самоубийстве Бога. Атис во Фригии калечит и убивает себя; Христа распинают римские легионеры. Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде".

Было предложение вообще все сюжеты свести к одному – тому, который дан в библейской притче о зерне, падшем в землю, – той, что Достоевский избрал в качестве эпиграфа к "Братьям Карамазовым"[1]. "Ступенчатое построение" Шкловского или "сочетание кольцевого и ступенчатого построения"– формальный, обобщающий не *содержание* сюжетов, а *приемы* их изложения, аналог такой конечной "точки", в которую сжимаются все разновидности сюжетных конструкций.

Ценность теоретических обобщений чрезвычайно велика. Но чем выше уровень абстракции, тем меньше они говорят о конкретике реальных явлений (в данном случае литературных произведений).

Многие обобщения, формулы, понятия и термины формальной школы имеют научное содержание. И если бы формалисты говорили: *с чисто формальной точки зрения* или *на таком-то уровне художественной структуры* (или в такой-то *сфере* её) это выглядит так-то и так-то и может быть обозначено таким-то и таким-то термином, то с ними можно было бы согласиться.

Но они формулировали свои положения и выводы иначе: с *научной* точки зрения, в *научной* поэтике, в *научном* литературоведении и т.п., т.е. признавая только свой метод, свои понятия и свои термины научными, все же остальное – от лукавого[2].

Иначе говоря, они выдавали методологический прием исследования литературы в определенном аспекте, с определенной точки зрения или в определенной сфере "литературности" за общую теорию искусства (литературы), тем самым исключая иную постановку вопроса и иные методы исследования.

---

[1] Дмитренко С. Сюжеты о сюжетах // Литература. Прил. к газ. "Первое сентября". 1995. № 39, 40.

[2] О такой манере Потебня говорил в свое время, что ученые, подобным образом выражающие свою точку зрения, "имеют замашку говорить от имени науки, как будто они у нее по особым поручениям", но никто не имеет права говорить от имени науки в целом: "Широта воззрения состоит не в том, чтобы видеть все, а в том, чтобы, например, в науке сознательно стоять на своей точке зрения, не думая, что с нее видно все, признавая законность, необходимость других точек зрения (против этого правила ученые, по крайней мере второстепенные, часто погрешают)" [Потебня А. Эстетика и поэтика. М. 1976. С. 408].

Глава четвертая

«ГНОСЕОЛОГИЯ» ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
(теория художественного произведения как «внеположной сознанию данности»)

§ 1. Методологические корни идеи. § 2. Художественное произведение и авторское сознание. Понятие "лирический герой", его смысл и функции в формальной теории. § 3. Проблемы психологического содержания литературы. § 4. Произведение и читатель. Проблемы восприятия. Психологическая подоплека основных категорий формального метода.

§ 1. Методологические корни идеи

Постулат о художественном произведении как "внеположной сознанию данности" – важнейшая идея формальной доктрины. Она имеет принципиальное теоретическое и методологическое значение и связана со всеми остальными составными частями и понятиями формальной теории литературы.

Одна из основополагающих методологических установок формализма и других научных направлений, ориентированных на формализм или выросших из него (структуралистских, в частности), – изучение художественного произведения как объективной данности, в его материальной наличности, существующей, как говорится, "здесь и теперь".

Произведение – материальная и независимая от какого бы то ни было субъекта "вещь" (έργον, а не ένέργεια, в противоположность решению этой антиномии Гумбольдтом и Потебней); оно замкнуто в себе; ничего, кроме себя, не "выражает" и не "отражает". Его изучение (если оно ведется вне связи с другими произведениями) должно быть замкнуто внутритекстовыми, внутриструктурными связями.

Вот эту принципиальную методологическую установку формализма и выражает наиболее отчетливо еще одна его основополагающая теоретическая идея о том, что художественное произведение есть данность, внеположная сознанию.

Она направлена, с одной стороны, против *психологического* литературоведения – против любых попыток психологических интерпретаций произведения, которые формалисты считали произвольными и ни на чем не основанными.

С другой – против *социологического* литературоведения, поскольку оно, с точки зрения формалистов, изучает не произведение, не приём, а либо то, что находится вообще вне литературы, либо – в

лучшем случае – тот "материал", который является для литературы только сырьем и никакого собственно художественного значения не имеет.

Как установка, противостоящая *крайностям* психологического и социологического подходов, она имеет смысл, но, будучи абсолютизированной, в свою очередь доведенной до крайности, она также приводит к тому, что художественное произведение выхолащивается до скелета, до чертежа, до абстрактной математической формулы.

Формальная школа 20-х гг. и есть научное направление, которое пыталось провести эту установку очень последовательно – настолько, насколько это возможно, до логического конца; в этом можно видеть определенную заслугу этой школы, поскольку она наиболее отчетливо выразила суть и показала все возможные последствия применения этой установки в анализе, – т.е. обнажила то, что в других вариантах такого подхода (в структурализме, к примеру) содержится в завуалированном виде.

Откуда возникла такая установка – как сформулированный принцип, как методологический подход и как теоретическая идея?

Она вытекает из самого главного постулата формальной школы – о художественном произведении как совокупности приемов с их установкой на выражение, на максимальную ощутимость средств словесного выражения.

Б.М.Энгельгардт писал, что "с *исторической* точки зрения художественное произведение может рассматриваться в трех планах. Во-первых, в соотнесенности к своему автору, что в итоге должно дать историю его конкретного индивидуального возникновения; во-вторых, в соотнесенности к читателю, в его реальном бытовании в литературе (история критики и читательского вкуса), и, наконец, в-третьих, в соотнесенности с другими произведениями (история развития и смены литературных форм" [Энг., 96]. А взгляд на произведение как на словесное образование с установкой на выражение сразу же, изначально отсекает возможность его изучения в первых двух проекциях и допускает только третью.

Почему? Потому что "дефинированный таким образом литературный факт неизбежно отрывается от своего создателя. Ведь для поэта созданное им художественное произведение фактически всегда является не задачей из задачника, а "личным счетом". *Реальный* процесс художественного творчества отнюдь не исчерпывается одной лишь установкой словесного ряда на выражение…, но должен быть понят как процесс эстетического оформления объективирующегося в слове внутреннего и внешнего опыта поэта [т.е., можно сказать, точно

"по Потебне" – С.С.]. В силу этого при определении поэтического произведения, как словесного ряда с установкой на выражение, соотнесение его к *реальному* творческому сознанию становится решительно невозможным; такое соотнесение означало бы полное искажение индивидуальной мотивации творческого процесса, а в связи с этим и всей фактической истории создания данного произведения" [Энг., 96]. Но для формалиста "делание" художественного произведения есть всегда и только решение формальной "задачи из задачника", – достаточно вспомнить статью Эйхенбаума о "Шинели" или его же ранние работы о Лермонтове, Некрасове и Толстом.

Так обстоит дело с *первой* проекцией. Не лучше со *второй*. "Оставаясь в пределах строго эстетического подхода к поэтическому произведению, приходится все же признать, что и для *читателя* художественное произведение нечто гораздо большее, нежели словесный ряд с установкой на выражение. Как свидетельствует нам история художественной критики, которую все-таки нельзя трактовать в качестве истории "художественных заблуждений", для читателя эстетические значимые "*смыслы*" имеют несравненно бóльшую ценность, нежели самозначимость максимально ощутимой системы *средств* словесного выражения. Опираясь на последнее определение, почти совершенно невозможно реконструировать поэтическое произведение в том виде, как оно дано в восприятии известной исторической эпохи, а следовательно, нельзя восстановить и фактической истории его бытования в литературе" [Энг., 96].

Следовательно, остается лишь одна историческая "проекция" – изучение "литературных фактов" в их соотнесенности по отношению друг к другу.

Б.М.Энгельгардт говорит об *историческом* подходе, то есть о *диахроническом* плане исследования, но ведь эти три проекции возможны и в плане *синхронического* изучения – при анализе отдельного художественного произведения: в отношении к творящему сознанию, в отношении к воспринимающему сознанию, и, наконец, в структурном аспекте – как соотношения составляющих произведение элементов. Эти три проекции в исследовании могут быть осуществлены по отдельности, а могут, как это и пытался делать Потебня, быть объединены при исследовании произведения как *структуры*, которая, с одной стороны, *определяется* закономерностями творческого процесса и является проекцией авторского сознания и которая, с другой стороны, *определяет* закономерности читательского восприятия этой структуры.

Таким образом, формалистический взгляд на произведение как на самозначимую систему средств выражения исключает всякую возможность соотнесения его к сознанию автора или читателя, такая проекция при данном подходе "безусловно отпадает" [Энг., 97]. Стало быть, положение о "внеположности" произведения сознанию есть неизбежное следствие основополагающей установки формальной школы, которая ограничивает применение в изучении литературы иных научных методов, кроме "морфологической систематики" (т.е. описания составляющих произведение "приемов") и сравнительно-сопоставительного изучения произведений. Как пишет Б.Энгельгардт, "в пределах двух этих возможностей и движутся все исследования формального направления – либо это попытки теоретического описания и классификации, построяемые нередко с нарушением исторической перспективы, либо же работы типа Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский и пр., с той оговоркой, что речь идет не о противопоставлении самих поэтов, как творческих индивидуальностей, а о непосредственном сопоставлении их произведений, поэмы Пушкина и поэмы Лермонтова, романа Толстого и романа Достоевского, новеллы Тургенева и новеллы Гаршина и т.д. и т.д., так что имя автора служит лишь чисто внешним этикетом [этикеткой – С.С.], объединяющим ту или иную группу художественных произведений" [Энг., 98]; иначе говоря, исследования формальной школы в этом плане являются одной из наиболее последовательных попыток реализации известного, выдвинутого Вельфлином, лозунга "История искусства без имен".

Такие исследования, разумеется, остаются в границах науки, важно только сознавать пределы их собственных возможностей. Но дело в том, что формалисты попытались превратить недостаток в достоинство, и те "проекции" рассмотрения литературы, которые, как показал Энгельгардт, лежат за пределами их методологии, они объявили вовсе не имеющими отношения к науке, собственную же методологию – единственно научной[1]. Однако такой научный "нарциссизм" – еще не слишком большая беда. Самое главное заключается в том, что из этого они попытались сделать общетеоретические выводы, и все то, что не адекватно их методу, они в теоретическом плане объявили "внелитературным" фактом, оставив в пределах "литературного факта" лишь то, чем они и занимались, т.е. самозначимую систему средств словесного выражения.

---

[1] Как признается в своем дневнике Л.Гинзбург, для формалистов и их учеников ("младоформалистов") психология и социология литературы были "запретными проблемами" [Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 51.

Таким образом, идея "внеположности произведения сознанию", с одной стороны, явилась *следствием* формальной методологии, а с другой, стала *инструментом обоснования* этой методологии и вырастающей из неё системы теоретико-литературных понятий.

Но что реально, т.е. применительно к конкретному литературному явлению и его анализу означает эта идея?

§ 2. Художественное произведение и авторское сознание

Она означает, прежде всего, отделение художественного произведения от автора – от творящего сознания. Отделение абсолютное. Речь ведь у формалистов идет не о том, что после создания произведение "отрывается" от автора и совершает свой дальнейший путь независимо от него, а о том, что и *при создании* ("делании") его никакая "душа" автора, в смысле содержания его сознания (идейного, мировоззренческого, эмоционального, интимно-личного) ни в малейшей степени не имеет отношения к "деланию" и в сделанной "вещи" никак не отражается. В художественном произведении, как заявил Б.Эйхенбаум в программной в этом отношении статье "Как сделана "Шинель", "нет и не может быть места отражению душевной эмпирики" автора.

Идея, оценка, мировоззрение, эмоциональное состояние, настроение и т.п., – все это в процессе "делания" искусства участия не принимает и – как результат – находится ***вне*** художественного произведения как "вещи", как конструкции, созданием которой писатель решает чисто формальную "задачу из задачника".

Литература – надличностное, даже, скорее, безличное явление. Это не самовыражение, а техника, это не отражение души, а технология. Искусство есть особый, самодостаточный процесс "делания" форм, который не имеет ни малейшего отношения к "жизни", или "темпераменту", или "психологии" писателя.

Такое представление об искусстве разделяли все формалисты, но, пожалуй, наиболее последовательно, упорно на нем настаивал в своих работах Б.Эйхенбаум. Это особенно заметно в сборнике его статей "Сквозь литературу", в котором были собраны работы 1916 – 1922 гг., причем если в первых статьях (о Державине, о Карамзине), написанных до 1919 г., Эйхенбаум придерживается принципов "гносеологически обоснованной эстетики"[1], то в последующих – решительно от нее отходит к эстетике формальной, игнорирующей всякую гносеологию. В статье 1916 г. о Карамзине Эйхенбаум писал, например, что

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 3.

Карамзин "не случайно и не бессознательно пришел к новой поэтике; она обосновывается его размышлениями о человеческом знании и, вместе с ними, составляет общий строй его отношения к миру и человеку" , т.е. "эта поэтика неразрывно связана с общефилософскими его суждениями. Между его философией и поэтикой – полное соответствие"[1]. А в статье 1919 г. "Как сделана "Шинель", касаясь знаменитого "гуманного места" повести ("Я – брат твой…" и т.д.), Б.Эйхенбаум решительно заявил, что в нем нельзя видеть какого-либо отражения взглядов, чувств, этической позиции писателя, а тем более какой бы то ни было философии. Это – только стилистический прием: сентиментальная патетика в данном случае и в этом месте нужна для создания гротескного контраста с каламбурно-комическим сказом. В произведении нет и не может быть никакой авторской "души". "Исходя из основного положения, что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым "отражением" личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника, как человека, переживающего те или иные настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и поэтому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики"[2].

В статье 1922 г. о Некрасове Эйхенбаум выразил эту идею еще острее: "Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой причинной связи ни с "жизнью", ни с "темпераментом" или "психологией" оно не имеет. Изучать можно историю литературы, а не историю "темпераментов" или "натур"; изучать искусство как проекцию индивидуального "темперамента" значит исследовать проблему времени по циферблату"[3].

Литературная "задача" из формального "задачника", которую суждено было решить Некрасову, заключалась в том, чтобы создать некий негармонический противовес гармонии стиха, доведенной Пушкиным до равновесия, – "дать ощущение несовпадения, дисгар-

---

[1] Б.Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 39, 49.
[2] Там же. С. 153.
[3] Там же. С. 256 -257.

монии", сделать поэзию "некрасивой", освежить ее "простонародной, а иногда и грубой речью", травестировать жанры, сделав "оду сатирической", превратив "балладу в сатиру или поэму в фельетон". И никакого отношения к решению этой задачи Некрасов *как человек* не имеет отношения. "Любители биографий недоумевают над "противоречиями" между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удается, но оно – не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что "душа" или "темперамент" – одно, а творчество – совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, – в той же мере и в том же смысле "искренно", в каком можно говорить об "искренности" актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь его "невменяемым пророчеством" толпу. Это и удалось Некрасову"[1]. Таким образом, поэзия – игра, поэт – актер, поэтическая "душа" – фикция, в лучшем случае маска или роль. Вот только почему, как заметил тот же Б. Эйхенбаум в книге о Лермонтове, история распорядилась так, что "рядом с Некрасовым стоит Фет"[2], решавший совсем другую "задачу" из формального "задачника"? Он это констатирует как факт, но не задается вопросом, почему одна и та же история, одно и то же время выбрало на одну "роль" Некрасова, а на другую – Фета. Почему не наоборот? Если бы формалисту пришло в голову решать эту задачу, смог бы он обойтись без "биографии" и без "души"?

Еще более обнаженно и более обстоятельно методика формального анализа творчества поэта в обход его жизни и "души" была продемонстрирована Б.Эйхенбаумом в книге "Лермонтов" (1924 г.) В редакционном предисловии к этой книге говорится, что ее автор изучает явления стиля, композиции, ритмики "вне связи с жизнью и особенностями духовного склада не только окружающей автора среды, но и самого автора", что "содержание творчества поэта, т.е. совокупность выражаемых последним идей, эмоций, мировоззрение, нашедшее свое выражение в творчестве, также обходятся Эйхенбаумом", но тем не менее "научная ценность работ, подобных настоящей работе Эйхенбаума, несравненно выше, чем импрессионистическое красноречие Айхенвальда или "исследование" о том, "курил ли Пушкин" и сколь-

---

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 260. В дневнике 70 - 80 гг. Л.Гинзбург, как бы отвечая на давние суждения своего учителя, пишет, что "Некрасов в быту был картежник и покровитель красивых женщин, но то, что он писал о горе народном, было его реальным духовным опытом", т.е частью его "души" [Гинзб., 276].

[2] Эйхенбаум Б. Лермонтов (опыт историко-литературной оценки). Л., 1924. С.11.

ких он имел любовниц"[1]. В рамках *такой* альтернативы эта оценка бесспорна. Но историческая роль Лермонтова сведена в этой книге исключительно к решению *формальной* задачи; в области *стиха* – "переместить доминанту от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному") (этот сдвиг "составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики"); в области устоявшихся *лирических жанров* – "смешать их, ослабить их классификацию" (во исполнение этой задачи в лермонтовских стихотворениях приобретают особый вес ударные, заранее заготовленные "лирические формулы", сама же "лирика неизбежно принимает характер растянутых медитаций"); в области *прозы* – перестройка "немотивированной" (построенной на игре с приемами) прозы в прозу "мотивированную", в которой "чисто формальная роль приема оказывается скрытой", "формальные проблемы скрыты под тщательной мотивировкой", что и становится после Лермонтова основным "формальным лозунгом русской литературы 40-60 гг."[2] (т.е. лозунгом "реализма", – уточняет Эйхенбаум, снисходительно используя слово, которое он считал лишенным научного содержания, однако все же ставя ненавистный термин в кавычки).

Творческая "жизнь" Лермонтова сводится именно к решению этих задач из историко-литературного формального "задачника". Его поэзия, пишет Эйхенбаум, не есть выражение "индивидуального "мироощущения" или непосредственной эманации души поэта. На самом деле художественное творчество есть работа, художественное произведение, как продукт этой работы, есть вещь"[3].

Характерна концовка книги о Лермонтове: "Лермонтов умер рано, но этот факт не имеет никакого отношения к историческому делу, которое он делал, и ничего не меняет в разрешении историко-литературной проблемы, нас интересующей. Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история и это было сделано Лермонтовым"[4]. И все? Звучит, я бы сказал, довольно цинично. Вроде как "мавр сделал свое дело". Но с точки зрения формалиста никакого другого "дела" за *поэтом* Лермонтовым не числится. И хотя в книге о Лермонтове Б.Эйхенбаум сделал немало действительно ценнейших наблюдений над формальной стороной лермонтовского творчества,

---

[1] Эйхенбаум Б. Лермонтов. С. 3, 6.
[2] Там же. С. 74, 99, 152, 156.
[3] Там же. С. 61.
[4] Там же. С. 156.

сведение исторической миссии поэта только к решению чисто формальных задач – яркий пример так называемого "ученого сальеризма".

"Делание" поэзии предстает в истолковании формалистов исключительно как рациональное занятие, действительно как решение "задач из задачника", по меткому и вовсе не негативному в устах его автора – Б.Энгельгардта – замечанию. Для формалистов были лишены всякого смысла понятия "вдохновение", "творчество", "талант", "гений", интуитивное и бессознательное в творчестве и т.п. По сравнению с голым рационализмом формалистических представлений о "производстве" поэзии пресловутый "интеллектуализм" Потебни, в котором его так часто упрекали, можно сказать, исчезает, как дым[1].

Творческое начало в поэзии, с точки зрения и по логике формалистов (несмотря на их подчеркнутое внимание к формальному новаторству), занимает отнюдь не такое большое место, как представляется на первый взгляд. В.Шкловский еще в статье о сюжетосложении писал, что сюжеты строятся из готовых блоков, существующих всегда, объективно и независимо от авторов, а "элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение", заключается в том, что он "берет один кусок и ставит его рядом с другими кусками"[2].

Б.Эйхенбаум представляет Лермонтова исполнителем формальных заданий, диктуемых ему неведомой силой логики развития самих художественных форм: эта логика поставила очередную историческую задачу изменения структуры стиха или конструкции прозы – и Лермонтов, оказавшийся точкой приложения этих безличных сил в нужное время и в нужном месте, её исполняет. Поэзия обезличивается совершенно, становится только сочетанием формальных элементов. Даже лирика. "Лирическое стихотворение, – писал Б.Эйхенбаум в "Мелодике стиха", – может быть определено как сочетание предложений, соединенных в своем движении единым ритмико-синтаксическим и звуковым строем. Ритмико-синтаксический строй выражается в симметрии речевых периодов, разделенных каденциями (строфа), и в построении фраз на основе интонационной системы. Звуковой строй

---

[1] "Делание" художественных произведений предстает как исключительно рациональное и даже "ремесленное" решение технических задач. Формалисты сами дали повод для весьма саркастических оценок своего метода. Например, со стороны Луначарского, который в дискуссии о формализме говорил, в частности, следующее: "Помните анекдот о господине, который в бетховенском концерте на вопрос: "Что сейчас будут играть?"– ответил: "Будут скрипеть конским волосом по кошачьей кишке". Так же точно и Эйхенбаум сводит всякое литературное произведение к словесному фокусу, все писатели, слово-штукари, забавники, только и думают о том, как бы сделать "Шинель", и в произведениях их можно искать только непосредственнейшего удовольствия вроде щекотания пяток или удовольствия более глубокого от анализа способов, при помощи которых этот ловкач проделывает свои фокусы-покусы" [Луначарский А.В. Формализм в науке об искусстве // Печать и революция. 1924. № 5. С. 32].

[2] Поэтика. Пг., 1919. С. 139.

выражается в повторности гласных и согласных, корреспондирующих между собой. Каждый из этих факторов лирической композиции может быть доминирующим – остальные играют тогда более или менее подчиненную роль"[1]. И всё? Да, всё. Больше ничего в лирике, с формальной точки зрения, нет.

Поэт – безличный исполнитель воли внутрилитературных законов. Талант низводится до положения агента неких безличных сил. "Человек и человеческий мозг не что иное как геометрическое место точек пересечения линий коллективного творчества", – писал В.Шкловский в книге "Ход коня"[2]. "Не будь Пушкина, "Евгений Онегин" все равно был бы написан", – вторил ему Осип Брик[3]. В истории искусства как процесса перекомбинации форм "имена" писателей становятся формальными знаками той или иной комбинации приемов.

Как везде и во всем, в решении проблемы соотношения искусства и "жизни", "души" художника и "сделанной" им "вещи", система понятий формальной школы строится на утверждении абсолютных отличий, на противоречии, на разрыве связи.

Но ведь любые, самые разительные отличия не обязательно предполагают такой разрыв.

Индивидуальное сознание художника – при объективном изучении художественного произведения – может и должно учитываться в той мере, в какой оно находит объективное проявление в созданной им структуре. Найти и соблюсти эту меру гораздо труднее, чем просто разорвать связь.

Роман Якобсон, спустя годы, в 1933 г., в статье "Что есть поэзия?" писал, что реальный факт или событие, бывшее поводом для написания стихотворения, под воздействием развертывающейся в стихотворении системы приемов "может обернуться чем угодно, вплоть до собственной противоположности" [Эрл., 200]. Одно из доказательств – письмо Пушкина к другу, в котором А.П.Керн, героиня стихотворения "Я помню чудное мгновение", названа "вавилонской блудницей", причем и стихи, и письмо 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" [См. Эрл., с. 200]. Но это ответ 1933 года, ответ Якобсона – не формалиста уже, а структуралиста. В начале 20-х годов формалисты вообще отказывались от постановки такого вопроса, потому что тогда для них, по словам Б.Эйхенбаума, "душа" или "темперамент" – это одно, а творчество – нечто совсем

---

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 211 - 212.
[2] Шкловский В. Ход коня. Берлин. 1923. С. 69.
[3] Брик О. Т.н. "формальный метод" // Леф. 1923. № 1. С. 213 - 215.

другое"[1], т.е. по отношению к стихотворению говорить о "верности" или "ложности" созданного в нем облика героя или самого поэта нет никакого смысла. В поэзии нет лиц, есть только маски, нет "жизни", а есть только искусство (искусность) как совокупность средств выражения. То, что литература и жизнь, в том числе психологическая жизнь художника, – не одно и то же – совершенно справедливо. Между ними могут быть различия, доходящие вплоть до противоречия, но даже противоречие не означает абсолютного разрыва. Стены между тем и другим и абсолютной разницы нет, потому что "совершенно разные вещи именно никак не могут противоречить друг другу. Противоречие возможно лишь там, где два явления сходятся в одной плоскости и подчинены высшему единству. Где нет смысловой общности, где нет отнесенности к одному смыслу, там не может быть противоречия. Далее, где может быть противоречие, там возможно и согласие. Если между жизнью и творчеством существует противоречие, то из этого с совершенною необходимостью следует, что это не просто разные вещи, а что это явления, лежащие в одной плоскости и потому могущие столкнуться" [Медв., 197]. Этот чисто логический аргумент П.Медведева (Бахтина) против формалистического разрыва связи между литературой и жизнью опровергнуть логически не смог бы и самый изощренный софист. Его мысль о том, что там, где есть противоречие, то там же возможно (на каком-то другом уровне) и согласие, совершенно справедлива. А если не *согласие*, то *связь* – уж во всяком случае, несомненно, существует.

И вот эту связь формализм разрубает, разрывает. Выводит за пределы научного изучения. Но такая связь – совершенно законный объект изучения литературоведения. Задача (и выход из трудностей) заключается не в том, чтобы "недрогнувшей рукой", как выразился В.Эрлих [Эрл., 281], обрубить связи между произведением и "душой" художника, а в том, чтобы найти способ, метод, научный инструмент для изучения таких связей, для выяснения того, какая сторона души художника, в какой мере и как "объективируется" в созданной им образной структуре (что и пытался нащупать Потебня и выразить в созданной им системе теоретических понятий). Как писал П.Медведев (Бахтин), "если же вообще искать "душу", то где же ее и искать, как не в художественных произведениях?" [Медв., 200].

Нет, искать ее можно где угодно, только не в художественных произведениях, считали формалисты. Они как раз и выразили свой взгляд на соотношение "души" художника и созданной им поэтической "вещи" в своей теории произведения как *данности, внеположной*

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л. 1924. С. 260.

сознанию. А одним из следствий, частных выводов этой теории стало введенное ими в теорию литературы и получившее впоследствии широчайшее распространение понятие "лирический герой" – применительно к лирике, в которой, казалось бы, "душа" поэта находит непосредственное выражение и в которой разорвать связь между "душой" автора и его произведением представлялось ранее совершенно немыслимым.

Понятие "лирический герой", его смысл и функции в формальной теории

Понятие и термин "лирический герой" – продукт и изобретение формальной школы. В современном употреблении оно не вполне совпадает с первоначальным его смыслом и имеет несколько иные функции в качестве инструмента научных описаний и интерпретаций лирики. Поэтому надо иметь представление о том, *когда, почему и для чего* это понятие было введено в научный оборот. Надо знать и понимать, что оно было производным от основополагающего тезиса формальной школы о "внеположности" художественного произведения сознанию – прежде всего *авторскому* сознанию. Теоретический исток и основа понятия "лирический герой" – именно здесь. И смысл его, и цель введения этого понятия в теорию литературы заключались в том, чтобы отделить "лирического *героя*" как искусственно созданную "маску" или же как побочный, второстепенный продукт лирической композиции и лирического стиля, – от поэта как *автора* произведения, провести между ними непереходимую (с точки зрения формализма) черту.

Впервые термин "лирический герой" был употреблен Ю.Тыняновым в статье 1921 года "Блок", написанной в связи со смертью поэта. Вводя это понятие, Тынянов имел в виду определенные особенности именно *блоковской* лирики, но затем оно приобрело расширительное толкование, оказалось весьма "ко двору" в формальной теории, а далее прижилось и стало очень употребительным в литературоведении вообще.

Тынянов пишет, что после смерти Блока о нем печалятся не столько как о поэте, сколько как о человеке. "И однако же, кто знал этого человека?" – спрашивает он и пишет о характере хлынувших после смерти Блока воспоминаний о нем: "Вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, о разговорах по поводу каких-то яблок, каких-то иллюстраций", – и из этих воспоминаний ясно только одно: что "Блока мало кто знал". И в то же время все уверены, что "по всей России знают Блока, как человека".

Знают не Блока, считает Тынянов, знают "лирического героя" Блока и отождествляют его с Блоком-человеком: "Блок – самая большая лирическая тема Блока. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас". Тынянов пишет, что сам Блок создал легенду о себе и что эта легенда "окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ". Постулированный самим Блоком, создавшим образ самого себя как "тему", как героя "романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации". В этот постулированный и искусственно созданный образ "лирического героя" "персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*"[1]. Иначе говоря, подставляют "человеческое лицо" вместо искусно и специально созданного литературного двойника. Но л*ицо* это создано искусством, и оно не есть лицо (и душа) Блока-человека. Искусство "персонифицировано, *оличено*" читателями и почитателями, как пишет Тынянов, но им (искусством) не душа и лицо *человека* Блока выражены, а придуманное, сочиненное ("постулированное") лицо" "лирического *героя*". Понятие "лирического героя" было находкой, которой тут же придали общий смысл, распространив на лирику, на поэзию вообще. **"Лицо поэта в поэзии – маска"**, – жестко сформулировал Б. Эйхенбаум[2].

Понятие и термин пришлись как нельзя кстати. Для формальной школы по отношению к "лицу" поэта созданный им образ *всегда* есть не лицо, а маска. Не случайно, правда, понятие и термин возникли в связи с поэзией символизма. Для символистов творчество было более ценно и даже более реально, чем сама жизнь. Недаром в символизме возникло и утверждалось представление о поэзии как "жизнетворчестве". Ходасевич говорил, что символисты не хотели отличать писателя от человека, "литературную биографию от личной". Поэты стремились превратить свою жизнь в эстетический факт и порой сами начинали болезненно зависеть от своих творений. А.Блок сам указывал на опасность такого рода "жизнетворчества": "Итак, свершилось, мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим "анатомическим театром", или балаганом, где я сам играю роль на-

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 512 -513.

[2] Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Пг. 1923. С. 132. Лирическая героиня Ахматовой, сочетающая в своем облике черты "монахини" и "блудницы", утверждал автор этой книги, ничего общего не имеет ни с обликом, ни с "душой" самой Ахматовой. Этот двоящийся "лик" возник в результате широкого применения Ахматовой ее излюбленного приема – оксюморона. Т.е. в данном случае "лирический герой" есть даже не специально созданная "маска", а "маска" как побочное следствие стиля.

ряду с моими изумительными куклами… Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать с собственной жизнью, которая отныне и стала искусством, ибо со мной рядом живет мое создание – не живое, не мертвое, синий призрак"[1].

"Жизнетворчество" символистов в теории формализма переросло рамки установок одного поэтического течения и преобразилось в творение лиц и масок отнюдь не только символистами, но *всеми* поэтами как результат действия имманентных законов лирического творчества как такового. Б. Томашевский говорил, что "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" произведении зачастую речь идет не о том, что произошло, а о том, что должно было бы произойти" [Эрл., 201]. В статье, написанной после смерти Маяковского, Роман Якобсон писал о его поэзии как о сценарии, который был впоследствии разыгран в действительности[2]. Это трагический вариант поэтического "жизнетворения". Но лирический герой как "маска" и как искусственное создание может стать своеобразным "свидетельством" того, что реальная жизнь поэта совсем не соответствует образцу придуманного им "лирического героя", и иногда, независимо от воли и намерений создателя "маски", это несоответствие производит комическое впечатление[3].

---

[1] Цит. по: Долгополов Л. На рубеже веков: о русской литературе конца Х1Х - нач. ХХ в. Л., 1985. С. 107.

[2] Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7-45. Впоследствии эту мысль повторил и развил Ю.Карабчиевский в своей известной книге "Воскресение Маяковского" М., 1990.

[3] Смешно, например, когда, как говорится, не нюхавший ни пороху, ни лагеря, вполне благополучный и процветающий поэт-постмодернист (А.Еременко) пишет: "Я пил с Мандельштамом на Курской дуге…", тем более, что Мандельштама на Курской дуге не было и не могло быть. Кстати, в первой повести В.Войновича "Мы здесь живем", опубликованной в 1962 г. в "Новом мире", есть колоритный эпизод: "В клубе возле сцены стоял окруженный колхозниками Вадим и, выбрасывая вперед правую руку, читал:

Мы в угольных шахтах потели,
Пилили столетние ели.
Мы к цели брели сквозь метели,
Глотая махорочный дым.

Фуфаек прокисшая вата
Мне тоже знакома, ребята.
Привыкли кирка и лопата
К рабочим ладоням моим.

– Здорово протаскивает! – сказал восхищенно Марочкин.

– Я чего-то не понял, – сказал стоявший рядом с Марочкиным Анатолий. – Это кто там в шахте потел? Ты, что ли?

– Нет, не я, – смутился Вадим.– Нельзя так буквально понимать стихи. Я – это мой лирический герой.

– Я думал, ты – это ты и есть, сказал Анатолий.

– Ну, это все равно что я. Это мой внутренний мир.

– А я думал, ты и снаружи такой,– разочарованно сказал Анатолий, и все засмеялись".

В современном литературоведении лирический герой чаще всего определяется как "художественный двойник" автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики). Этот "двойник" наделяется определенной жизненной ролью, более или менее четко очерченной индивидуальной судьбой, психологической отчетливостью внутреннего мира и т.п. Обычно подчеркивается, что отношения между биографической личностью поэта и лирическим героем подобны отношениям между житейским прототипом и художественным типом (в эпосе или драме)[1]. Это уже не вполне соответствует исходному понятию, предложенному впервые формальной школой. В ее толковании лирический герой *отделен* от автора; никакой авторской "душевной эмпирики", в его "составе", тем более никакой "прототипичности" это понятие не предполагало. Лирический герой – это искусственно созданная маска, литературная фикция, продукт композиции и стиля. Правда, "попутчики" ОПОЯЗа, такие, как В.В.Виноградов, уже тогда задумывались о сложной иерархии отношений между "душевной эмпирикой" поэта и созданным им образом "лирического героя". В недавно опубликованном письме от 13.02.26 г. к Н.М.Виноградовой-Малышевой В.Виноградов говорил: "Вопрос для меня сейчас больной. Я с вами болезнью поделюсь. Для речи о Есенине она явилась. Тема – о лирическом лице. Неправда, что художник лично себя в лирике воплощает. Но неправда и то, что поэт кажет не лицо, а маску. Художник должен создать какой-то сложный, глубокий и впечатлительный образ. Этот образ делается центром, откуда рассыпаются лучи лирических эмоций. Можно, конечно, каждое лирическое стихотворение рассматривать как чисто словесный мелодический рисунок, безотносительно к тому "я", которое в нем названо. Но если стихотворения собираются в циклы, и в них есть, рядом с именем одного автора, какая-то общая тональная направленность, то возникает мысль о психологическом субстрате. Начинает казаться, что художник все эти лирические признания и откровения прикрепляет к одному "я", к одному "образу". Средством его художественного оформления, раскрытием его внутренней динамики – сходной и противоречивой, как в музыкальном романе (да, романе, а не романсе), – и является стилизация. Создается иллюзия единства лирического романа – и стихотворения как главы. И герой чудится в нем. И, конечно, это не автор (не Лермонтов, не Пушкин, не Фет, не Ахматова, не Есенин и т.п.). Хотя в герое и может быть кое-что от психологических свойств автора, но только художественно преобразованное. "Я" лирического стихотворения не соответствует той фамилии, тому имени, которое написано под стихотворением. Лирика – это как бы параллельный мир миру автора, и между ними – грани, у одних писателей – более широкие, у других – узкие. У тех, у кого эти границы тесны, создается образ лирического двойника. Но все же черта всегда отделяет автора от героя. Герой почти всегда интереснее автора – у таланта. Но представьте: автор сливает себя с героем. Лирическое "я" превращается в Сергея Есенина. Получает-

[1] См. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 185

ся не лирика, а автобиографическая драма. Уже не слова волнуют, не стоящий за ними художественный образ, а сам живой человек. Он ведь не художественно творит, а в стихах начинает свои печали и муки рассказывать. Чтобы волновали его слова, слов недостаточно. Словесное мастерство даже не нужно. Оно не замечается: должна быть живая драма. Публика смотрит не на стихи, а на автора. И вот лирическую драму делает художник не из слов, а из своей жизни. Он утерял параллельный ряд творчества, а в публику лишь посылает письма, монологи о себе. И чтобы эти монологи волновали, были динамичны, замыкали лирический круг романа, надо свою жизнь сделать сложной и трагичной. И торопиться с ней. И все-таки сознавать, что художник умер раньше и кончить необычно как человеку. Пока все туманно. Но это – путь Сергея Есенина"[1]. Уже здесь намечены градации степеней близости "лирического героя" реальному автору. В сущности, это градации в пределах весьма широкой шкалы: от их полного слияния (т.е. отсутствия "лирического героя") до создания образа лирического героя – маски, полностью отчужденной от автора. Позднее в литературоведении, в частности, в работах Г.Гуковского, Д.Максимова, Л.Гинзбург и др. понятие лирического героя развивалось, дифференцировалось, наполнялось конкретным историко-литературным содержанием, и только в таком конкретном историческом смысле оно и должно употребляться, не превращаясь в универсальную формулу, обозначающую субъекта лирики вообще.

"Термином *лирический герой* несомненно злоупотребляли. – пишет Л.Гинзбург. – Под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл. В подлинной лирике, разумеется, всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается некими устойчивыми чертами – биографическими, психологическими, сюжетными. В своем роде предельным случаем являются персонажи-мистификации, вроде знаменитого в свое время Жозефа Делорма".., о котором "писал Пушкин в заметке 1831 г., посвященной нашумевшей мистификации Сент-Бёва. Мистификации такого рода являются крайним случаем, потому что лирический персонаж полностью отделяется здесь от автора и живет собственной жизнью. Обычно лирический герой не создается столь крайними средствами. Методы его воплощения многообразны. Один из основных – циклизация с более или менее выраженным сюжетным, повествовательным элементом" (например, "Книга песен" Гейне, лирика Некрасова, особенно любовная, а также стилизованные маски ранней лирики Блока). "Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса"[2].

---

[1] Виноградов В.В. Сумею преодолеть все препятствия. Письма Н.М.Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. №1. С. 188.

[2] Гинзбург Л. О лирике. М.-Л., 1964. С. 160 - 161. "Пренадоедливым термином" назвала термин "лирический герой" Л.Гинзбург в дневнике 70 - 80 гг., вспомнив при этом суждение В.Розанова о том, что "есть писатели, которые смотрят в зеркало, когда пишут, и писатели, которые не смотрят". Она же говорила, что большие писатели не думали о "самовыражении", зато писателям помельче свойственно радоваться "собственной уникальности" [Гинзб., 291, 293].

Эти положения Л.Гинзбург, в прошлом ученицы Б.Эйхенбаума из поколения "младоформалистов", как называли себя ученики корифеев ОПОЯЗа, весьма далеко отстоят от трактовки "лирического героя" формальной школой, хотя бы уже потому, что для нее он вовсе не был "формой выражения авторского сознания", поскольку авторское сознание, с точки зрения этой школы, "внеположно" художественному произведению вообще, в принципе, и "душа" художника в нем не находит и не должна находить отражения. Это целиком искусственное создание[1].

Здесь есть смысл привести еще несколько принципиально важных суждений Л.Гинзбург о лирическом герое. "Лирический герой – единство личности, не только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной определенной характеристикой. Все же характеристику эту не следует отождествлять с характером. Неточная терминология затемняет сущность явления. Литературный характер в его закономерностях и противоречиях едва ли может быть построен средствами лирики. Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала"[2].

Не всякая лирика создает образ лирического героя. "Лирическое *я* Лермонтова суммарно, собирательно, а между тем к нему, без сомнения, применимо понятие лирического героя. Это объясняется чрезвычайным единством авторского сознания, сосредоточенностью его в определенном кругу проблем, настроений. Подобное единство является необходимым условием возникновения лирического героя: необходимым, но еще недостаточным. Поэзию Фета, например, отличает чрезвычайное единство лирической тональности, притом единство в истоках своих романтическое. Авторское *я* Фета несет в себе и внутренний строй романтического мировосприятия, и даже внешние черты романтической судьбы поэта. И все же только с натяжкой можно говорить о лирическом герое Фета. Для понимания лирического субъекта поэзии Фета этот термин просто является лишним; он ничего не прибавляет, не объясняет. И это потому, что в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы. В лирике же Лермонтова личность – не только субъект, но и объект произведения, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета"[3].

---

[1] Справедливости ради надо сказать, что теория лирического героя в формальной школе, на мой взгляд, имеет в определенном смысле своего предшественника в теории "искусственной" лирики, противопоставленной лирике "натуральной", – теории, которую развивал столь нелюбимый формалистами ученик Потебни Д.Н.Овсянико-Куликовский, особенно в книге о Пушкине. См. об этом: Сухих С.И. Психологическое литературоведение Д.Н.Овсянико-Куликовского. Нижн. Новгород, 2001.

[2] Гинзбург Л. О лирике. М.-Л., 1964. С. 163.

[3] Там же. С. 165.

"Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника. Речь идет не о читательском произволе, но о двойном восприятии, заложенном в художественной системе данного поэта. Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей противоречивой полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время "идеальной" личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта. Это демонический лик Лермонтова, это таинственный Блок 1907 года в хороводе снежных масок"[1].

Хотя бы из этих только суждений одного из самых глубоких и ярких исследователей лирики видно, насколько далеко отошла современная наука, даже в лице бывших "младоформалистов" 20-х гг., от исходного содержания понятия "лирический герой", введенного в теорию литературы формальной школой. Но для того, чтобы применять это понятие как инструмент анализа лирики со всей осторожностью и с пониманием возможных пределов его использования, нужно знать происхождение, содержание и целеустановку этого понятия и термина в их истоках, т.е. в теории формализма.

§ 3. Проблемы психологического содержания литературы

Теория художественного произведения как "внеположной сознанию данности" имеет в качестве одного из ее аспектов (и одного из следствий применения ее к анализу произведений литературы) то, что в самом художественном произведении всё, относящееся к содержанию сознания (внутреннему миру) "души" не только автора, но и *персонажей* (т.е. всю сферу психологии, идеологии, этики и т.п. литературных героев) формальная школа выводит за скобки, отсекает от собственно художественной конструкции как эстетически нейтральный материал (или как мотивировку приема). Выше уже шла речь о том, что В.Шкловский, описывая прием "остранения" в сценах в театре ("Война и мир"), обращает внимание только на "странное" описание спектакля, и ни разу не вспоминает об очевидном – что это восприятие Наташи, форма, способ раскрытия ее психологического состояния. Разумеется, не потому, что он этого не видит и не понимает, а потому, что этого (психологии героя) принципиально "в упор не видит" и видеть не хочет формализм как научная теория и как метод анализа. Слова "характер", "тип", "характеристика" формалисты недаром часто ставили в кавычки (например, Эйхенбаум, в книге о Лермонтове), или вообще избегали ими пользоваться, так же как поня-

[1] Гинзбург Л. О лирике. М.-Л., 1964. С. 167.

тиями "внутренний мир", "личность", "чувство", "мысль", "воля", "психология" героя. "Мы очень любим почему-то "психологии" и "характеристики", – иронически писал Б.Эйхенбаум в статье 1919 г. "О трагедии и трагическом".– Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы "изобразить" психологию или характер. На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим "Гамлета", чтобы изучить психологию"[1]. Для чего же? Для того, чтобы насладиться *формой* трагедии. Аристотель считал целью трагедии "возбуждение страха и сострадания" для "очищения подобных аффектов". Эйхенбаум категорически отрицает эту формулу, считая более близкой к истине формулу Шиллера – "*наслаждение* состраданием", однако полагает, что ее необходимо дополнить так: "Наслаждение не состраданием самим по себе, а той *формой*, в которой оно является у зрителя трагедии". Зритель должен следить "не столько за самим страданием героя, сколько за *процессом* его развития и построения, за *мотивировкой* – сострадание становится тогда не душевным, индивидуальным его переживанием, не *эмоцией*, а лишь общим представлением, которое он держит в руках одновременно с биноклем. Поэтому он ждет от художника не этого чувства самого по себе, а особых *приемов*, которыми оно вызывается"[2]. Чтобы "сделать сострадание следствием удачного применения трагической формы, надо трагедию задерживать, тормозить…" (Вот почему Гамлет у Шекспира, как и Валленштейн у Шиллера, медлителен и нерешителен). "Не потому задерживается трагедия", что художнику "надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот – потому.., что трагедию надо задерживать… Психология служит только мотивировкой: герой кажется личностью, а на самом деле он – маска"[3].

Вот так. Не только "лирический герой", но и герой эпоса или драмы – тоже никакой не характер, не личность, а "маска". Сюжетная (композиционная) функция является его единственной художественной целью, "характер", "психология" – только мотивировки сюжетного приема. Б.Эйхенбаум последовательно проводит этот взгляд при анализе пушкинской и лермонтовской прозы. Задача Лермонтова как прозаика – решение проблемы построения сюжета и повествования. В "Вадиме" и "Княгине Лиговской" эта задача не была им решена: в "Вадиме" он не смог освободиться от давления привычной для него стиховой формы и жанра поэмы – получилось "нечто в роде поэмы в

---

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 78.
[2] Там же. С. 76 - 77.
[3] Там же. С.80 - 81.

прозе"[1]; в "Княгине Лиговской" не справился с построением романного сюжета: "Большое количество персонажей и сложная интрига, намеченная в написанных главах, подготовляют к большой форме, между тем как на самом деле роман не образуется: интрига не создает завязки, которая соединила бы всех действующих лиц. Роман распадается на ряд сцен и эпизодов, сочетание которых не приводит к последовательно развивающемуся повествованию"[2].

Поскольку "большая форма" еще не удается, Лермонтов в "Герое нашего времени" переходит к "цепи повестей", объединенных фигурой Печорина "и освобождает себя, таким образом, от трудностей, связанных с развитием большой фабулы"[3]. "Разбив роман на новеллы", Лермонтов тем самым не только "сделал своего героя фигурой статической", но и лишил конструктивной роли последовательность его биографического времени. "Вместо обычной временной последовательности, в которой располагается жизнь героя, мы имеем последовательность другую – связанную не с героем, а с автором. Конструктивную роль играет последовательность второстепенная (история знакомства автора с героем), а основная последовательность (жизнь героя) так сдвинута, что даже по прочтении всего романа трудно расположить сообщенные события в хронологическом порядке"[4]. Роман превращается в "путевые записки", к которым приложена часть "Журнала Печорина". Благодаря этому автор имеет возможность для "торможения сюжета" ввести значительный описательный материал: например, в "Бэле" описание пути от Тифлиса до станции Коби, пейзажные картины, рассказ Максима Максимыча и т.п., – в результате "торможение сюжета мотивировано самой формою путевых заметок"[5]. В "Максиме Максимыче" благодаря форме "путешествия" происходит "мотивированная" этой формой встреча автора со своим героем – "сцена достаточно острая свой формальной парадоксальностью", которая нужна Лермонтову, в сущности, только "для того, чтобы мотивировать подробное описание наружности Печорина" (а для чего нужно само это портретное описание, исследователь вопросом не задается, по-видимому, тоже для "торможения"). Предисловие к журналу Печорина, которое, в сущности, является предисловием ко всему роману, помещается в середину его (традиционный для беллетристики 30-х гг. – Марлинского, Вельтмана, Воскресенского, Одоевского и др. – "обнажающий" форму способ введения приема), но у Лермонтова он

---

[1] Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 127.
[2] Там же. С. 147.
[3] Там же. С. 147.
[4] Там же. С. 148.
[5] Там же. С. 150.

тоже оказывается мотивирован так, что "чисто формальная роль приема оказывается скрытой"[1]. "Княжна Мери" построена на "парадоксальной ситуации "я не люблю вас", которая резко контрастирует с традиционной светской повестью и "придает остроту всем положениям вплоть до дуэли". "Вера появляется как мотивировка для дуэли – недаром она бесследно исчезает, как только это ее сюжетное назначение выполнено"[2]. Эти и другие весьма точные, остроумные наблюдения над сюжетными и композиционными приемами "Героя нашего времени" у Эйхенбаума призваны доказать, что они (приемы) и являются единственной целью произведения. Вся "психология" сведена исключительно к мотивировке этих приемов, а сама эта мотивировка представлена тоже как формальная цель, так что после Лермонтова "внимание к мотивировке становится основным *формальным* лозунгом русской литературы 40-60 гг.". Но ценность формальных наблюдений Б.Эйхенбаума нисколько не уменьшилась бы, если бы описанные им композиционные приемы были объяснены не как самоцельные, а как направленные именно на "психологию", на психологическое раскрытие характера Печорина как "героя времени" и сопутствующих ему фигур, оттеняющих и с разных сторон освещающих этот характер. Однако само слово "характер" Б.Эйхенбаум презрительно ставит в кавычки[3].

Для всех формалистов свойственно точно такое же повышенное внимание к композиции, сюжету, стилю, сказу как способам развертывания повествования – и полное отсутствие интереса к литературному герою, отношение к нему лишь как к нитке, связывающей эпизоды. Стремление во что бы то ни стало уйти от "психологии" заставляло не только игнорировать, но и всячески преуменьшать значение всего, что входит в область психологии, в том числе эмоциональной сферы художественного произведения. В.Шкловский писал, что "по существу своему искусство внеэмоционально… Кровь в искусстве не кровава… она или материя для звукового построения, или материал для образного построения"[4]. Формализм крайне рационализирует не только "*делание*" искусства, но и его *восприятие*, при котором чувства, возбуждаемые художественным произведением, должны стать не переживанием, не эмоцией, а лишь неким отстраненным, внеэмоцио-

---

[1] Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 152.
[2] Там же. С. 155.
[3] "От "Княжны Мери", как наиболее крупной и разрешившей проблему "характера" повести, идет целая линия повестей и рассказов – в том числе и ранние повести Тургенева" [Там же. С. 155].
[4] Шкловский В. О теории прозы. М.. 1925. С. 192

нальным "общим представлением", которое зритель трагедии, по словам Б.Эйхенбаума, "держит в руках одновременно с биноклем"[1]

Конечно, переживания, вызываемые произведением искусства, отличаются от тех, которые люди испытывают в реальной жизни. Тут есть проблема – того же порядка, что и с случае с "душевной эмпирикой" автора и ее отражением в художественном произведении – проблема связей и различий между эмоциями в жизни и эмоциональной сферой в литературе; эта связь должна быть исследована, но формализм ее разрывает, отрицает, отказываясь видеть и признавать такую связь.

Даже В.Эрлих при всем своем пиететете к русским формалистам не согласился с Шкловским, что "кровь" в литературе совершенно "не кровава" [Эрл, 208] и слегка пожурил их за "бесцеремонное обращение с литературным "этосом" [Эрл., 194], скажем, за объяснение Шкловским противоречия между "безумием" и "мудростью" Дон-Кихота исключительно нуждами литературной техники. "Если даже "Дон-Кихот" – роман, в котором широко используются такие приемы, как ирония или пародия, – не слишком хорошо поддается анализу в ультраформалистском духе, то что же будет, – спрашивает В.Эрлих, – если приложить схему Шкловского, скажем, к "Божественной комедии"? Можно ли всерьез утверждать, что теология Данте была всего лишь "мотивировкой" сумбурного сюжета..? [Эрл., 195][2]. Впрочем, В.Эрлих осуждает "ультраформализм" Шкловского только для вида; сам он тут же утверждает, что "искусство в первую очередь является не призывом к действию и не источником информации, но хладнокровным наблюдением над языковым материалом" [Эрл., 209]. Между прочим, как раз такое искусство Потебня вслед за Гете называл "искусством дилетантов", противопоставляя его искусству органическому, которое может быть и побуждением к действию, и источником информации и много еще чем, в том числе и "наблюдением над языковым материалом", только уж никак не "хладнокровным", а всегда сопряженным с известным "волнением", т.е. эмоциональным содержанием, без которого нет подлинного искусства.

Герою литературного произведения в формальной теории не повезло, пожалуй, больше всего. В стремлении избавиться от всего "психологического" в анализе, изгнать всякую психологию (а уж тем

---

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 77.

[2] Напомним, что еще А.Н.Веселовский говорил, что ограничиться при изучении "Божественной комедии" только ее "поэтической стороной", отдав другим специалистам право разбираться в ее философской и исторической проблематике, в конкретных аллюзиях, в богословских вопросах, поднимаемых в диспутах обитателей рая и т.п., – значит, резко сузить объект исследования литературоведа, сделать его взгляд на предмет неизбежно односторонним и чреватым ошибками.

более идеологию, философию и т.п.) из литературного произведения, формалисты оставили герою одну лишь композиционную функцию. Но, как писал по этому поводу П.Медведев (Бахтин), "если бы герой исчерпывался своими композиционными функциями, то невозможно было бы никакое восприятие его вне плоскости произведения – в жизни. Уж подавно было бы невозможно подражание литературному герою в жизни. Между тем случаи такого влияния литературы на жизнь не подлежат сомнению. Байронические герои появлялись в жизненном быту и всеми узнавались и воспринимались как таковые" [Медв., 188]. Для формалистов это, конечно, не аргумент. Они с презрением относились любым попыткам проекции литературного произведения на жизнь или обратно, и рассуждение о литературном герое как о "личности", характере" для них было показателем в высшей степени неэстетического подхода к литературе, "неспецифического" метода анализа. Олицетворением такого "ненаучного", с их точки зрения, подхода был Д.Овсянико-Куликовский, который в монографиях о писателях и в "Истории русской интеллигенции" не просто вычленяет образ-характер из художественного целого и занимается его толкованием, но говорит о герое литературного произведения, о его характере, душевной организации, особенностях ума, поведении и т.п. так, как говорят о живом человеке. С точки зрения формалиста, совершенно недопустимо об Онегине или Чацком говорить так же, как о Герцене или Станкевиче, т.е. забывать, что речь идет о литературных химерах, а не о реальных людях, тем более что "литературность" этих химер сводится лишь к их роли в организации сюжета и композиции.

Правда, это еще вопрос, что лучше: рассуждать о герое романа как о реальном человеке или же видеть в нем один лишь "прием", и какое из этих двух типов восприятия можно считать более "ложным" или "извращенным". Здесь есть проблема, и очень непростая. Для формалиста, правда, ее вообще нет: для него литература есть "прием", и никакого отношения к реальности не имеет. Но чтобы увидеть неправомерность такого эстетско-снобистского взгляда на проблему, достаточно просто напомнить некоторые известные вещи. Надо думать, Пушкин или Гончаров понимали в искусстве не меньше любого формалиста, эстета, структуралиста или постмодерниста. Но ведь вот Пушкин в известном письме Бестужеву рассуждает о Чацком как о реальном человеке, и даже сравнивает его с самим Грибоедовым, говоря, что Чацкий не умен, поскольку "мечет бисер перед свиньями", а вот Грибоедов очень умен. А Гончаров, в свою очередь, в статье "Мильон терзаний" точно так же рассуждает о Чацком как о живом человеке. Увидеть и показать сюжетные и композиционные функции

литературного героя, как это сделали формалисты, – это немало, и анализ героя с этой точки зрения – серьезный вклад в науку. Но считать научным только этот результат и только такой подход – уже проявление крайности и узости взгляда на объект исследования. Ведь "понимание человека, которое писатель воплощает в своих героях", является "ключевым вопросом литературы"[1].

§ 4. Произведение и читатель. Проблемы восприятия. Психологическая подоплека основных категорий формального метода

Формальный подход к произведению как самозначимой системе средств выражения, как уже говорилось, исключает всякую возможность соотнесения его не только с сознанием автора, но и с воспринимающим сознанием конкретного субъекта, т.е. с сознанием читателя. Произведение как "вещь", как объективная данность, как совокупность материальных знаков и их взаимных отношений ни на что не ориентировано, кроме как на самого себя. Оно "внеположно" сознанию и того, кто его создает, и того, кто его воспринимает. Такова принципиальная позиция формальной школы. Но такую позицию легко *заявить*, однако совсем нелегко обосновать, а самое главное, последовательно *осуществить*, провести в конкретном анализе. И для того, чтобы это понять, достаточно задать несколько простых (точнее, непростых, а для формализма вообще, можно сказать, убийственных) вопросов.

1. О воспринимающем центре

Ведь все признаки "литературности" (художественности), установленные формалистами: ощутимость построения, выведение из автоматизма восприятия путем затруднения формы и остранения – предполагают наличие именно ОЩУЩАЮЩЕГО СОЗНАНИЯ. *Кто* ощущает построение, для *кого* оно "ощутимо" или "автоматизировано"? *Чье* восприятие выводится из "автоматизма" благодаря "ощутимому построению"? *Кто* воспринимает построение как "странное", для *кого* оно "остранено"?

---

[1] Гинзбург Л. О литературном герое. М.1979. С.3. Примечательно, что таким суждением начинает свою книгу о литературном герое лучшая в прошлом ученица Б.Эйхенбаума. Кстати, в дневнике 70 - 80 гг. она решительно подчеркнула не только связь литературы с жизнью, но и неоспоримое обратное влияние литературы на жизнь: "Литература одна из ипостасей жизни. Притом мы знаем, что литературные модели обладали в жизни человека страшной реальностью, даже смертельной. Они формировали идеал, они деформировали, они губили ("Ступай к другим. Уже написан Вертер…")" [Гинзб., 332].

Формалисты на такие вопросы не отвечали, да и не ставили их перед собой. Как будто произведение "ощущает" или "не ощущает" само себя. Но ведь все эти выведенные теоретиками формальной школы фундаментальные для их теории и методологии понятия необходимо предполагают наличие такого воспринимающего центра.

2. Где и каков критерий оценки произведения как художественного либо нехудожественного?

Внутри художественной конструкции (т.е. в замкнутой самой на себя системе приемов, в тексте как "объективной данности", как "вещи") *нет критерия* для различения ощутимого – неощутимого, автоматизированного – неавтоматизированного, остраненного – неостраненного, затрудненного – незатрудненного и т.п. Такой критерий появляется только про *сопоставлении*, т.е. при *восприятии* одних конструкций на фоне других.

Но *чье* это восприятие? Зависит ли от этого воспринимающего центра решение вопроса о художественности – нехудожественности, ощутимости – неощутимости и т.д.? Участвует ли субъективное сознание, а значит – психология при решении этого вопроса? Само возникновение этих вопросов свидетельствует о том, что "не все благополучно в Датском королевстве". И если подобные вопросы не могут не возникать, то спрашивается, *какому сознанию* внеположно художественное произведение, – с точки зрения этих проблем, несомненно являющихся проблемами *восприятия*?

Как же с ними не считаться? С психологией, с субъективностью воспринимающего сознания в литературоведении – хочешь - не хочешь – приходится считаться даже формалистам, как бы они от этого ни открещивались. Они гонят психологию в дверь – она влетает в окно.

Ведь все основы их теории предполагают наличие некоего ощущающего субъективного сознания. В.М.Жирмунский в 1923 г. в статье "К вопросу о формальном методе" совершенно справедливо писал: "Принцип отклонения от существующих шаблонов, "прием остранения" и "прием затрудненной формы" представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию в сознании отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский "Гец" казался трудным, непонятным и странным не поклонникам Шекспира из кружка "бурных гениев", а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшеда или Лессинга; для самого Гете он не был "заторможенной" и "трудной" формой, определявшейся контрастом с чем-то общепринятым, а самым простым и абсолютно адекватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения; Гете думал при этом, как мы знаем, не о создании новых условностей

и "трудностей" для читателя, а только о разрушении существующих условностей французского театра ради новой поэтической формы, более выразительной и индивидуальной, т.е. адекватной его художественному переживанию. Метафоры Блока или ритмика Маяковского, действительно, производят впечатление поэтической речи "заторможенной", "кривой", но только на читателя, воспитанного – скажем – на А.Толстом, Полонском или Бальмонте, – как бы еще не посвященного, непривычного к новому искусству, или, напротив, на представителя более молодого поколения, ощущающего это искусство как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом, ощущение "остранения" и "трудности" предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности"[1].

По этой логике получается, что формалисты, безусловные апологеты новизны в искусстве, в качестве воспринимающего и оценивающего центра, с точки зрения которого выявляется "ощутимость" построения, выдвигают сознание эстетически "отсталое", опаздывающее, отстающее от движения искусства.

Но здесь есть и другая проблема, в частности, проблема эстетического вкуса и эстетических предпочтений. Для читателя, воспитанного на формально вычурной авангардистской литературе, для которого признаком художественного является наличие "затрудненных", изощренных формальных приемов, "простая" реалистическая литература представляется устаревшей. Наоборот, читателю, воспитанному, скажем, на классике, авангардные "штучки" представляются пустой игрой праздного ума.

Во всяком случае, можно с большой степенью уверенности утверждать, что те признаки и критерии, на которых держится в формальной теории представление о сущности литературности, художественности, – как *автоматизация*, так и *ощутимость*, – не являются *объективными* признаками самого произведения; в *самом* произведении, в его *структуре* этих признаков нет; и нет *внутри* этой структуры критерия для различения автоматизированного и ощутимого построения. Эти признаки и критерии появляются *при восприятии* произведения кем-то (кем?). Т.е. получается, что они находятся не внутри, а *вне* структуры и появляются при *сопоставлении* структур, и носителем этих критериев являются не сами сравниваемые произведения, а СРАВНИВАЮЩЕЕ СОЗНАНИЕ.

Внеположность художественного произведения сознанию (в данном случае воспринимающему) оказывается мнимой, фиктивной, уж во всяком случае не абсолютной. Формализм в искаженной, даже извращенной форме возвращает в теорию литературы то представле-

[1] Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 100 - 101.

ние о зависимости восприятия художественного произведения от особенностей воспринимающего сознания, которое было одной из существеннейших составных частей эстетической теории Потебни. Только Потебня, изучая законы восприятия, искал объективные основы их не вне, а *внутри* структуры самого слова, самого художественного произведения. Его формула ***x*** > ***a*** как раз и фиксирует то "поле", в котором колеблется при восприятии произведения сознание читателя и которое предопределено самой структурой образа как иносказания. Формалисты же, отбросив и ***x***, и ***a***, оставив только ***A*** (внешнюю форму), тем самым вывели критерий художественности за пределы структуры, лишили его объективности и сделали крайне субъективным, т.е. в высшей степени зависящим от субъективного восприятия структуры как автоматизированной либо как ощутимой. Одновременно они вынуждены были и сферу психологии творчества, и сферу психологии восприятия вывести за пределы науки о литературе.

Резко отвергнув психологическое направление литературоведения, формалисты, в сущности, построили свою теоретическую систему на психологических же основаниях, потому что в самой структуре художественного произведения они не нашли объективных признаков "ощутимости".

Как показал в своем анализе формальной теории П.Медведев (Бахтин), это понятие оказывается совершенно пустым без опоры на воспринимающее сознание. "Неизвестно даже, что собственно должно ощущаться. Идеологический материал, как таковой, не должен ощущаться, самый прием тоже не может быть содержанием ощущения, ибо сам он сводится к тому, чтобы создать ощутимость. Таким образом, сама ощутимость, как таковая, совершенно равнодушная к тому, что собственно ощущается, становится единственным содержанием художественного восприятия, а произведение превращается в аппарат для возбуждения этой ощутимости. Ясно, что при этом условии восприятие становится совершенно субъективным, зависящим от целого ряда случайных обстоятельств и условий. Оно будет выражать субъективное содержание сознания, а вовсе не объективную данность произведения" [Медв., 201].

Но даже само это воспринимающее сознание в формальной теории становится какой-то теоретической фикцией, потому что о нем не говорится ничего (оно, так сказать, как бы есть и его как бы нет, оно табуировано, ибо как же говорить о воспринимающем сознании, если оно отрицается?) Тем не менее никуда от него не деться, оно все равно "торчит" из всех основополагающих теоретических понятий формального метода. Против воли теоретиков, но неизбежно основой их

теоретических построений становится эстетическое *восприятие*. Причем рамки его чрезвычайно сужены: весь спектр эстетических реакций сводится только к одному – ощущению новизны (ощутимости, затрудненности). Но, во-первых, это действительно чрезвычайно узко, хотя и существенно, а во-вторых, при всей существенности такого качества оно не является общезначимым для искусства. В истории искусства были эпохи (и направления), в которых основой эстетического восприятия и оценки явления искусства как эстетического была как раз ориентация на *канон* (средневековая живопись, особенно иконопись, классицизм в литературе – разве это не искусство?)

В.Эрлих, защищая формальную школу от упреков П.Медведева (Бахтина) в том, что она сошла с пути объективного анализа и увязла "в психо-физиологических условиях эстетического восприятия", пишет: "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 вызвать определенные "интерсубъективные" реакции" [Эрл., 176]. Но, во-первых, надо еще доказать, что представление об "изношенности" или "ощутимости" является во всех случаях "интерсубъективным", а не индивидуальным, а во-вторых, как уже говорилось выше, для их различения формалисты не нашли критерия *внутри* структуры. Его искал и находил скорее Потебня, чем формалисты.

Теория художественного произведения как "внеположной сознанию данности", будучи краеугольным камнем формальной доктрины, в то же время образует и обнаруживает глубокое противоречие внутри самой этой доктрины. Попытавшись построить теорию художественного произведения на чисто объективных основаниях, отвергнув какие бы то ни было психологические предпосылки, формалисты в своих теоретических построениях не смогли уйти от опоры на психологические же основания и субъективные критерии, только куда более шаткие, чем те, на которых строилась теория восприятия художественного произведения у Потебни. Противоречие заключается в том, что формализм опирается на то, что сам же отрицает. И эту же опору он выводит за пределы научного изучения; вернее, делает вид, что ее будто бы не существует. Психология для формалистов – "пресволочнейшая штуковина", выражаясь словами Маяковского. Но она, выражаясь его же словами, "существует – и ни в зуб ногой". Литературоведение не может полностью, абсолютно освободиться ни от пси-

хологических, ни от социологических предпосылок и методов, а стало быть, и не имеет права выводить проблемы психологии творчества и восприятия и вопросы социологии искусства за пределы собственного изучения. "Формальная поэтика" – да, имеет такое право, но тогда она не должна присваивать себе статус "науки о литературе" в целом, а должна сознавать себя одним из разделов и одним из методов литературоведения как науки *наряду* с другими.

Кстати, на требовании видеть в литературном произведении исключительно и только "прием", изгоняя из него при научном описании всякую психологию, а уж тем более философию или идеологию, формалисты настаивали именно как *ученые*, как теоретики и методологи. В роли *авторов* художественных произведений и даже их *читателей* они вели себя совершенно иначе. В дневнике Л. Гинзбург за 1927 г. есть запись об обсуждении на заседании Комитета современной литературы рассказа Ю.Тынянова "Подпоручик Киже". "И Борис Михайлович (Эйхенбаум – С.С.), вместо того чтобы говорить о том, что есть в "Подпоручике Киже", – об интересной, тщательно разработанной фабуле и фразе, говорит о волнующей философичности. Автор (т.е. Ю.Тынянов – С.С.) в заключительном слове говорит о том, как он понимает историю, и о своей концепции павловской государственности, которая и есть самое главное" [Гинзб., 40].

На другом заседании – в подсекции современной литературы в ЛГУ – один из участников (Гизети), возражая докладчику, сказал "Вы вот говорите – прием. А по-моему, в этом месте у автора не прием, а совершенно серьезно". Формула: "Не прием, а серьезно", – пишет далее автор дневника, – уже получила хождение" [Гинзб., 27].

Шутка шуткой, но это был действительно не только остроумный, но и достойный ответ на лозунг Шкловского "Искусство как прием" (именно поэтому формула и получила хождение).

Дневник "младоформалистки" Лидии Гинзбург свидетельствует о том, что уже тогда, в 1927 г., наиболее яркие и талантливые ученики корифеев ОПОЯЗа начинали ощущать узость ограничивающей рамки научного анализа ортодоксальной формалистской методологии. В одной из записей того же периода Л.Гинбург говорит о письмах Блока как примере того, как "великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания во внимание". "Это не только закон стиля, но шире, – обобщает она.– Литература очень удавалась тогда, когда ее делали люди, которым казалось, что они делают еще и что-то другое. Державин воспевал, Карамзин организовывал русский язык, Достоевский философствовал, Толстой рассуждал по военным вопросам, Не-

красов и Салтыков обличали… Для того, чтобы попадать в цель, литература должна метить дальше цели. Так Наполеон Толстого и Инквизитор Достоевского попали в два величайших русских романа, то есть попали в цель. Если стрелять только в цель (как учили футуристы) – литература огромной мишенью станет между писателем и миром" [Гинзб., 57].

А практический результат деятельности писателя, сосредоточенного исключительно на "технологии", на том, "что он делает именно литературу, и притом со знанием дела, – сомнительны. В стихах это даже люди, которые совершенно закономерно дошли до того, что могут писать только о том, как они пишут стихи" [Гинзб., 57].

Теперь мы имеем возможность перейти к разговору о теории жанров в формальной школе. В принципе об этом можно было бы говорить уже после разговора о теории художественного произведения как конструкции, ибо жанр есть *тип* художественной структуры (именно так строит свое изложение и анализ формальной теории П.Медведев). Но я счел возможным говорить о теории жанра после анализа теории произведения как внеположной сознанию данности не только потому, что эта теория является одной из предпосылок формалистской истории литературы, но и потому, что и в этой истории литературы, и в обосновании, доказательстве самой априорно выдвинутой теории внеположности художественного произведения сознанию как раз категории жанра отводится у формалистов особая роль.

Глава пятая

ТЕОРИЯ ЖАНРА

§ 1. Жанр как тип формальной конструкции. § 2. Функции жанра [2.1. Жанр и действительность. 2.2. Жанр и авторское сознание].

В разработке теории жанра формальной школой можно наметить два этапа, соответствующие двум этапам разработки понятия художественной конструкции произведения, о которых речь шла выше, в третьей главе. Понятие жанра является производным от него, результатом обобщения понятия художественной конструкции и составляющих ее элементов. Дело в том, что к проблеме жанра формалисты пришли тогда, когда главные элементы этой конструкции были ими уже изучены и определены – помимо жанра, т.е. когда поэтика в основных своих очертаниях была уже намечена.

§ 1. Жанр как тип формальной конструкции

Общее для всех этапов разработки теории понятие – *жанр есть некоторая более или менее устойчивая группировка приемов.*

На ПЕРВОМ ЭТАПЕ развития формальной теории жанр понимается как простая *совокупность*, как *сумма* приемов. Только, в отличие от суммы приемов, составляющих отдельное произведение, это совокупность, так сказать, типовая, повторяющаяся, вернее, инвариантная. Жанры – *типы* художественных конструкций, охватывающие более или менее широкие группы произведений. Описываются они на более абстрактном уровне, чем произведение, как некоторая относительно устойчивая комбинация приемов, главным образом приемов сюжетосложения и композиции, а также – особенно в лирике – и некоторых формальных примет стиля.

Различные узоры "плетения" приемов: ступенчатого или кольцевого построения, развертывания, обрамления, нанизывания, задержания, параллелизма и т.д. – дают различные жанры. Такое представление о жанре явственно выступает в работах В.Шкловского 1921 г. ("Строение рассказа и романа", "Как сделан "Дон-Кихот", "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа", "Розанов") в которых он пытается установить структуру романа и новеллы. В итоге роман оказывается, к примеру, совокупностью приемов кольцевого и ступенчатого построения или комбинацией новелл, соединенных по принципу нанизывания, обрамления или иным способом. Жанры описываются как

наборы определенных морфологических единиц – постоянных звеньев сюжета. В этих "наборах" отдельные элементы расцениваются исключительно *по смежности*, все приемы являются *равноценными* и выстраиваются в арифметический ряд *слагаемых*. Комбинация приемов в жанре понимается как сумма, как простая совокупность, даже как конгломерат.

Жанр определяет в принадлежащих к нему (входящих в его круг) произведениях: во-первых, набор приемов определенного характера; во-вторых, их количество, а, следовательно, объем произведения (здесь важны различия крайних и противоположных принципов конструкции, т.е. большой и малой форм; допустим, романа и новеллы, стихотворения и поэмы); в-третьих, общую (достаточно свободную) схему расположения (последовательности) приемов. Так что внутри жанра комбинации элементов весьма прихотливы. Можно сказать, что набор приемов и их количество определяются жанром, но приемы *внутри* жанра не определяются друг другом и не имеют взаимной необходимой внутренней связи.

Таково статическое, механическое понимание жанра, характерное для первоначального этапа его разработки в теории формализма. Жанр механически составляется из приемов и напоминает схему, в которой начертано "геометрическое отношение масс"[1], или телоконструкцию, собранную в каком-то более или менее определенном порядке из стандартных элементов-блоков (сюжетных и композиционных инвариантов). Важно подчеркнуть, что "материал", реальное содержательное ("тематическое") наполнение комбинируемых приемов не входит в структуру жанра, который, как и художественная конструкция отдельного произведения, есть "чистая форма", "не материал, а отношение материалов"[2].

Это представление о жанре выработано на основе всей предыдущей работы ОПОЯЗа и покоится на понятиях "поэтического языка", "материала", "приема", "мотивировки" и т.д.

На ВТОРОМ ЭТАПЕ развития формальной теории, связанном прежде всего с работами Ю.Тынянова и Б.Эйхенбаума, статическое и механическое представление о жанре как сумме типовых приемов – после введения в теорию литературного произведения понятия доминанты (конструктивного фактора) – сменяется представлением о нем как о *системе*.

Жанр понимается теперь как устойчивая динамическая (т.е. основанная на *взаимодействии* и *борьбе* входящих в него приемов) сис-

---

[1] Шкловский В. О теории прозы. М., 1925. С. 164
[2] Там же, с. 162

тема функционально связанных между собой типовых элементов, подчиненных формальной доминанте (она и обеспечивает устойчивость, инвариантность системы приемов). Только описывается структура жанра на более отвлеченном, абстрактном уровне, чем конструкция отдельного произведения. "Художественная абстракция", понятие о которой Б.Эйхенбаум требовал ввести в эстетику, на уровне произведения есть его, данного *произведения*, формальная доминанта, на уровне жанра – *жанровая* доминанта, которая, разумеется, еще более "абстрактна", чем конструктивный принцип конкретного художественного произведения.

К примеру, поэтический жанр оды (как своего рода "большой" формы в лирике) характеризуется установкой на "витийство", на ораторское произнесение.

Все элементы поэтического слова в ней конструируются под углом действия этой ораторской установки, которая "может и должна быть рассматриваема прежде всего как своеобразный принцип конструкции, доминанта"[1].

Структуру оды, по Тынянову, определяют два взаимодействующих и противоборствующих начала: 1) принцип "наибольшего действия в каждое данное мгновение", – он формирует *стиль* оды; 2) принцип "словесного развития, развертывания", который, со своей стороны, оказывает определяющее влияние на *сюжет* оды. Доминантная ораторская установка воздействует на то и на другое, подчиняя себе сюжет и стиль и примиряя их между собой, так что структура оды "оказывается результатом компромисса" между "последовательным логическим построением" (т.е. сюжетным началом) и "ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс" (стилевых элементов, каждый из которых стремится к "максимальному действию в каждое данное мгновение"). Это, так сказать, принцип жанра в его *идеальном*, "гармоническом" состоянии. А в *реальном* развитии (особенно у эпигонов) "компромисс" двух жанрообразующих элементов достигается не всегда, и в результате ода в её конкретном историческом развитии разложилась "на два основных русла". В каждом из них действует доминантная ораторская установка, только по-разному: одно идет по пути "сюжетного костяка оды" (т.наз. "сухая ода", в которой господствует "логический" принцип), другое – по пути "ассоциативного сцепления образов" (т. наз. "бессмысленная ода", в которой ораторская установка реализуется больше не в логике, а в принципе "наибольшего

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 52

действия в каждый данный миг")[1]. Так описывает жанровые принципы оды Ю.Тынянов.

Другая доминанта – "личная" установка поэтического слова, для которой характерна не ораторская, а разговорная и напевная интонация, – организует поэтический жанр элегии, определяя совершенно иной принцип конструирования и взаимного соподчинения композиционных, сюжетных, ритмических, стилистических элементов.

Понятие доминанты начинает играть в жанровой теории чрезвычайно важную роль. Специфика литературного жанра, его определенность, отграниченность от других форм характеризуется наличием особого формообразующего конструктивного фактора, вокруг которого располагается художественно организованная иерархическая система приемов.

Литературная сущность жанра, его место в литературе определяется формальной доминантой. Элементы "материала" в структуре жанра есть лишь "скрепа" определенных принципов конструкции и приемов, и только в этом качестве – как "скрепа" – должны пониматься и изучаться.

"Структурное", "системное" понимание жанра на втором этапе развития формальной теории было, безусловно, большим и плодотворным шагом вперед – в пределах формализма. Но введенное в нее понятие системы и структуры само по себе еще ничего принципиально не меняет в основах формальной теории литературы.

Даже в работах "попутчиков" ОПОЯЗа, не во всем согласных с его доктриной, общие принципы подхода к жанру и описание его структуры в целом соответствуют идеям и методологии формальной школы. В.Жирмунский, например, не принадлежал к ОПОЯЗу, не разделял некоторых важнейших его идей ("слово как таковое", "прием затрудненной формы", "обнажение приема" и т.д.), – он считал их теоретическим оправданием практики футуристов. Тем не менее он с оговорками, но признавал коренную идею формализма о литературе как независимом "ряде" культуры (хотя не отрицал взаимодействия "рядов" и искал общий источник их изменения, т.е. в этом отношении был весьма непоследователен), признавал также и опоязовский тезис о произведении как "внеположной сознанию данности". Но, в отличие от Шкловского, сводившего жанр к сумме приемов и отбрасывавшем все фабульные ("тематические") элементы, В.Жирмунский решительно отстаивал наличие этих элементов в структуре жанра: "Как ни сублимировать понятие "жанра", как ни стараться дать ему исключительно "формалистическое" определение, в его составе всегда останутся

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 53

существенные факты "содержания", т.е. элементы тематические"[1]. Представления Жирмунского о жанре отличались и от предложенных Тыняновым на втором этапе развития формальной теории системных его трактовок. Тынянов, включая на этом этапе в структуру жанра тематические элементы, в то же время решительно *подчиняет* их формальной доминанте. Жирмунский вообще отрицал теорию доминанты, не без оснований опасаясь субъективизма – того, что за доминанту могут быть приняты элементы, случайно (или не случайно, а под воздействием предвзятых теоретических идей) доминирующие не в самом литературном явлении, а в *сознании* исследователя[2]. Поэтому он отстаивал принципиальное *равноправие* тематических и композиционных элементов в структуре жанра. Но, с другой стороны, если Тынянов, хотя и в чисто формалистическом духе, но все же вводил в теорию жанра представление о системности, тесной связанности, борьбы и взаимодействия составляющих его элементов, то для работ В.Жирмунского 20-х гг. характерна некоторая описательность, они отчасти даже напоминают труды Шкловского, хотя здесь описываются как равноправные не только чисто формальные "приемы", но и рядом с ними "тематические элементы". Жанр выступает как совокупность, сумма этих равнозначных элементов, и изучение его сводится к своеобразной "каталогизации" и изолированному описанию его составных частей. "Равноправие" тематических и композиционных элементов в конце концов все равно оборачивается формальным единством.

Такова, если можно так выразиться, формалистическая "анатомия" жанра: его строение, внутренняя структура, содержание и связь входящих в него элементов.

§ 2. Функции жанра

Категория жанра – не только результат теоретических выводов из исходного априорного тезиса о независимости, имманентности литературного ряда, но и важный инструмент обоснования всей формальной доктрины, и прежде всего названного исходного тезиса.

Ведь положение об автономности литературного ряда сначала было сформулировано как *аксиоматическое*, т.е. само собой разумеющееся, не требующее доказательств. Потом, все более осознавая

---

[1] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1924. С.200.

[2] Недаром Л.Гинзбург считала, что Шкловский не случайно видел в литературе везде и во всем одни только "приемы" – "сдвиги, перестановки и отступления", – "они производное от устройства его мыслительного аппарата" [Гинзб., 5].

шаткость фундамента своей теории, формалисты все же попытались всеми способами его доказать. И в системе таких доказательств категории жанра принадлежит важнейшая роль.

1. Жанр и действительность

Как разорвать связь литературы с действительностью?

Или доказать, что этой связи нет?

С этой целью было определено различие между конструкцией как системой приемов и материалом, объявленным внехудожественным пассивным сырьем. Но освободить художественное произведение от содержания оказалось совсем не простым делом (футуристическая заумь не выглядела особенно веским доказательством), так что "тематические элементы" так или иначе, в той или иной форме, но приходилось признавать как действительно существующие в литературе, в составе произведения. И если не удавалось доказать, что искусство есть "чистая форма", то нужно было хотя бы утвердить ее первичность, ее господство над тематическими элементами, над "материалом". И в этом отношении именно жанр, жанровый закон выступает в формализме как некая система организованного насилия формы над содержательным материалом (вернее даже, как *организующая* такое насилие система).

Ведь в статье "Как сделан "Дон-Кихот" В. Шкловский доказывал, что самый тип Дон-Кихота со всем его безумством и мудростью явился как "результат действия построения романа"[1]. Этот вывод вовсе не является результатом исследования творческой истории романа Сервантеса, которому Шкловский просто-таки "с потолка" приписывает некий "первоначальный замысел", согласно которому автору поначалу нужна была только "глупость" Дон-Кихота для мотивировки ряда приключений. Точно так же приписываются и последующие изменения образа как результат того, что автор собственные воззрения и суждения, разумеется, далеко не глупые, передал герою. В результате Дон-Кихот и превратился в "мудрого безумца", хотя нужен он был только для "связки" приключений, образующих сюжет. Это чисто умозрительные построения, основанные на убеждении в том, что форма самоценна и первична. Вывод о том, что характер героя романа Сервантеса явился непроизвольно, как результат действия жанровых законов ("построения романа"), нисколько не более доказателен, чем, скажем, обратный тезис: что построение романа есть результат стремления автора создать тип "гениального безумца".

---

[1] Шкловский В. Развертывание сюжета. ОПОЯЗ, 1921. С. 34.

Позднее в книге "Материал и стиль в романе Л.Толстого "Война и мир" Шкловский утверждал, что Толстой "написал свою книгу в определенном жанре и выбрал жанр как систему определенной деформации материала"[1]. В результате, подчиняясь законам жанра, художник при обработке "материала" стилизует, "дематериализует" его, и из описания исторических реалий жизни России 1805 – 1812 гг. создает искусственное построение, в котором нет никаких оснований видеть какое-либо отражение событий, а тем более "духа" Отечественной войны 1812 г. Эта идея формальной школы о насилии жанра над жизненным "материалом" ляжет в основу всей ЛЕФовской критики, в особенности предпринятой ею попытки дискредитации *романа* как формы, которая представляет собой столь изощренную и мощную систему "деформации" материала, что советским писателям нет никакого смысла "заколачивать живую жизнь" в "штампованные гроба романов"[2], – нужны не романы, нужна "литература факта": "Нам нечего ждать Толстых, потому что у нас есть свой эпос. Наш эпос – газета"[3].

Впрочем, "насилие" над "материалом" – свойство не романа только, а художественного жанра как такового, жанрового закона вообще. Б.Эйхенбаум в статье "О'Генри и теория новеллы" писал, что "законы новеллы не раз заставляли О'Генри искажать действительность, делая, например, великодушным не себя, а сыщика, потому что иначе пришлось бы кончить гибелью героя"[4]. Недаром его ученица Л.Гинзбург в дневнике 1929 г. писала: "Мои учителя учили меня, что литература является дефектным свидетельством о жизни" [Гинзб., 78].

Закон жанра обладает у формалистов поистине чудесным даром царя Мидаса, превращая в чистое "золото" формы всякий содержательный материал, попадающий в сферу его действия.

2. Жанр и авторское сознание

Категория жанра становится важнейшим инструментом доказательства идеи "внеположности" художественного произведения сознанию. Особенно сознанию художника.

Именно закон жанра – та властная и несокрушимая сила, о которую разбивается "свободная воля" художника, наивно мечтающего

---

[1] Шкловский В. Материал и стиль в романе Льва Толстого "Война и мир". М., 1928. С.9

[2] Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 184. "Роман не может быть "отражением действительности", потому что сюжетная конструкция нейтрализует реальный материал. Культивировать "романные формы" – значит идти на сознательное искажение жизненного материала" [Тренин В. Тревожный сигнал друзьям // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 36].

[3] Третьяков С. Новый Лев Толстой // Литература факта. М., 1929. С. 31

[4] Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927. С. 169 [подчеркнуто мною – С.С.].

о "свободе творчества", лелеющего некие замыслы, имеющего какие-то идеи, какие-то эмоции и т.п. "Конструктивная функция" "обращает авторское намерение" в фермент, но не более. "Творческая свобода" оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место "творческой необходимости"[1].

Наиболее решительно и четко идею диктата априорных жанровых законов выразил, как всегда, В.Шкловский: "*Бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет авторское сознание*"[2].

Например, применительно к "Выбранным местам из переписки с друзьями" Гоголя нет никакого смысла говорить о какой-то мировоззренческой эволюции Гоголя и вообще разбираться в противоречиях его мировоззрения. По сравнению с "Мертвыми душами" это, конечно, нечто иное, но здесь, по Шкловскому, "мы имеем не изменение автора, а изменение жанра, причем автор иногда оказывается жертвой жанра". В то же время "Переписка" есть возвращение к жанровой линии "Арабесок", и между ними можно проследить "непрерывную линию жанра"[3].

Автор становится "жертвой жанра" потому, что жанровое единство "крепче личного"[4]. "Душа" художника оказывается во власти жанрового закона. "Гены" литературного жанра неизмеримо сильнее в произведении, чем проявления индивидуальной писательской "души". В "Новом ЛЕФЕ" В.Шкловский "запугивал" (это словечко Горького) писателей "законами жанра", которые, утверждал Шкловский, "суживают понятие о литературе как о высказывании души". "Литературные жанры, – писал он, – существуют в писателе, как свойство черного кролика в белом, рожденном от черного и белого. Выбрейте его на морозе. Вырастут черные волосы. В зоологии это делает Завадовский"[5]. Через номер в том же "Новом ЛЕФЕ" он снова возвращается к этой теме и говорит, что "душа" художника одновременно принадлежит нескольким жанрам, и все зависит от того, какой именно жанр он выберет (или даже, скорее, наоборот: какой жанр в момент создания произведения "выберет" его для реализации своего "закона" и подчинит себе писательскую "душу"). В результате, независимо от метаний "души" художника, все равно в итоге – в произведении, в "сделанной" писателем "вещи" – проявится определенный жанр, закон которого действует в литературе подобно законам генетики в биологии: "Так, в биографии человека, происшедшего от непохожих друг на

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 42 - 43
[2] Шкловский В. Материал и стиль в романе Льва Толстого "Война и мир" М., 1928. С. 199
[3] Там же. С. 199
[4] Там же. С. 198
[5] В.Ш. (В.Шкловский). Душа двойной ширины //Новый ЛЕФ. 1927. № 4. С. 18

друга психически отца и матери, преобладает то материнская, то отцовская линия. Черный кролик не смешивается с белым кроликом; – не получается кролик серый, а в рядах получается то белый, то черный. И писатель принадлежит нескольким литературным жанрам. Существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией"[1], и в результатах литературного "производства" их законы властно реализуют себя независимо от велений авторской "души", от авторского намерения и сознания.

Кстати, М.Горький был очень озабочен опасностью влияния теоретиков ОПОЯЗа на молодых писателей, особенно из группы "Серапионовы братья", действительно находившихся под сильным влиянием формальной школы ("Суждение Шкловского играет громадную роль. Он определяет удельный вес произведения", – писал, например, в 1925 г. Горькому один из "серапионов" – К. Федин). В переписке Горького с "серапионами" явственно чувствуется его стремление оградить молодых талантливых писателей от воздействия формалистов, которых он называл "создателями канонов или – точнее – кандалов для души"[2]. "Робость и запуганность" писателей "перед лицом формального метода" представлялась ему большим злом, которое нужно как можно быстрее преодолеть. "Мне кажется, – говорил Горький в письме М.Слонимскому, – что запуганность эта ощущается не одними вами, ее чувствуешь и у Федина, и еще кое у кого. Суть, видимо, в том, что когда писатель работает над своим материалом, то его – изредка, скажем – смущает мысль, как бы не ошибиться, не согрешить против метода. При этом забывается, что литературные идеи, формы, школы и течения создаются не Шкловскими и Эйхенбаумами, а самими художниками – Флоберами, Чеховыми и т.д. Вы предоставьте ученым филологам создавать науку о литературе, как они обещают и грозят, а себе предоставьте свободу не считаться с ними"[3]. Кстати, еще в начале деятельности ОПОЯЗа Александр Блок высказывал такую же мысль. Как вспоминает Л.Гинзбург, "в 20-м, кажется, году Блок присутствовал в Институте на каком-то заседании опоязовского толка. Говорили о стихах. Блок, по-видимому, чувствовал, что от него ждут отзыва, и поэтому сказал: "Все, что вы здесь говорили, – интересно и,

---

[1] В.Ш. (В.Шкловский). Записная книжка ЛЕФа // Новый ЛЕФ. 1927. № 6. С. 10. Любопытные в литературоведении происходят вещи. В свое время в Х1Х в. основоположник "эволюционного метода" Фердинанд Брюнетьер литературные жанры рассматривал по аналогии с биологическими "видами" и их развитие и функционирование объяснял дарвиновской теорией эволюции. В 20-е годы ХХ в. "спецификатор" литературных законов В.Шкловский вдруг тоже обратился к помощи биологии, правда, в соответствии с духом времени, не к дарвинизму, а к современной генетике.

[2] М.Горький - К.Федину, 28.01.26. // Горький и советские писатели. Неизданная переписка.// Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 502.

[3] Там же. С. 388.

вероятно, правильно, но я думаю, что поэту вредно об этом знать" [Гинзб., 64].

Таким образом, в формальной теории жанра очень сильна идея априоризма. Жанр – независимая от воли художника, объективно существующая сила, заранее данная схема (структура), которая использует элементы содержательного материала лишь как скрепы (мотивировки) конструктивных приемов, причем диктаторски отбирает и деформирует их. Перед априорным, объективным законом жанра художник бессилен и вынужден подчиняться его законам.

Это *простое* решение. Но что оно решает?

Существует проблема содержательности жанровых форм или (как в 20-е годы формулировал П.Медведев) проблема "тематической ориентации жанра в действительности". Т.е. жанровая форма, с одной стороны, вызвана к жизни действительностью, а с другой – "приспособлена" для выражения той или иной стороны действительности, того или иного "содержания" жизни. К примеру, драматические жанры обладают "способностью" и средствами увидеть и показать такие стороны человеческого характера и судьбы, которые не откроешь и не осветишь – во всяком случае с такой ясностью и полнотой – средствами романа или лирики. Поэтому жанры не взаимозаменимы, недаром Ф.Достоевский говорил, что "есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической". Жанр на самом деле не только создается, но и преднаходится художником (может быть даже лучше было бы сказать: *не столько* создается, *сколько* преднаходится). Именно в жанровых формах запечатлевается художественный опыт предшествующих поколений; они обеспечивают единство и непрерывность литературного процесса. Но в то же время каждый большой художник вносит в опыт жанра нечто новое, изменяет и развивает его.

Нельзя не видеть, что формалисты часто фиксируют в своей теории некоторые реально существующие в литературе явления и качества. Но они берут одну сторону, выделяют часть истины, долю её, и выпрямляют, абсолютизируют, превращают в фетиш, тем самым искажая саму истину. Вся эта сложная проблематика жанра (и не только жанра) *простыми* формалистическими решениями не столько раскрывается, сколько снимается, отбрасывается, как несуществующая. Но это не значит, что проблемы перестают существовать или что они решены.

Категория жанра играет также очень большую роль в обосновании законов *литературной эволюции* и, стало быть, в построении *истории литературы*. Об этом – в следующей главе.

Глава шестая

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

§ 1. Идея имманентности развития литературного ряда как основа теории литературной эволюции. § 2. Общая схема литературной эволюции. § 3. Жанр и его роль в литературной эволюции. § 4. Основные противоречия формальной теории литературной эволюции [Канонизация шаблона. Эволюция без развития. Движение без направления. Динамика вне времени]. § 5. История и теория. История литературы и "эволюционная поэтика".

Концепция исторического развития литературы венчает формальную доктрину. Она вытекает из всех предшествующих понятий и выведенных формалистами законов и опирается прежде всего на идеи а) произведения как самозначимой совокупности приемов, б) произведения как внеположной сознанию данности, в) на теорию жанра.

§ 1. Идея имманентности развития литературного ряда как основа теории литературной эволюции

Как уже говорилось выше (в 4-й главе), понимание художественного произведения как самозначимой системы приемов необходимо предполагает его изучение как данности, внеположной сознанию, а оно, в свою очередь, направляет такое изучение (в диахроническом аспекте) только в русло соотнесения одних литературных явлений с другими и ограничивает его этими рамками (т.е. историческое изучение сводится к сравнительно-историческому сопоставлению литературных фактов, исключающее возможность выхода за эти пределы).

Историко-литературный ряд рассматривается как совершенно независимый от других "рядов" культуры. Законы его развития имманентны, т.е. замкнуты внутри литературного ряда и не зависят ни от каких других "рядов".

Движение идет от произведения – к произведению, от стиля – к стилю, от жанра – к жанру, от "школы" – к "школе", и все это замкнуто внутри литературы.

Внелитературная "действительность" может затормозить развитие литературного ряда, может даже его оборвать, "но, по теории формализма, внутренней логики этого развития она изменить не может и не может внести в эту логику ни единого нового и существенного содержательного момента" [Медв., 213]. Нет никаких сил, которые

могли бы на нее воздействовать со стороны какого бы то ни было внелитературного "ряда" или фактора.

Формальная теория не знает и не предполагает *взаимодействия*, выходящего за пределы взаимных отношений литературных элементов. Проблемы *эволюции* вообще принципиально отграничиваются ею от проблем *генезиса* (точнее, генезис сводится лишь к внутрилитературным воздействиям и связям). Проблемы генезиса как таковые (т.е. вопросы об источниках, причинах, факторах возникновения литературных явлений) выводятся формальной теорией за пределы науки о литературе и на ее долю оставляются только вопросы, связанные с внутрилитературными эволюционными связями. В исследовании развития литературы единственно существенными считаются отношения одного произведения к другому, одних литературных форм к другим. Причем, поскольку эти формы мыслятся как априорные (т.е. неведомо откуда возникшие, точнее, ниоткуда не возникавшие, а существующие как таковые всегда) и поскольку "генетические" связи (с внелитературной действительностью, с мировоззрением и психологией автора и т.п.) считаются несущественными и для литературы "неспецифичными", то из исторического изучения по существу изгоняется категория причинности. В результате подлинные связи явлений, которые невозможно объяснить без решения "генетических" проблем, подменяются связями "имманентными", произвольно постулируемыми. Формальная теория литературной эволюции при всех ее претензиях на раскрытие сущности законов литературного развития оказывается не столько аналитичной, сколько дескриптивной, описательной.

Вопрос о литературной эволюции возник уже в 1919 г. в связи с пересмотром взглядов А.Н.Веселовского (и "этнографической школы") на происхождение сказочных мотивов и приемов. В соответствии со своим пониманием имманентности и специфичности литературного ряда формалисты искали движущих сил его развития в нем самом и неизбежно должны были отвергнуть всякие попытки объяснения движения литературы внешними по отношению к ней факторами. А поскольку "содержание" как материал было признано ими фактором неэстетическим, то известной формуле Веселовского: "Новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание" – В.Шкловским была противопоставлена точка зрения формальной школы: "Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность"[1]. Это и была формулировка закона "имманентности" эво-

[1] Поэтика. Пг., 1919. С. 120..

люционного развития литературного ряда. Она постулировала, что причины любых изменений форм лежат *внутри* самих этих форм.

Фундаментом теории эволюции становится открытый Шкловским закон "автоматизации – ощутимости": старая форма теряет свою художественность, изнашивается, "автоматизуется", когда она перестает "ощущаться", и новая форма возникает как "остранение" и "затруднение" приемов, как "выведение из автоматизма восприятия". Согласно этому закону получалось, что *сама* форма, *сам* прием по мере его функционирования и по достижении на определенном этапе своего существования стадии "автоматизации", "потери ощутимости", *требует* своей замены новым приемом. Выше уже говорилось, что эта фантастическая картина "самоощущения" формы как "ощутимой" или "неощутимой" была, в сущности, попыткой мистифицировать, прикрыть "внеструктурный", психологический воспринимающий центр, для которого данный прием выступал как "ощутимый" или "автоматизированный".

Психологическая основа литературного развития, как бы ни открещивались формалисты от психологии, неизбежно обнаруживала себя (как говорится, "шило в мешке не утаишь").

Причем по логике закона "автоматизации – ощутимости" переход от старой формы к новой, как отметил П.Медведев (Бахтин), "должен был происходить в пределах одного поколения и притом именно для данного поколения" [Медв, 216], одно и то же поколение должно было ощутить новую форму как новую, а старую как изношенную и автоматизированную. В.Жирмунский в статье "К вопросу о формальном методе"[1] (выше об этом говорилось) справедливо указывал на то, что изношенность или ощутимость формы – это не столько качество самой формы, сколько характеристика качеств сознания *субъекта восприятия*: подготовлен он к восприятию нового или не подготовлен; для *творящего субъекта* такого вопроса нет: он не воспринимает создаваемую им форму как "затрудненную" или "странную"; для него она естественна и проста. Здесь как раз отчетливо обнаруживается замкнутость теории "автоматизации – ощутимости" (составляющей основу объяснения механизма литературного развития) в точке именно *субъективного восприятия*.

[1] Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 100 - 101.

§ 2. Общая схема литературной эволюции

Переход от одной формы к другой, от одного этапа к другому мыслился формалистами как *борьба и отрицание* предшествующей формы, предшествующего этапа.

Само понятие ЭВОЛЮЦИИ в формалистической трактовке очень "остранено": оно предполагает *борьбу* и *отрицание* и в то же время исключает *преемственность* между предшествующей формой (этапом) и последующей формой (этапом).

В предшествующей форме нет никаких элементов, качеств формы последующей, которые могли бы быть общими для них, т.е. преемственно соединять их между собой. В этой предшествующей форме заложено (как некий "инстинкт самоубийства") только требование своей смены по принципу полного отрицания, по принципу противоположности. Предшествующая и последующая формы именно противоположны, контрастны.

Получается, что между сменяющими друг друга формами нет *преемственной* связи. Т.е., если вникнуть, – нет отношений *эволюционного* характера (это скорее отношения *революционные*: "до основанья, а затем…"). Термин "эволюция" у формалистов, таким образом, имеет особый смысл; этот термин в его обычном значении (как постепенное развитие, исключающее революционные скачки) неприменим к теории формальной школы.

Да, при эволюционном процессе имеют место и борьба, и смена. Но не они определяют эволюцию (вернее, не только они). Эволюцию определяют скорее связи двух явлений друг с другом: одно связано с другим, предшествующее существенно определяет характер последующего, и не только по принципу противоположности.

Однако формалисты под эволюцией понимали только *борьбу*. "Говорить о преемственности, – писал Ю.Тынянов в статье "Литературный факт", – приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена". "Литература есть *прерывно* эволюционирующий ряд"[1].

В каждом эволюционном цикле происходит полный переворот: либо все элементы старой структуры сменяются новыми, либо новый конструктивный принцип (доминанта), выдвигаясь на авансцену, меняет функции старых элементов в новом цикле и в новой форме. Именно так мыслился характер литературной эволюции на первом этапе развития формальной теории – как полная смена форм в каждом новом цикле по принципу противоположности, контраста.

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 11, 29.

На втором этапе развития теории формальной школы принципы борьбы и смены, противоположности и контраста как *основы* механизма эволюции в этой теории сохраняются, но сама схема существенно усложняется.

Ведь с помощью закона "автоматизации – ощутимости" и обосновываемого на его базе механизма смены форм по принципу отталкивания, противоположности, контраста мало что объясняется в самом характере и формах эволюции. На это обратил внимание проницательный Б.Энгельгардт: "В самом деле: если бы все развитие литературы целиком исчерпывалось простой заменой шаблонизирующегося приема новым, тогда, в сущности, нельзя было бы и говорить о какой-либо литературной эволюции, так как не существовало бы решительно никакого отношения между отдельными звеньями эволюционного ряда. Этот ряд был бы совершенно случаен, и появление новых форм и приемов с исторической точки зрения не имело бы внутренней необходимости и не поддавалось бы никакому генетическому истолкованию: новое возникало бы внезапно, неизвестно откуда, из исторического "nihil", удовлетворяя единственному требованию – контрастирования со старым" [Энг., 103].

Иначе говоря, эволюция по принципу контрастных революционных переворотов исключает явление преемственности, а без него какое же развитие? Именно поэтому на втором этапе разработки формальной теории схема эволюции усложняется, в нее наряду с принципом контраста вводится еще и фактор наследования, только сам механизм наследования (во имя сохранения принципа борьбы и смены) остроумно выстраивается не по прямой и непрерывной линии (от "отца к сыну"), а по линиям боковым, прерывистым и перекрестным (от "дяди к племяннику"). С "отцами" идет борьба, их "дети" наследуют признаки и качества не от "отца", а либо от "дяди", либо от "деда" (эволюция – "борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда"[1]).

Первым предложил эту усложненную схему эволюции (он называл ее "законом"[2]) В.Шкловский в статье "Розанов". Здесь придется привести довольно обширные выдержки из этой статьи, чтобы суть схемы была ясна. "История литературы движется вперед по прерывистой, переломистой линии. Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизированы, например, в России с ХП по ХХ столетие, то мы не получим линии, по которой можно было бы проследить историю развития литератур-

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 562

[2] "Согласно закону, который, сколько мне известно, я же первый и сформулировал, в истории искусств наследство передается не от отца к сыну, а от дяди к племяннику" [Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин., 1923. С.27.]

ных форм… Некрасов явно не идет от пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки.

Нет, дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Сперва развернем формулу. В каждую литературную эпоху существуют не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизированно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина".

После гибели Пушкина пушкинская традиция (канонизированная в его эпоху) "не продолжалась за ним, то есть произошло явление того же типа, как отсутствие остро гениальных и даровитых детей у гениев".

Что же произошло после Пушкина? На авансцену вышли не "дети" его, а "племянники", на гребень выходят наследники не Пушкина, а тех неканонизированных школ, которые при Пушкине существовали "глухо", в "нижнем слое", но именно оттуда приходят новые формы взамен канонизированных, становящихся все менее "ощутимыми". "Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым, прямой наследник ХУШ века [причем, по Шкловскому, не русского, а западного ХУШ века – С.С.] Толстой создает новый роман, Блок канонизирует темы и темпы "цыганского романса", а Чехов вводит "Будильник" в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа – это революция, нечто вроде появления нового класса".

Что происходит дальше, в результате такой "революции"?

"Побежденная "линия" не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли"[1]. Это очень сжатая, но в то же время весьма емкая формулировка схемы литературной эволюции, которую можно считать "канонической" для формальной школы.

Все члены опоязовской "ревтройки" поддерживали, обосновывали и применяли эту схему.

Ю.Тынянов в статье "О литературном факте" формулирует механизм и этапы эволюционного цикла: "При анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к

[1] Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 121

автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение – конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции"[1].

Б.Эйхенбаум в книге о Лермонтове характеризует его как поэта, который выполнил свою историческую задачу тем, что он, так сказать, заполнил "промежуток" между пушкинской эпохой и эпохой Некрасова - Фета, и задачей этой было создание поэзии, которая должна была "смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость стиля и композиции"[2]. "Но "высокая" лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове. Фета оттеснил Некрасов, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, Вяч. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в "Сатириконе" (Саша Черный), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского", – и далее Б.Эйхенбаум дает свою формулировку примерно той же схемы литературной эволюции, которую давали и Шкловский, и Тынянов: "Реально движение искусства всегда выражается в форме борьбы сосуществующих направлений. Победа одного из них является уже результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжитыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой по крайней мере двух направлений или школ (на самом деле – гораздо больше), из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, возрожденное вдохновением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях, в качестве запасных до времени, остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, мало использованные традиции и, не отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал"[3].

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы Л., 1929. С. 17.
[2] Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 12.
[3] Там же. С. 19.

Таким образом, в новой схеме механизм борьбы и смены, действующий по основной, коренной линии, дополняется действием механизма наследования, преемственности по линиям боковым и перекрестным. Шкловский называет это явление "канонизацией младшей линии", Томашевский – "вытеснением высоких жанров низкими", Б.Эйхенбаум и Тынянов в механизме эволюции придают особое значение пародийным формам и разрабатывают теорию пародии как явления, которое особенно выпукло выражает борьбу форм между собою, вытеснение одних другими. В работе "Достоевский и Гоголь" (1921 г.) Ю. Тынянов показывал, что Достоевский в "Селе Степанчикове" пародировал "Выбранные места из переписки с друзьями", причем пародия была настолько глубокой и всеобъемлющей (пародировался не только стиль, но характер, быт, наружность Гоголя), что Фома Опискин стал карикатурой на самого Гоголя, и это, с точки зрения Тынянова, было свидетельством того, что Достоевский вышел из-под гоголевского влияния, очевидного в "Бедных людях" и "Двойнике". Правда, Ю.Тынянов, как и Шкловский, не принимает во внимание то обстоятельство, что "Выбранные места" в творчестве самого Гоголя – случай особый, и пародийность "Села Степанчикова" могла быть вызвана не "стилистическими" и "эстетическими" мотивами, а идейными. Ведь отношение к гоголевской "Переписке" у многих почитателей Гоголя было негативным. Здесь не обязательно вспоминать знаменитое письмо Белинского; скажем, в "Отцах и детях" Тургенева Базаров тоже однажды показан в настроении таком прескверном, "как будто начитался писем Гоголя к калужской губернаторше".

Однако пародия – это один из жанров, специальное назначение которого заключается в дискредитации устаревшей, автоматизованной формы[1]. А вообще в механизме эволюционного развития литературы именно жанру, жанровым формам придается в формальной теории особое значение.

§ 3. Жанр и его роль в литературной эволюции

Хотя в эволюционном плане формалисты говорили о борьбе, смене, наследовании и отдельных приемов, и стилей, и школ, все же центральным "героем" литературной борьбы и смены в ходе литературной эволюции у них становится *жанр*.

---

[1] "Суть пародии – в механизации определенного приема", – писал Тынянов в работе "Достоевский и Гоголь" [Архаисты и новаторы, с. 430]. Правда, позже, в статье "О литературной эволюции" (1927 г.) он отметил, что "пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое" [Арх. и новаторы, с. 36].

В выдвинутом Ю.Тыняновым понятии о литературе как "системе систем" (системой является и литературное *произведение*, и *жанр* как инвариант произведений того или иного типа, и литература как система жанров, стилей и "школ") центральной среди всех этих "систем" становится жанр, недаром статью "Литературный факт" Тынянов открывает двумя вопросами: "Что такое литература? Что такое жанр?"[1] И В.Шкловский, вводя в статье "Розанов" в формальную теорию понятие "диалектического самосоздавания новых форм", имеет в виду под последним самопроизвольные (происходящие под действием закона "автоматизации – ощутимости") трансформации литературных *жанров*. Категория жанра становится главной в статьях по теории литературной эволюции и в работах историко-литературного характера.

В каждом цикле смены происходит полный переворот в иерархии жанров (причем, по Тынянову, не обязательно все элементы старой структуры заменяются новыми: "вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении"[2]) – и одни литературные жанры сменяются другими. При этом между жанрами, господствовавшими в один период, и жанрами, которые стали главными на следующем этапе, нет никакой преемственной связи. Это – разные жанры. Когда речь идет, например, о смене классицистической оды сентименталистской элегией, такой вывод представляется обоснованным. Но "разными жанрами" оказываются поэма XVIII и поэма XIX вв., роман XIX в. и роман XX в. Два по видимости однотипных жанра двух смежных литературных эпох оказываются не связанными друг с другом: одна жанровая форма не развивается из другой, а борется с нею. "Самое сознание жанра возникает в результате столкновения с противоположным жанром, – пишет Ю.Тынянов. – Все дело здесь в том, что новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь "развитием" старого, является в то же время его заместителем. Когда этого замещения нет, жанр исчезает, распадается"[3]. Романтическая поэма по отношению к героической оказывается "не поэмой"[4]. Психологический роман по отношению к авантюрному оказывается "не романом", и так с любыми жанровыми формами. Даже исторический роман, казалось бы, имеющий столь определенные жанровые признаки, подчиняется этому "закону": исторический роман Толстого не соотносится с историческим романом Загоскина, а соотносится с романами эпохи Толстого. Сохраня-

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 5.
[2] Там же, с. 12.
[3] Там же, с. 8.
[4] Там же, с. 6. ("Вся революционная суть пушкинской "поэмы" Руслан и Людмила" была в том, что это была "не поэма"; то же с "Кавказским пленником").

ются в жанрах смежных эволюционных циклов, позволяя применять к ним одни и те же жанровые обозначения (например, "поэма" или "роман") не главные, а "второстепенные" признаки жанра (такие, как "большая" или "малая" форма). "Второстепенность" этих признаков для жанра Ю.Тынянов не доказывает, хотя это весьма спорное утверждение, потому что в признаках "большой" или "малой" формы содержится отнюдь не количественное, а качественное и глубоко специфическое для жанра содержание. Сам же Тынянов пишет, что "расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка"[1].

Стало быть, есть основания и для прямо противоположного утверждения: что в смежных циклах сохраняется не "ощущение жанра", как полагает Тынянов, а сам жанр, и те признаки, которые отличают роман одной эпохи от другой, можно считать не главными, а второстепенными по сравнению с кажущимися чисто внешними, такими, как "величина", которые, – пишет Тынянов, – "как бы сами собой подразумеваются и как будто жанра вовсе не характеризуют"[2].

Но, акцентируя именно *отличительные* признаки, Тынянов утверждает идею радикального жанрового переворота в каждом новом эволюционном цикле: в нем господствующим становится другой жанр, а новая фаза развития одного и того же жанра – только видимость развития, на самом деле происходит резкое изменение его, "не развитие, а смещение" жанра, смена самого принципа его конструкции.

Как будто бы здесь проявляется обостренное чувство историзма. Казалось бы, ценой отрицания единства жанра и непрерывности его развития на протяжении ряда эпох формалисты хотят подчеркнуть разнообразие жанровых форм в их конкретном историческом осуществлении. Как будто бы проводится представление о чрезвычайном динамизме литературной эволюции. Как будто бы акцентируется непрерывное развитие и постоянная новизна.

Но это именно "как будто бы"; если присмотреться, разобраться, то в этой по видимости чрезвычайно динамичной картине куда-то пропадают и развитие, и динамика, и историзм.

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 7.
[2] Там же, с. 7.

Понимание эволюции прежде всего как борьбы и смены[1], отрицающей момент устойчивости, преемственности, т.е., по существу, – момент *развития*, а не ломки, – приводит к тому, что на словах чрезвычайно динамичная картина борьбы "систем" и смены циклов сочетается с признанием удручающей окостенелости и отсутствием движения *внутри* этих циклов, *внутри* сменяющих друг друга форм и "систем". Это особенно отчетливо видно, если внимательно присмотреться к самому пониманию формалистами *механизма* смены жанров.

На первом этапе развития формальной теории этот механизм вообще не рассматривался; В.Шкловский ограничивался указанием на то, что смена вызывается "автоматизацией" старой структуры.

На втором – "тыняновском" – этапе источник движения попытались найти в динамичности внутренней структуры самого жанра и художественного произведения. Не забудем, что под динамизмом понимается деформация всех элементов структуры под влиянием доминанты – конструктивного фактора.

Но этот динамизм проявляется лишь в процессе *восприятия*. Когда в результате многократного повторения одного и того же принципа конструкции он перестает ощущаться как новый, и взаимоотношения элементов в нем станут привычными, исчезнет ощущение борьбы факторов, – данный принцип конструкции "автоматизуется", и возникает необходимость смены его противоположным. Здесь отчетливо сказывается *психологическая* основа теории литературной эволюции – одно из самых резких противоречий формальной теории. Движитель смены форм внутри самого литературного "ряда" найти не удается; причина её, оказывается, коренится вне литературной структуры – не в "данности, *внеположной* сознанию", а как раз в воспринимающем *сознании*, "ощущающем" эту структуру как "автоматизованную" или "новую".

А сама СМЕНА неизбежно оборачивается своей противоположностью – ПОВТОРЯЕМОСТЬЮ.

Механизм смены форм намечается у Тынянова следующим образом: "Требование [чье? – С.С.] непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип"[2]. П.Медведев (Бахтин) язвительно заметил, что в этом случае и в других местах Тынянов напрасно употребляет слово

---

[1] Ю.Тынянов постоянно, как заклинание, повторяет: "Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение"; "Главным понятием литературной эволюции оказывается *смена* систем, а вопрос о "традициях" [не случайны кавычки, в которые взято это слово – С.С.] переносится в другую плоскость" [Архаисты и новаторы, с. 6, 32].

[2] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 15.

"диалектически": "Оно здесь совершенно не к месту… Диалектическое отрицание [т.е. новое явление, качество или признак, по смыслу этого гегелевского понятия, – С.С.] рождается и зреет в лоне самого отрицаемого" [Медв., с. 221 – 222]. По Шкловскому и Тынянову, "противоположный" принцип выдвигается не изнутри структуры, а как механическое (т.е. не диалектическое) противопоставление ей принципа структуры *другой*, по логике прямого контраста.

Если в одном цикле господствовала ода с ее доминантой "ораторского действия", то в период ее автоматизации намечается противоположный конструктивный принцип – "напевная интонация", – и в лирике последующего цикла господствует жанр элегии. "Большие формы, автоматизуясь, подчеркивают значение малых форм и наоборот". "Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного романа и повести"[1].

Но из такого понимания механизма смены жанров необходимо вытекает признание ПОВТОРЯЕМОСТИ жанровых форм *в каждом третьем цикле*. Эволюция оборачивается не развитием и обогащением форм, а периодическим *повторением* старых, *перекомбинацией* известных и в основе своей неизменных элементов.

§ 4. Основные противоречия формальной теории литературной эволюции

1. Эволюция без эволюции

Пафос формализма – культ новизны, стремление к новаторству во что бы то ни стало (формалисты были рождены литературным авангардом и всегда оставались его глашатаями и пропагандистами). А логика созданной ими теории неудержимо ведет к канонизации шаблонов (недаром Горький называл их "создателями канонов или – точнее – кандалов для души"[2]). Характерно следующее суждение Б.Эйхенбаума: "Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов. Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после 20-х годов стихотворного тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов Пушкинской эпохи"[3]. Слово "открытие" противопоставлено "изобретению" и озна-

---

[1] Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1924, с. 17, 19.
[2] Горький М. Письмо К.Федину от 28.01.26 г. // Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 502.
[3] Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 12.

чает "открытие известного", т.е. , грубо говоря, "изобретение велосипеда", а по существу – повторение.

Новый жанр составляется из наличных жанров; внутри каждого жанра происходит перегруппировка и изменение функций готовых элементов. То же самое относится к стилям, течениям и другим "системам". В результате – приведу здесь более чем откровенное суждение Тынянова – "эволюция литературы похожа на фабрику, где непрестанно перековываются вещи, из частей танков делаются тракторы, из частей тракторов – танки"[1].

Поистине, "все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнаванья миг…"

Или:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих –
ты создатель,
Вечно носились они над землей, незримые оку…
(А.К.Толстой)

Или еще:

И снова скальд чужую песню сложит,
И, как свою, ее произнесет…
(О.Э.Мандельштам)

Динамика и смена форм оборачивается их повторяемостью, сочетающейся с внутренней неподвижностью, окостенелостью. Нет *изменения* приемов, из которых "собираются" литературные "тракторы" или "танки", есть их *перекомбинация*.

2. Движение без направления

С точки зрения осуществления механизма смены форм опоязовская схема литературной эволюции нуждается, в сущности, только в двух контрастирующих друг с другом формах (стилевых, жанровых, и т.п.): ораторская или напевная установка лирического стиха, ода и элегия, большая и малая формы (роман и новелла, поэма и лирическое стихотворение), сюжетное и бессюжетное повествование, психологический или авантюрный роман и т.д.

А *порядок следования* этих противоположных форм, принципов конструкции, с точки зрения формальной теории, является совершенно случайным, произвольным, поскольку он ничем, по логике её авторов, не определяется *извне* литературного ряда и никак не связан с историческим и духовным содержанием той или иной эпохи (так что сравнение Тыняновым литературы с фабрикой не совсем точно: трак-

[1] Тынянов Ю. Предисловие в сб.: Русская проза. Л., 1926. С. 9.

торный завод превращается в танковый все-таки во время войны, а не тогда, когда делать или созерцать тракторы кому-то надоело).

Приуроченность жанра оды к ХУШ веку, а элегии к началу Х1Х-го с точки зрения самой схемы является совершенно случайной.

Чтобы понять закономерность, увидеть вектор движения, направление развития, необходимо выйти за пределы литературного ряда, увидеть его извне, – только тогда литературная эволюция впишется в историческое время. А без постановки и решения проблем генетических это невозможно.

Впрочем, формалисты и не собирались "вписывать" литературную эволюцию в историческое время. Историю литературы они не связывали с реальной историей и саму *динамику* мыслили чрезвычайно оригинально – вне конкретного исторического времени и места.

3. Динамика вне времени

"В динамику форм, – писал Ю.Тынянов, – вовсе не обязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение"[1].

"Время в истории, – утверждал Б.Эйхенбаум, – фикция, условность, играющая роль вспомогательную. Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое, динамический процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно потому реального времени в себе не имеет и изменяться временем не может. Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о постоянном, о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, с движением. Наукой она может быть только в той мере, в какой ей удастся превратить реальное движение в чертеж… Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это – наивный историзм, которым наука обеспложивается. Дело не в простой проекции в прошлое, а в том, чтобы понять историческую актуальность события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна – не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени. Исторически понятый факт тем самым изымается из времени. В истории ничего не повторяется, но именно потому, что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется"[2].

---

[1] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка Л., 1924. С. 10.
[2] Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924. С. 8 - 9.

Довольно фантастические картинки… "Чертежи" и абстракции, настолько отвлеченные от реальности, что сами превращаются в фикции. Но это – прямое следствие теории. Следствие последовательного проведения идеи имманентности литературы, имманентности законов ее развития.

§ 5. История и теория. История литературы и "эволюционная поэтика"

Теория литературной эволюции, выработанная общими усилиями эволюционная схема должна была стать стержнем формальной истории литературы. Историко-литературные исследования строились как иллюстрации заранее сформулированных теоретических положений на историческом материале.

Нет ничего более противоположного сущности и характеру формальной доктрины, чем определение, данное ей однажды В.Эрлихом: "Узкоэмпирический характер теорий ОПОЯЗа…" [Эрл., 196, подчеркнуто мною – С.С.] – в полном противоречии с его же собственными характеристиками этих теорий как результата "озарений", "вдохновенного творческого буйства" и т.д. Несмотря на все многочисленные декларации об "объективности метода", об отсутствии всякой "философии" в его основе и т.п., теории эти не "эмпиричны", тем более не "узкоэмпиричны", а дедуктивны, априористичны. Наука строилась формалистами по методу "паука" (вспомним классификацию научных методов Бэкона) – путем рационалистического предварительного конструирования теоретических моделей, лишь затем прилагавшихся к конкретному материалу. Формалисты с самого начала довольно пренебрежительно относились к фактологической базе исследований и не проявляли интереса к накоплению эмпирического материала[1]. "Наши учителя тоже не любили науку, – пишет в дневнике ученица Б.Эйхенбаума Л.Я.Гинзбург, – они любили открытия", и, полагая, что до них никакой научной поэтики не существовало, и только они начинают ее создавать, были склонны "открывать множество законов". В.В.Виноградов вспоминал, что они "находили законы на основании одного произведения. Так и бегали звонить друг другу по телефону: "Я открыл закон!" [Гинзб., 19, 22].

[1] Л.Гинзбург рассказывает, как возмущен был однажды университетский учитель Тынянова С.А.Венгеров, когда его ученик спросил, где найти такую-то статью Герцена: "Как, вы это серьезно?" – "Серьезно". – "Как, я вас при университете оставляю, а вы еще весь "Колокол" не читали!" [Гинзб., 4].

Открывать законы и создавать умозрительные теории, конечно, хорошо и приятно, но когда дело доходит до их проверки на конкретных фактах, т.е. в истории литературы, они зачастую оказываются к ней неприложимы или мало приложимы.. Даже О.Брик отрицательно отзывался об историко-литературных работах Шкловского: "Когда-то Витя вступил в неизвестную страну теории литературы и стал давать вещам имена. Получалось очень сильно. Но по истории нельзя ходить как по новой земле. И вещи там не нуждаются в назывании, так как имеют библиографию"[1]. Ученик Шкловского Г.Гуковский говорил, что Шкловский "мог строить свои теории поверх исторических данных и вне их"[2]. Впрочем, все формалисты были склонны вычерчивать "историко-литературные чертежи по воздуху", как выразилась однажды Л.Гинзбург[3].

История литературы – самый надежный инструмент и способ проверки научной состоятельности теории. Не случайно научные школы, базирующиеся на методологии "паука", вытягивающего "паутину" своих обобщений из самого себя (формализм, структурализм и др.), охотно конструировали теоретические схемы, в том числе схемы литературной эволюции, но не создали ни одной конкретной истории литературы, в отличие, допустим, от культурно-исторической школы или "марксистского" "социологического" литературоведения. Их представители с охотой и удовольствием пишут учебники по теории литературы, но не обнаруживают склонности и не создают учебников по истории литературы.

Не случайно, когда увлечение теорией проходит (и теории оказываются неспособными объяснить конкретную историю, а тем более литературную современность), – и формалисты, и структуралисты (яркие примеры здесь – Б.Эйхенбаум и Ю.Лотман) от "имманентных" теоретических построений бросаются в другую крайность – начинают заниматься "литературным бытом", мелочами биографического характера, историей культуры – почти как те презираемые ими ученые культурно-исторической и биографической школ, с которыми так свирепо расправлялись в начале своей деятельности формалисты, предав анафеме своих университетских учителей вроде С.А.Венгерова.

Что касается собственных историко-литературных исследований формалистов, то история для них являлась зачастую лишь скла-

---

[1] Цит. по: Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 143.

[2] Гуковский Гр. Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 198.

[3] Её пример: "А, – говорим мы, – Тихонов переходит к прозе – характерно! – "Помилуйте, – говорит Тихонов, – всю жизнь только и делаю, что пишу прозу. Приходите ко мне – покажу: полные ящики" [Гинзб., 51].

дом громадного материала для иллюстрации априорно выдвинутых теоретических положений. Теории создавались до и вне истории, и выводы теоретической поэтики не то чтобы проверялись на фактах истории, а скорее эти факты *подбирались* из истории как подходящий материал для доказательств и иллюстраций умозрительно сконструированных положений поэтики, – таков характер их историко-литературных работ.

Не теория должна была вытекать из истории, отразить историческую действительность, а наоборот: только глазами теории можно рассмотреть, выделить и раскрыть характер какого бы то ни было материала.

Разумеется, глазами *их* теории, теории *формальной* школы.

Приоритет теории перед историей утверждался ими как общеметодологический принцип.

"Мы видим не все факты сразу, – писал Б.Эйхенбаум, – не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Но все, что мы знаем и можем знать, связывается в нашем представлении тем или иным смысловым знаком, превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы истории (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов"[1]. Но здесь все дело в приоритетах. Эйхенбаум утверждает явный релятивизм исторического познания: "точка зрения" создает объект, теория вносит порядок в хаос.

А отсюда следует, что *всякая* теория хороша, потому что с помощью *любой* теории можно выудить из историко-литературного хаоса достаточное количество фактов для её иллюстрации. Эйхенбаум откровенно признается, что формалисты сознательно "отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой исторический факт служил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям"[2].

Если история служит только для иллюстрации теории и не содержит в себе критерия для оценки степени её истинности, то сама

---

[1] Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 47.
[2] Там же.

теория такого критерия в себе тем более не содержит, разве что "остроумие"[1].

Б.М.Энгельгардт, выступая в качестве своего рода "адвоката" формальной школы, говорил о выдвинутой ею теоретической схеме литературной эволюции, что она имеет характер "условной рабочей гипотезы" в составе создаваемой этой школой особой научной дисциплины, которая может "оказаться и не претендующей на строгую историчность своих выводов" [Энг., 105]. Нет, до определенного момента формальная школа как раз претендовала на строгую историчность и научность своей теории, да иначе и не могло быть. Стоило формалистам усомниться в главном своем принципе, стоило внять, например, увещеваниям В. Жирмунского, который "с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов", – и вся доктрина обрушилась бы еще до ее постройки. Как признается Л.Я.Гинзбург, "формализм был жив предвзятостью и нетерпимостью", и её учитель Б.М.Эйхенбаум "отстаивал пресловутую теорию имманентного развития литературы не потому, что он был неспособен понять выдвигаемую против неё аргументацию, а потому, что хотел беречь свою слепоту, пока она охраняла поиски специфического в литературе. Нетрудно было усвоить разумную аргументацию Жирмунского и других – трудно было усвоить её тогда…" [Гинзб., 37. Подчеркнуто мною – С.С.]. Теория была красива и стройна, с ней не хотелось и трудно было расставаться даже при явных признаках ее собственной несостоятельности, а уж доводы оппонентов меньше всего могли поколебать эту веру. Л.Гинзбург написала об этом честно и прямо, заодно раскрывая субъективные психологические источники формализма [как теории, построенной по методу "паука" – С.С.] : "Сейчас несостоятельность имманентного развития литературы лежит на ладони, ее нельзя не заметить. Если этого не замечали раньше, то потому, что литературные теории не рождаются из разумного рассуждения. Казалось бы, под влиянием правильно построенной аргументации противника методы исследования могут замещаться другими. Так не бывает – литературная методология только оформляется логикой, порождается же она личной психологией в сочетании с чувством истории. Её, как любовь, убивают не аргументацией, а временем и необходимостью конца. Так пришел конец имманентности" [Гинзб., 37].

---

[1] В.В.Виноградов в одном из писем 1926 г., говоря о том, что его уже лет пять обвиняют в "ученом сальеризме", писал: "Я, конечно, не уверен, что мои принципы – истинные. "Что есть истина ? – вместе с Пилатом спрашиваю я. И отвечаю: наиболее остроумное по данному вопросу построение" [Виноградов В.В. Сумею преодолеть все препятствия. Письма Н.М.Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. № 1. С. 182. Похоже, что формалисты руководствовались именно такими соображениями, уж Виктор Шкловский – во всяком случае.

Эта мысль то и дело повторяется в ее дневниковых записях 1927 – 1929 гг.: "Да, разумеется, "имманентность литературной эволюции дала трещину…"; "в статье Б.М. (Эйхенбаума) "Лев Толстой ("Литература, 1927 г.) много говорится о "душевном стиле" Толстого. Слово "стиль" поставлено не иначе как для того, чтобы кто-нибудь не подумал, что речь идет о душевном переживании как об источнике творческого воплощения. Душевный стиль – это особая организация, вернее, искусственное осмысление внутренней жизни, свойственное людям умствующим и литераторствующим. Но самое литературно оформленное переживание есть все-таки факт не литературы, а внутренней биографии. Если оказалось необходимым учесть психологические факты этого порядка, то почему не учесть и другие. Еще так недавно в теории имманентного развития открылась первая щель, а уже в эту щель на нас плывут и плывут запрещенные проблемы, а мы стоим, прижавшись к стенке, как княжна Тараканова в каземате… [Гинзб., 37, 51].

В "каземате", сооруженном, между прочим, собственными руками…

Формалисты настолько фанатично верили в свою теорию, что использовали ее как инструмент не только историко-литературных исследований, но и как теоретическую базу литературной критики. Они очень охотно занимались литературной критикой, брали на себя функции "учителей" писателей, давали не только оценки состояния современной литературы (надо сказать, порой меткие и точные), но и часто прогнозы, даже рецепты ее развития (почти всегда неточные и ошибочные, не подтверждавшиеся практикой). Кстати, Б.Энгельгардт очень неодобрительно относился к увлечению опоязовцев критикой и предостерегал их, что "представитель науки о литературе должен резко отграничить свои задачи от задач критического истолкования" [Энг., 114]. Однако формалисты этому не вняли, и "немудрено, – пишет Энгельгардт, – что при таких условиях несоответствие между теорией и практикой дало о себе знать довольно скоро" [Энг., 114].

Что касается претензий формальной школы на создание научной истории литературы, то, по словам того же Б.Энгельгардта, "ходячее выражение "формальный метод в истории литературы" должно признать основанным на недоразумении", поскольку этот метод применим только к отдельным, отвечающим взгляду на художественное произведение как на самозначимую систему средств словесного выражения, элементам этой структуры. Т.е. к объектам, адекватным методу; к другим же – нет. "Строго говоря, никакого формального метода в истории литературы не существует, а есть, вернее, намечается,

самостоятельная научная дисциплина – формальная поэтика, обладающая своим особым методом и специальной методикой исследования" [Энг., 110]. И только в границах этой дисциплины и только по отношению к адекватным её методам исследования формальным сторонам структуры художественного произведения ее выводы могут претендовать на строго научный характер. Самая же большая опасность для "частной научной дисциплины", по мнению Б.Энгельгардта, заключена в "стремлении к гегемонии в данной области знания", т.е. в науке о литературе в целом, "в распространении своей компетенции на вопросы, по существу ей чуждые", что и было свойственно формальной школе как научному направлению.

Часто говорят (в книге В.Эрлиха об этом есть даже отдельная глава), что формальная школа стала "жертвой марксизма", что она погибла в результате подавления и запрета и т.п. Еще в 60-е годы я полемизировал с главным американским специалистом по русскому формализму В.Эрлихом[1] (и западногерманским исследователем В. Нойманом[2]) по этому поводу в своей аспирантской статье "О судьбах русского формализма"[3] (в середине 80-х она была опубликована в США[4]) и доказывал, что главной причиной гибели формальной школы было осознание её корифеями научной несостоятельности собственной теории и методологии. Я написал тогда, что формализм умер естественной смертью. Одна из самых ярких представительниц "младоформализма" 20-х годов, ученица Б.Эйхенбаума Лидия Гинзбург употребила в связи с этим гораздо более сильное выражение: "методологическое самоубийство" [Гинзб., 39][5].

Если говорить об ОПОЯЗовской "ревтройке", то Ю.Тынянов и В.Шкловский оставили науку и занялись беллетристикой, Б.Эйхенбаум начал создавать теорию "литературного быта", уйдя в область социологического (точнее, социобиографического) изучения литературы, и его трехтомное исследование о Толстом, первый том

---

[1] Erlich Victor. Russian Formalism. Histori – doctrine/ University of Washington, S.-Gravenhage, 1955; на русском языке впервые издана в 1996 г.: Эрлих В. Русский формализм: история и теория. М., 1996.

[2] Neumann F. W. Die Formale Schule der russische Literaturwissenschaft und die Entwicklung der russischen Literaturtheorien // Detsche Virteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, 1955, I Heft.

[3] Сухих С.И. О судьбах русского формализма (русский формализм в оценке зарубежной критики) // Жанры советской литературы. Вопросы теории и истории. Уч. записки Горьковского университета, т. 79. Горький, 1968. С. 287 -294.

[4] Soviet studies in Literatur. M.E.Sherpe USA. 1985. Vol. 21, № 3-4. P. 29 - 38

[5] В заметке 1980 г. она написала о "невинной оппозиции формалистов, политически лояльных, но заявлявших упрямо, что в науке позволительно иметь свое мнение". Формализм – "культурно-историческое течение, будто бы противостоявшее эпохе, на самом деле порожденное эпохой". "Формализм быстро и изнутри распался как догма, но как фермент он продолжал работать впрок" [Гинзб., 305, 318].

которого вышел в 1928 г., представляет собой изучение биографии, жизни, мировоззрения писателя в связи с его творчеством – по методу прямо противоположное его же собственным теоретическим декларациям о "внеположности" художественного творчества сознанию и "душе" писателя и его работам о Толстом начала 20-х гг.[1]

В.Шкловский, правда, сперва храбро защищал формальную доктрину: "Если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории"[2],– но он же оказался и единственным из опоязовцев, кто открестился от формализма и публично покаялся в статье "Памятник научной ошибке", опубликованной в 1930 г. в "Литературной газете". Название статьи говорит само за себя. "Для меня, – громогласно заявил Шкловский, – формализм – пройденный путь… От формального метода осталась терминология, которой сейчас пользуются все. Остался также ряд наблюдений технологического характера… Необходим переход к изучению марксистского метода в целом, "[3] – с энтузиазмом призвал он следовать своему примеру. Я здесь могу только повторить то, о чем писал в 60-е годы: "Результаты исследований формалистов в области внешней формы имеют определенную (и немалую) ценность и вошли в научный арсенал литературоведения, но их претензии на создание *единственно верной* теории и методологии литературной науки показали свою несостоятельность прежде всего в их собственной практике. Поэтому формализм умер естественной смертью еще до того, как В. Шкловский поставил свой "Памятник научной ошибке"[4].

Тем не менее формальная школа оставила в литературоведении XX века очень глубокий след, оплодотворив своими идеями целый ряд научных направлений прошедшего столетия, самыми крупными из которых были англо-американская "новая критика" (New Criticism) и структурализм. Кроме того, частные наблюдения формалистов над отдельными сторонами внешней формы литературных произведений, так же как и ряд теоретических идей, о которых говорилось в предыдущих главах, безусловно, сохраняют свое научное значение и входят в действующий арсенал науки о литературе.

---

[1] Статьи в кн. "Сквозь литературу" Л., 1924; кн. "Молодой Толстой". Пг., 1922.
[2] Шкловский В. В защиту социологического метода // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 21.
[3] Шкловский В. Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. 27 января.
[4] Жанры советской литературы. Вопросы теории и истории. Горький, 1968. С. 294.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая. ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОЙ ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ (исторические, эстетические, лингвистические предпосылки)…….3

§ 1. Русская формальная школа в истории литературоведения……..3

§ 2. Возникновение русской формальной школы……6

Русский и западноевропейский формализм. История возникновения формальной школы: первые выступления; центры формирования; состав формальной школы; литературный и научный контекст.

§ 3. Общеэстетические и лингвистические основания методологии формальной школы……19

Глава вторая. ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА…….30

§ 1. Целевая установка теории поэтического языка……..31

Исходная гипотеза. Поэтический язык как "другой" язык. Различия в системе оппозиций Потебни (поэтический – прозаический языки) и формалистов (поэтический – практический языки).

§ 2. Метод анализа и результаты его применения……33

Метод "спецификации". Результат "спецификации" – отличительные признаки "поэтического языка" (Поиск абсолютного лингвистического отличительного признака. "Автоматизация" как признак практического языка и "ощутимость" как признак языка поэтического. Ритм в практическом и поэтическом языках. Звук в практическом и поэтическом языках. "Установка на выражение").

§ 3. Формализм и теория образности поэзии…….42

§ 4. Формирование основных понятий теории формализма. Терминология……44

§ 5. Литературная почва формализма. Формализм и футуризм……...47

§ 6. Сфера продуктивности формального метода……..52

Глава третья. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ……..54

§ 1. Художественное произведение как конструкция……54

Конструкция и образ. Противоположение "материала" и "приема". Понятия материала и приема [Два вида смешения значения понятия "материал". Материал как мотивировка приема. Понятие приема. Примат приема над материалом. "Искусство как прием" (Прием и образ. В.Шкловский против А.Потебни. "Душа всех приемов": понятие "остранения"). Уязвимость теории материала и приема (Проблема критерия. Толкование "обнажения приема". Пародия и стилизация, их место в теории формальной школы)].

§ 2. Элементы художественной конструкции произведения……...80
Фабула и сюжет. Виды сюжетных приемов. Литературный герой. Сказ.
§ 3. Два этапа разработки теории художественной конструкции произведения……90
Первый этап: художественная конструкция как сумма приемов. Обоснование понятия доминанты. Второй этап: художественная конструкция как система приемов. Осознание "материала" как элемента художественной конструкции.

Глава четвертая. "ГНОСЕОЛОГИЯ" ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ (теория художественного произведения как "внеположной сознанию данности")…….97

§ 1. Методологические корни идеи…….97
§ 2. Художественное произведение и авторское сознание. Понятие "лирической герой", его смысл и функции в формальной теории…….101
§ 3. Проблемы психологического содержания литературы……114
§ 4. Произведение и читатель. Проблема восприятия. Психологическая подоплека основных категорий формального метода……120

Глава пятая. ТЕОРИЯ ЖАНРА……..127

§ 1. Жанр как тип формальной конструкции……... 127
§ 2. Функции жанра…….131
Жанр и действительность. Жанр и авторское сознание.

Глава шестая. ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ…….137

§ 1. Идея имманентности развития литературного "ряда" как основа теории литературной эволюции……..137
§ 2. Общая схема литературной эволюции……...140
§ 3. Жанр и его роль в литературной эволюции……...144
§ 4. Основные противоречия формальной теории литературной эволюции……..148
Канонизация шаблона. Эволюция без развития. Движение без направления. Динамика вне времени.
§ 5. История и теория. История литературы и "эволюционная поэтика"…….151

Станислав Иванович Сухих

«ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ» ПОЭТИКА ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
Из лекций по истории русского литературоведения

Компьютерный набор и верстка автора

Редактор В.К.Красунов
Корректор И.В.Осина

Лицензия ЛР № 064693 от 5.08. 1996 г.

Подписано в печать 16.07.01. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10. Заказ № 994
Тираж 150 экз. Цена договорная

Издательство «КиТиздат» , 603022, г. Нижний Новгород,
ул. Кулибина, 14
Типография ННГУ, г. Нижний Новгород, ул. Б.Покровская, 37