

«История формализма в литературоведении» в контексте научной мысли Р. Г. Назирова (предисловие к публикации)¹

Публикуемый текст принадлежит к почти неизвестному литературоведческой публике аспекту научного наследия Р. Г. Назирова. В изданных при жизни работах он избегал широких методологических обобщений, предпочитал «прятать» свой исследовательский инструментарий под маской нарочитой естественности мысли. Даже в недавно републикованном научном докладе, в форме которого он защищал свою докторскую диссертацию², почти не показан момент методологической рефлексии ученого: более того, и в формально-обязательных пассажах этого доклада он подменяет обозначение «метода» описанием своего «категориального аппарата», по сути, всего лишь уточняет значение используемых в работе терминов. Аналогичным образом обстоят дела и в основном, по сей день неопубликованном, полном тексте диссертации.

Возможно, это объясняется тем, что литературная теория в чистом виде не была по-настоящему интересна Назирову. В этом смысле «История формализма в литературоведении» — очень показательный текст. Соседствуя в архиве с конспектами самых разных научных и мемуарных источников, она, по сути, представляет собой их сжатое обобщение, проникнутое, тем не менее, единым авторским отношением к проблеме и явственно ощущаемой авторской итоговой мыслью.

Зачем может быть нужно исследователю подобное «учебное пособие», изначально не предназначенное для публикации? Вряд ли Ромэн Гафанович боялся забыть что-то из освоенного им материала: во-первых, его феноменальная память позволяла ему свободно оперировать массивом информации, многократно превосходящим «Историю формализма»; во-вторых, сам подход, элементы которого отчетливо видны в трудах ученого, в общем, не требует запоминания, будучи однажды усвоенным, он способен эффективно самовоспроизводиться.

По всей видимости, цель «Истории формализма в литературоведении» (как и других крайне многочисленных назировских пособий «для себя») не мнемоническая, а рефлексивная. Это — не *результат*, а овеществленный в письме *процесс* мышления. Это доказывается наличием в публикуемом тексте многозначительных противоречий: например, формализм назван «позитивистским» учением (очевидно, для Р. Г. Назирова этот термин

¹ Статья написана в рамках проекта МК-2325.2011.6 «Поэтика литературоведения: к проблеме оснований литературоведческого знания», поддержанного Советом по грантам Президента Российской Федерации для поддержки молодых ученых и ведущих научных школ.

² Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. С. 358—403.

обладал несколько более широким значением, чем устоявшееся в современной истории философии), однако в число его важнейших предшественников попадает и итальянский философ-интуитивист Бенедетто Кроче.

Именно поэтому все эти пособия, в том числе и публикуемое сейчас, всегда построены по историческому принципу. Любое явление Р. Г. Назиров предпочитал воспринять в его временной протяженности; понятие нечто означало для него — взять нечто в становлении, рождении (ср. с его интересом к проблеме прототипов). История же у него всегда имеет логический стержень, имеет смысл.

В этом, на наш взгляд, — источник стремления Р. Г. Назирова в максимальной полноте осмыслить контекст описываемого явления, даже если не весь этот контекстуальный материал оказывается встроен в итоговую мысль. Так, в целом положительная характеристика А. Г. Горнфельда в окончательном тексте «Истории формализма» уравнивается отдельно выписанной, обстоятельной и обширной цитатой из «Четвертой прозы» О. Э. Мандельштама (мы приводим ее в сокращении): «К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда. Этот паралитический Дантес <...> выполнил заказ совершенно чуждого ему режима, который он воспринимает приблизительно как несварение желудка <...> Человек, способный назвать свою книгу «Муки слова», рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу»¹.

Интересно и такое сближение: сразу после отрывка, озаглавленного «Снова Шкловский и о Шкловском», идет реферативная заметка под названием «Совпадение с сюрреализмом». Это несколько показательно совпадающих с мнениями Шкловского цитат из эссе Жана Кокто «Le Secret Professionel», обобщенных назировским указанием на связь русского литературоведа с авангардом («Не нужно забывать, что импровизированная философия искусства у Шкловского была столько же славословием (раean) в честь русского футуризма, сколько вкладом в теорию литературы»). Далее Назиров, обращая внимание на *комплексный*, объединяющий и форму, и содержание, характер авангардистских практик, по сути, разрушает расхожее представление об исключительно формально-техническом подходе ОПОЯЗа к литературе и указывает на конкретную преемственную связь структурализма с формализмом:

«Высший признак поэзии как особого способа речи — не отсутствие слова, а *множественность значений*. «Цель слова — сделать ощутимой текстуру слова во всех его аспектах»².

Актуализация словесного знака в поэзии <в этом, по мнению Назирова сходятся формализм и сюрреализм — С. Ш.> — сложное превращение,

¹ Мандельштам О. Э. Шум времени. Избранное. СПб., 1997. С. 140.

² Эйхенбаум Б. Лермонтов. Л., 1924.

затрагивающее и семантический, и морфологический, и фонетический уровень языка. «Внутренняя форма» слова (семантическое содержание) не менее важна, чем звук.

От утверждения сложного единства словесного знака оставался лишь один шаг к постулированию неделимости той особой системы знаков, какой является литературное произведение».

Глубина контекста позволяет Р. Г. Назирову понять формализм более широко, нежели просто теоретико-методологическую гипотезу. «Формальная школа» у него предстает как проявление важной общекультурной тенденции, новой «защиты поэзии», новое утверждение ее самостоятельной ценности (при этом Назиров много раз оговаривает отличие этой мысли от теории «искусства для искусства»). Последнее соображение выводит «Историю формализма в литературоведении» за рамки жанра простого историко-научного очерка.

Во-первых, этот текст позволяет глубже уяснить методологические и даже мировоззренческие основы научной мысли самого Р. Г. Назирова (и это тоже — далеко не последняя научная задача). Так, именно назировское понимание формализма позволяет снять противоречие, которое порой видится в его письменных и лекционных размышлениях: искусство, с одной стороны, ценно и значительно само по себе, а с другой, — неотделимо от реальности. Литература с этой точки зрения — вечное обновление реальности или мысли о реальности, явленной в художественном языке (это соотносится с особым назировским пониманием мифа как сюжетно представленной связи между реальностью и творческим сознанием) и в этом качестве действительно и обладает автономией, и не может оторваться от исходной реальности.

Во-вторых, «История формализма в литературоведении» позволяет увидеть в драматической истории отечественного литературоведения XX века единый вектор *самосознания* русской литературы. Впрочем, описание этого процесса потребует уже самостоятельного исследования.

В предлагаемой публикации в качестве основы использован законченный очерк Р. Г. Назирова «История формализма в литературоведении». Четыре главки этого очерка дополнены нами с помощью трех развернутых заметок, удачно встраивающихся в основной текст: «Б. Кроче и русский формализм» (озаглавлен нами), «Формальная школа в литературоведении» и «Снова Шкловский и о Шкловском. «Новый Горький»».

Ни одна из использовавшихся при подготовке публикации рукописей не датирована. Однако сделать некоторые выводы о времени их создания можно. Например, о Р. О. Якобсоне в «Истории формализма» говорится как о живом, следовательно, очерк Р. Г. Назирова не может быть написан позже 1982 года. С другой стороны, ни в самом очерке, ни в сопутствующих материалах нами не найдено ссылок на какие-либо издания

моложе 1966 года, что, на наш взгляд, доказывает близость текста именно к этой дате. Таким образом, «История формализма в литературоведении», по всей видимости, относится к ключевому для становления Р. Г. Назирова как ученого рубежу 1960—1970-х годов, что автоматически превращает публикуемый текст в *одну из первых* отечественных работ, посвященных истории формализма как научного метода.

В предлагаемой публикации расшифрованы авторские сокращения. В основном же, текст дается в авторской редакции. В частности, мы сочли необходимым сохранить двойственность в отсылках к литературе (в рукописи они то вынесены вниз страницы, то сделаны прямо в тексте в скобках); для самого ученого это была *рабочие* материалы — это впечатление мы старались сохранить.

С. С. Шаулов

Р. Г. Назиров

История формализма в литературоведении

1. Предыстория — психологическая эстетика

Немецкая школа психологической эстетики (В. Вундт, Э. Мейман, Р. Мюллер-Фрейенфельс) игнорировала объективную сторону искусства и акцентировала внимание исключительно на субъективных моментах: реальный мир интересует художника как *материал ощущений*; воздействуя на него, автор выражает собственное душевное состояние.

Соответственно этому, сторонники психологического метода видели задачу эстетики в изучении душевных свойств художника. Они использовали художественные произведения как материал, как «внешние знаки» (Вундт) для познания душевных состояний созерцающего мир субъекта.

Психологический подход к искусству замыкал исследователя в порочный круг: от образов-символов к психическим переживаниям автора, а от психики, темперамента, интеллекта художника — снова к образам, чтобы раскрыть их символику.

В русском литературоведении идеи немецкой психологической школы были подхвачены рядом ученых. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Г. Горнфельд, И. И. Лапшин, С. О. Грузенберг в своих работах также защищали принцип психологического подхода к художественным произведениям.

Аркадий Георгиевич Горнфельд (1867—1941), окончивший юридический факультет Харьковского университета, занимался вопросами поэтики под руководством *Потебни*, создателя психологического направления в русском языкознании, и испытал значительное влияние этого ученого. Для работ Горнфельда характерны интерес к стилю, стремление проникнуть в психологию творчества и поэтического мышления; искусство писателя он рассматривал как извечную мучительную борьбу художника со словесным материалом. Книгу Горнфельда «Муки слова» (1906) высоко ценил Горький.

Дмитрий Николаевич Овсянко-Куликовский (1853—1920), лингвист и литературовед, последователь Потебни, считал, что первоисточник художественного мышления — язык с его образами и *актом предвидения*. С его точки зрения, художественное мышление близко по характеру к научному и даже обыденному; в искусстве наиболее отчетливо выразился общий для мышления *принцип экономии силы*. Попыткой преодолеть интеллектуализм теории Потебни было разделение искусств на образные (скульптура, живопись, образная поэзия) и лирические (музыка, архитектура, словесная лирика); различие между ними — психологическое. Если воздействие образного искусства преимущественно интеллектуальное (понимание), то в основе восприятия лирического искусства лежит «лирическая эмоция», которая создается ритмом, слагаемым в словесной лирике из звукового ритма и ритма мыслей, чувств. Чистая лирика *безобразна* («Я вас любил» Пушкина). Основные психологические признаки лирики вечны. Образные и лирические элементы могут объединяться («Мертвые души» Гоголя) или полностью сливаться («Моцарт и Сальери» Пушкина).

Овсянко-Куликовский разделил литературное творчество на два типа: художник-наблюдатель производит полный, разносторонний подбор черт жизни (Шекспир, Пушкин, Тургенев); художник-экспериментатор — односторонний отбор (Гоголь, Достоевский, Щедрин, Чехов). В характеристике писателя Овсянко-Куликовский шел от его психического облика к его методу. В трехтомной «Истории русской интеллигенции» (1906—1911) он преимущественно на материале литературы рассматривает развитие и смену «общественно-психологических типов» (Чацкий — Онегин — Печорин — Рудин... etc.). Причину *эволюции идей* он видел в различии «душевной организации поколений» (что верно, но недостаточно: следует идти далее и искать причины эти новых «душевных организаций». — Р. Н.). В этой работе Овсянко-Куликовский смешивал эстетические и внеэстетические явления, рассматривая литературные типы в одном ряду с реальными историческими лицами.

Под редакцией Овсянко-Куликовского вышла в пяти томах коллективная «История русской литературы XIX века» (1908—1910). Он был одним из авторов восьмитомного издания «Вопросы теории и

психологии творчества» (1907—1923), в котором писал: «Художественная деятельность человека мотивируется не извне, а изнутри, являясь порождением какой-то внутренней, душевной потребности. Это именно — потребность выражения, — потребность, обретающая удовлетворение в этом ее выражении, независимо от дальнейших последствий или применений его»¹.

То же говорил и М. Гершензон: «Художественный образ никогда не может быть типом, то есть сводной фотографией с жизни: он — акт самораскрытия и самопознания, вольная или невольная повесть художника о самом себе»².

Из таких посылок Овсянко-Куликовский заключал, что «понять художественное произведение» — это только сокращенное выражение вместо: «понять художника, создавшего данное произведение»³.

Русское литературоведение испытало также воздействие биологической эстетики Р. Авенариуса и Э. Маха, которые связывали художественную деятельность с инстинктом роста и самосохранения, объясняя ее потребностью человека восстановить нарушенное биологическое равновесие организма или *устранить жизнеразность*. Из огромного разнообразия путей устранения жизнеразности (говорили основатели эмпириокритицизма) организм избирает наиболее экономный, позволяющий удовлетворить максимум желаний при минимуме физиологического напряжения. Так был выдвинут принцип экономии (мысли, силы и т.д.), впервые сформулированный Авенариусом («Философия как мышление о мире по принципу наименьшей траты сил», 1876), а затем развитый Махом («Анализ ощущений», 1886).

Под влиянием махизма некоторые авторы сборника «Вопросы теории и психологии творчества», в частности, Б. Лезин, П. К. Энгельмейер, А. И. Белецкий, приходили к отрицанию идейной основы художественного творчества, к субъективистскому толкованию искусства как средства разрядки душевной энергии автора.

На некоторых советских литературоведов повлияли идеи Бергсона. Гершензон в цитированной выше книге провозглашал: «Художник видит вовне не то, что есть, а то, что совершается в нем самом»⁴. Вересаев в советах «Что нужно для того, чтобы быть писателем» (1922) учил: «Выявление самого себя, выявление сокровеннейшей, часто самому художнику непонятной сущности своей, своей единой неповторяемой личности — в этом единственная истинная задача художества, и в этом также — вся тайна творчества».

¹ Овсянко-Куликовский Д. Н. Об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества: В 8 т. Т. 1. — Харьков, 1907. С. 22.

² Гершензон М. Видение поэта. — М., 1919. С. 27.

³ Овсянко-Куликовский Д. Н. Об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества: В 8 т. Т. 1. — Харьков, 1907. С. 42.

⁴ Гершензон М. Видение поэта. — М., 1919. С. 10.

Еще дальше пошли сторонники психоанализа. В работах И. Д. Ермакова («Очерки по анализу творчества Гоголя». — М.; Пг., Госиздат, 1923; «Этюды по психологии творчества Пушкина». — М.; Пг., Госиздат, 1923) литературоведческий анализ превратился в нахождение фрейдистских комплексов, в механическое перенесение особенностей натуры писателя на его творение.

<Б. Кроче и русский формализм>

Отец структуральной лингвистики — Ф. де Соссюр, который ввел разграничение между языком (*langue*) и речью (*parole*) — то есть между социальным и индивидуальным в языке.

Предшественниками русских формалистов, их идейными вдохновителями были Б. Кроче и Г. Лансон.

Эстетика Бенедетто Кроче восприняла и развила несколько идей Канта, Гегеля и особенно Джамбатисты Вико и Де Санктиса. Идеальной моделью интуиции (воображения) Кроче считает «лирическую интуицию», находящую свое воплощение в бесконечном многообразии произведений искусства. Кроче отождествляет интуицию со способностью *выражения*, он отличает интуицию от чувства, с одной стороны, и от логической способности, с другой. Интуиция — это познание, свободное от понятий, а логическая способность — это познание в понятиях; с помощью первой мы постигаем саму вещь в ее конкретности, а с помощью второй — абстрактные отношения вещей, скрывающиеся за пестротой их внешнего облика. Результат такой антитезы: интуиция (искусство) безразлична к интеллектуальному знанию, эстетическое достоинство отнюдь не зависит от идеи, коль скоро она резюмируется в понятиях. Итак, по Кроче, эстетическое совершенство произведения не зависит от идейности художника.

Интуиция, точнее творческий процесс, свободна, независима от научной, моральной, практической или гедонистической цели (теолого-политическая тенденциозность порой «сушила» поэзию Данте). Однако само произведение может быть весьма значимым для каждой из этих духовных сфер.

Кроче — за самоцельность искусства как творческого процесса, но против «искусства для искусства»: он порицал «чистое искусство» Поля Валери и многих декадентов. Идея уникальности и неповторимости лирической интуиции в каждом произведении обусловила у Кроче резкую, а порой глубокую и остроумную критику традиционной литературной классификации. Разделение по родам и направлениям можно применять только к произведениям посредственностей, большие же таланты стирают эти различия. Их творения всегда лиричны, то есть вырастают из единого настроения; они всегда — одновременно и классики, и романтики, и

чувство, и представление; могучее чувство, которое стало самым ярким представлением (Данте, Петрарка, Ариосто, Леопарди).

Вся традиционная классификация, поэтическая терминология, риторические приемы определяют только внешнее строение произведения, но не его художественность (как в принципе, так и в индивидуальной неповторимости). Каждое художественное произведение является «собственным» уникальным жанром. На деле это ведет к исключению литературоведения из сферы научных дисциплин. Последовательное развитие этих идей приводит Кроче к мнению о том, что не существует никакого эстетического прогресса человечества, за исключением области «технических» средств и приемов воплощения художественных образов в материале, что не относится к специфике искусства.

Примененная к сфере конкретных художественных явлений философская характеристика «лирической интуиции» превращалась в жесткий норматив. Социологическая и национальная история литературы, идея развития стиля отклонялись Кроче как абстракции, не затрагивающие сущность поэзии. Провозгласив основной задачей критика постижение «лирической интуиции» художника, Кроче открывал путь субъективистскому своеволию в оценке явлений искусства, так как понятие «лирической интуиции» оставалось наименее определенным в его эстетической концепции: объявленное логически «невыразимым», оно поддавалось самым различным интерпретациям.

Ощущая некоторые слабости своей эстетической концепции, Кроче неоднократно вносил в нее различные изменения и уточнения.

Значение Кроче связано не столько с решением, сколько с острой, подчас глубокой постановкой вопроса о специфике искусства. Его литературно-критические исследования (в отличие от философских) проникнуты историзмом.

Каждый этап литературы, по Кроче, выражает свое время, его моральный дух, и новую поэзию может родить не что иное, как только новое время, обновленный человек, а не эстетические декларации или стремление к формальному новаторству.

В творчестве писателя Кроче всегда определяет «ведущее чувство», «настрой» души: например, в поэзии Ариосто — это жажда мировой гармонии, в трагедиях Корнеля — идеал свободной воли, в прозе и стихах Д'Аннунцио — «сладолюбивая утонченность и животная чувственность интернационального декадентства»...

Давая подробные исторические комментарии к исследуемым произведениям, Кроче, однако, не придавал серьезного значения социальным и биографическим факторам творческого процесса.

Специальных работ о русской литературе у Кроче нет, но он обнаруживает серьезное знание творчества Толстого, Достоевского и др. («Поэзия и не поэзия», 1923).

2. Начало формализма

Формалистическая наука об искусстве возникла в Германии (Г. Вельфлин, О. Вальцель, К. Фидлер) *в противовес* психологической школе, *из стремления вернуть эстетике объект ее исследования — произведения искусства*. Ученые этого направления декларировали полную автономность искусства и *имманентность* законов его развития.

«Искусство может быть объяснено лишь на своей собственной основе» (К. Фидлер).

Оскар Вальцель (1864—1944) — профессор в Берне и Бонне, в 1908 <году> опубликовал исследование «Deutsche Romantik». Он классифицировал литературу по стилевым признакам, деля её на три вида: классическую, импрессионизм, экспрессионизм. Написал монографии об Ибсене и Хейбеле, а также «Deutsche Dichtung seit Goethes Tod», 1919; «Die Geisteströmungen des 19. Jahrhunderts», 1924; «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters» («Содержание и форма в художественном произведении», 1923). Вальцель издал коллективный труд «Руководство по литературоведению», к<ото>рый с 1923 г. многократно переиздавался.

Heinrich Wölfflin (1864—1945) — ученик Буркхардта, немецкий филолог швейцарского происхождения, профессор в Берлине. Он не смог ужиться в атмосфере кайзеровского Берлина и где-то накануне I Мировой войны (или в ходе ее) вернулся в Швейцарию. Вельфлин считается родоначальником «истории искусства без имен». Его идеи оказали огромное влияние на литературоведение. В основе его концепции искусства — противостояние Ренессанса и барокко как «тектонического» и «атектонического» начал. В конкретных исследованиях формалистов художественное произведение рассматривалось в отрыве от общественного содержания эпохи и биографии художника. Вальцель утверждал: «Наиболее важные задачи в области изучения формы разрешит лишь тот, кто сумеет ради творения забыть о самом творце»¹.

В двадцатые годы принципы формализма в советском литературоведении развивали *Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Р. Якобсон* на страницах журнала «Начала».

Указывая на несостоятельность формалистического подхода Луначарский в рецензии на книгу Э. Кассирера «Идея и образ» писал: «Когда мы подходим к художнику с точки зрения его формы, мы либо наталкиваемся на капризы его изобретательности и упрямся в индивидуальность как таковую, когда дело идет о крайних оригиналах, либо найдем пересечения различных мод, в лучшем случае, докопаемся до

¹ Вальцель О. Проблемы формы в поэзии. — Пг., 1923. С. 38.

связи этой формы с ремесленными или промышленными приемами данного времени»².

Русская *формальная школа* была в основном оригинальным явлением и не имела аналогии в западноевропейском литературоведении, хотя здесь имели место и общие тенденции, и определенные совпадения: *позитивизм* как методическая основа изучения искусства, понимание искусства как «*имманентного ряда*», развивающегося по своим внутренним законам (ср. с формулой Генриха Вельфлина «история искусства без имен»). Интерес формальной школы вызвала школа экспериментальной фонетики («*Ohrenphilologie*»), труды представителей которой (Зиверс, Заран и др.) были подвергнуты критическому пересмотру в статьях и исследованиях Юрия Тынянова, С. И. Бернштейна, Б. М. Эйхенбаума, Романа Якобсона.

До 1917 года в русской науке методика формального (чисто технического) изучения словесного искусства была представлена работами символистов — Андрея Белого («Символизм», 1910), Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, а также акмеистов (Николай Гумилев). «Формальная школа» в целом и *ОПОЯЗ* в частности стремились преодолеть ограниченность подобного *наивного формализма*.

Первой публикацией опоязовского направления явилась брошюра Виктора Шкловского «*Воскрешение слова*» (1914). В ней были сформулированы основные положения ранней доктрины направления: «*окаменение*» слова как следствие утраты им «*ощущаемости*»; «*воскрешение*» его — результат установки футуристов на создание «затрудненной» формы — «*остранение*». Эти тезисы соприкасались с лозунгами футуризма о «самоценном слове». Позднее утверждение о роли «остранения» в качестве нарушителя автоматизма восприятия легло в основу *формальной истории литературы* как *борьба старшей и младшей линии*, проявлением которой является *пародия* (В. Шкловский, «Розанов», 1921; Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь. К теории пародии», 1921).

Как же возник ОПОЯЗ? Ему предшествовало возникновение в Москве осенью 1914 года (при одной из секций Академии Наук) студенческой группы для изучения лингвистики и для анализа стихов; это и был (впоследствии столь прославившийся) Московский лингвистический кружок. Его первое заседание состоялось в марте 1915 года. Почему этих лингвистов интересовала поэзия? Потому что в ней наиболее отчетливо проявляется *финализм*, соотношение между средствами и целями. Центральным вопросом было не «почему?», а «как?» язык служит определенным целям. Виднейшую роль в кружке играл *Роман Якобсон*. Характерно, что в 1918 году членами кружка были избраны поэты: Маяковский, Пастернак, Асеев, Мандельштам.

Параллельно и независимо в Петрограде сложилась группа молодых литературоведов и лингвистов. Инициатива здесь исходила от *Осипа*

² Вестник Социалистической Академии. 1922. № 1. С. 87.

Брика (1888—1945), который начал печататься в 1915 году. Это был очень талантливый человек. Осип Максимович был мужем Лили Брик и очень близким другом Маяковского (в 1916 году Яacobсон перевел на французский язык поэму «Облако в штанах»). Друзьями Брика были Эйхенбаум и Шкловский.

Именно Брик явился издателем «Сборников по теории поэтического языка» (1916—1917). Вокруг него и красавицы Лили собралась дружеская компания молодых ученых (Шкловский, Эйхенбаум, Якубинский и Поливанов). В 1917 году Роман Яacobсон, друг детства Эльзы Триоле (родной сестры Лили Брик), в самом <конце> января, поехал из Москвы в Петроград; Эльза послала своей сестре какую-то посылку с оказией. Так Яacobсон познакомился с Бриками и прожил у них в доме две недели. Началась тесная дружба Осипа Брика и Яacobсона.

Однажды, незадолго до Февральской революции 1917 года, поедая масленичные блины, Брик, Яacobсон и компания решили основать Общество по изучению поэтического языка, по образцу Московского кружка. Только в 1919 году появилось сокращение *ОПОЯЗ*, в самом низу сборника «Поэтика». Издателем его был уже Наркомпрос.

В 1917 году Осип Брик опубликовал исследование «*Звуковые повторы*» (переиздано в сборнике «Поэтика», 1919). При анализе звуковой структуры поэтической речи Пушкина и Лермонтова Брик обнаружил и описал явление, названное им *звуковым повтором* (созвучность ненажимных согласных). К этой работе примыкает и позднейшее исследование Брика «Ритм и синтаксис» (1927).

Между Московским лингвистическим кружком и петроградским ОПОЯЗом было много общих членов и взаимных переходов. Осип Брик с женой и Маяковским переехал в Москву, где находился также Томашевский. Общим членом был и этнолог Богатырев, которому принадлежала первая попытка применения идей Соссюра к этнографии.

Яacobсон до сего дня считает, что Брик был гениальным человеком, который рассказывал все, что открывал: свои лучшие идеи он тотчас сообщал другим, которые писали об этом вместо него. Позже, изгнанный из науки, Брик писал сценарии для кино и оперные либретто.

Формальная школа в литературоведении

Русский формализм часто представляют как версию доктрины «искусства для искусства» (конец XIX века). Это ошибочное мнение. Формалисты были поборниками неопозитивизма. Они считали, что объектом исследования должно быть произведение искусства само по себе, а не то, что по мнению исследователя, отражено в этом произведении. Они отбрасывали «философские предубеждения»; их эстетика была скорее описательной, чем метафизической.

Борис Эйхенбаум говорил, что предпочитает слову «формализм» другое название — морфологический метод. В полемике с марксистами он сказал: «Мы не формалисты, а если вам угодно, спецификаторы» (Эйхенбаум, «Вокруг вопроса о формалистах», журнал «Печать и революция», № 5, стр. 3).

Автономия литературного исследования — их главное утверждение. Формалисты особенное значение придавали литературному произведению и его составным частям. Они стремились преодолеть методологическую путаницу и систематизировать исследование литературы как особую и цельную область исследования. Пора настала, чтобы изучение литературы, интеллектуальная *terra nulla*, ограничило свои пределы и недвусмысленно определило предмет своего исследования.

Их первая посылка: теория литературы должна быть направлена на изучение литературных произведений, а не изучение внешних обстоятельств, в которых литература создается. Но спецификаторы не остановились на этом. Стремясь очистить изучение литературы от психологии, социологии и культурной истории, они решили отменить прежние определения. «Предмет литературного исследования — не литература в целом, а литературность, то есть то, что из данного произведения делает литературное произведение», — писал Роман Jakobson.

Формалистские теоретики отбросили в сторону все рассуждения об интуиции, воображении, гениальности, etc. Место собственного литературного — не психика автора или читателя, а само произведение.

Наряду с психологизмом в критике они отбросили заученный тезис, что поэзия действует эмоциями, а проза понятиями, что «литературность» связана с качеством или уровнем переживания, воплощенного в произведении. Они отказывались признавать одни мотивы более поэтическими, чем другие. Jakobson отбросил понятие «собственно поэтических тем», как устаревшее и догматическое: «Сегодня все может служить материалом для стихотворения».

Их взгляд на явления литературы был релятивистским. По словам, Тынянова, изменения в литературе делают бессмысленными «статические определения литературы». «Границы между литературой и жизнью зыбки» (Тынянов). Они интересовались документальной литературой (репортаж, автобиография, дневник).

Различие между литературой и не-литературой должно искать не в сфере реальности, к которой обращается писатель, а способе подачи. При этом формалисты столкнулись со старым понятием, восходящим еще к Аристотелю. Это теория, согласно которой *использование образов* — основная характеристика художественной литературы или «поэзии» в аристотелевском смысле слова. Формалисты сочли, что эта теория нуждается в критике.

Виктор Жирмунский в «Задачах поэтики» («Начала», 1921, №1) высказывался против преувеличенной оценки чувственных (сенсорных) качеств поэтической образности. Зрительные образы, вызываемые поэзией, смутны и субъективны, так как зависят в большой степени от индивидуального восприятия читателя и его нередко чисто идиосинкратических ассоциаций. В наглядности, в интенсивности чувственных эффектов, поэзия явно уступает живописи. Но она имеет в своем распоряжении «все сплетение формально-логических отношений, свойственных языку и невыразимое ни в каком ином виде искусства». «Материал поэзии — это не образы, не эмоции, а слова... Поэзия — искусство слова».

Исходный пункт программного эссе Шкловского «Искусство как прием» («Поэтика», 1919) — это пылкая атака на доктрину образности. Поэтическое произведение может обойтись без образов, не теряя своей силы. Согласно Якобсону, хороший пример этого — пушкинское «Я вас любил...», которое достигает эффекта — грустной покорности, полупримирия по-прежнему пылкой страсти — без использования какой-либо фигуры речи. Действие этого лирического шедевра покоится только на успешной манипуляции грамматическими противопоставлениями и мелодией фразы. Видимо, существует и такая вещь, как нефигуративное стихотворение, равно как и непоэтический образ.

«Поэт не создает образы: он находит их (в обычном языке) или по-новому соединяет их» (Шкловский). Не просто наличие образов, а способ использования отличает поэзию.

Шкловский и Якобсон стояли на здоровой основе, когда протестовали против отождествления поэтического языка с образностью, даже если в пылу полемики они заходили слишком далеко, оспаривая стратегическую важность метафоры. Но их крупнейший успех — постулирование четкого функционального различия между поэтическим и прозаическим образом.

Шкловский убедительно оспаривает рационалистическое понятие поэтического образа как объяснительного приема. «Теория, согласно которой “образ” всегда проще, чем понятие, которое он заменяет, полностью ошибочна» (Шкловский). Если бы это было верно, спрашивает он, как могли бы мы объяснить знаменитое сравнение Тютчева — его уподобление туч «глухонемым демонам»?

Спенсеровский закон «экономии умственной энергии», утверждает манифест ОПОЯЗа, неприменим к художественной литературе. Если в информативной «прозе» метафора стремится приблизить предмет читателю или сделать соль рассказа доступнее, в «поэзии» она служит средством интенсификации задуманного эстетического эффекта. Не переводение непривычного в термины привычного, а «остранение»

обычного путем представления в новом свете, путем помещения в неожиданный контекст — вот задача поэтического образа.

Теория «остранения» объекта у Шкловского переключала главное внимание с поэтического использования образа на функцию поэтического искусства. Троп рассматривался просто как один из приемов в распоряжении поэта, как пример общей тенденции поэзии и искусства вообще. Перенесение объекта в «сферу нового восприятия» — этот *suī generis*, «семантический сдвиг», произведенный тропом, — был объявлен главной целью, *raison d'être* поэзии.

«Люди, живущие на морском берегу, вырастают так привыкшими к шуму волн, что никогда не слышат его. Точно так же мы вряд ли всегда слышим слова, которые произносим... Мы глядим друг на друга, но мы точно также не видим друг друга. Наше восприятие мира стерлось; то, что осталось — просто узнавание» (Шкловский, «Литература и кинематограф, Берлин, 1923).

Именно этому неумолимому давлению рутины, привычки художник призван противодействовать. Извлекая сюжет из его привычного контекста, сводя воедино несовместимые понятия, поэт дает *un coup de graseo* словесному шаблону и заранее заготовленным, избитым ответам на него и принуждает нас к повышенному осознанию вещей и их чувственной текстуры. Акт творческой деформации возвращает остроту нашему восприятию, придает *фактуру* окружающему нас миру. Фактура — главная характеристика этого особого мира сознательно созданных объектов (преднамеренно сконструированных объектов), которые в целом мы называем искусством.

Чтобы доказать, что прием остранения — не простой лозунг литературного авангарда, Шкловский извлек его примеры из творчества Толстого. Оно изобилует пассажами, где автор «отказывается узнавать» обычные объекты и описывает их так, как если бы он видел это впервые. Так, описывая оперный спектакль в «Войне и мире», он говорит о декорациях, как о «кусках размалеванного картона», а в сцене богослужения в «Воскресении» он применяет прозаическое выражение «кусочки хлеба» для обозначения просфоры. Еще шире используется та же техника в рассказе «Холстомер»; это повествование от первого лица, где рассказчик — лошадь. Социальные порядки и учреждения, воплощенные хозяином лошади и его друзьями представлены здесь с выгодной позиции совершенно постороннего наблюдателя, удивленного и отвращенного непостоянством и лицемерием людей.

Толстовский вызов шаблону заключается в элиминации «громких слов», технических эффектных терминов, обычно использовавшихся при описании спектакля, богослужения или института частной собственности, и в замене их базисным, «наивным» словарем. Остранение не обязательно влечет за собой замену простого — выработанным; оно может означать и

обратное — использование нелитературного или земного термина вместо научного, изящного, литературного, если только последнее представляется собой в данном случае общепринятое употребление. Важнее не направление «семантического сдвига», но сам факт, что такой сдвиг имеет место, что отклонение от нормы сделано. Этот отклонение лежит в основе эстетического восприятия.

Перенесение существенного значения в метафору — это по Шкловскому, лишь одно из средств достижения этого эстетического эффекта. Другой важнейший аспект затрудненной формы — это *ритм*, наложение изобретений на обычную речь. Шкловский заявляет, что писание стихов — это словесное канатохождение, «танец артикуляционных органов».

Критикуя выдвинутую Шкловским дихотомию «автоматизация» versus «восприимчивость», Медведев, один из марксистов — противников формализма, обвинил Шкловского в том, что он сошел с дороги объективного анализа и запутался в «психо-физиологических условиях эстетического восприятия». Оставляя в стороне совершенную неприложимость термина «физиологический», все же нельзя признать Медведева правым. Литературное произведение — познаваемый объект, доступный лишь индивидуальному восприятию. Поэтому механизм эстетической реакции — закономерный предмет теории, при условии, что центр тяжести помещен не на идиосинкратические ассоциации индивидуального читателя, а на внутренне присущие художественному произведению свойства, которые способны вызвать определенные «междусубъективные» реакции...

...Формалистская теория превратилась в новую «защиту поэзии» вместо определения «литературности». У Шкловского понятие искусства как нового открытия мира более связано с традиционной точкой зрения, чем хотели это признать.

3. Расцвет формализма

В «Сборниках по теории поэтического языка», выпуск 1-й (1916) и выпуск 2-й (1917), в сборнике «Поэтика» (1919) Шкловский, Поливанов, Брик и Якубинский сделали попытку наметить и обосновать *программу формальной поэтики*. Были пересмотрены и односторонне интерпретированы фундаментальные положения учения *Потебни* (деление речевой деятельности на «прозу» и «поэзию» было истолковано как существование двух замкнутых и противостоящих друг другу систем «поэтического» и «практического» языков) и А. Н. Веселовского, чей интерес к проблемам исторической поэтики был понят как выдвижение на первый план изучения «поэтики форм». Большое влияние на членов ОПОЯЗа имело учение Бодуэна де Куртенэ о языке как *системе*

функциональных явлений, на разных этапах по-разному воспринимающиеся ими.

Отталкиваясь от эклектического академизма, а также от импрессионизма символистской критики, ОПОЯЗ стремился к обоснованию специфических методов и задач филологического исследования, что, в частности, вылилось в ориентацию на лингвистику. Эти попытки научного «самоопределения» поначалу сопровождались демонстративным отказом от анализа идейного содержания художественного произведения и отстаиванием тезиса об аполитичном характере искусства: Виктор Шкловский, «Ход коня», 1923; Б. Эйхенбаум, «5=100» («Книжный угол». 1922. № 8). Это было в значительной степени связано с приемами поэтики, унаследованными от футуристов.

Особенно это относится к Шкловскому. Молодой Шкловский любил устраивать скандалы. Когда появился роман Вениамина Каверина «Скандалист», многие стали искать среди его персонажей Шкловского. Свои идеи Виктор Борисович развивал в нарочито парадоксальной форме, давая своим статьям крикливые, рекламные названия.

Вскоре после Октября он напечатал в газете «Жизнь искусства» фельетон под названием «*Улля, улля, марсиане!*» В нем говорилось: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города». В 1923 г. этот фельетон и был перепечатан в книге Шкловского «Ход коня».

В 1919 г. в сборнике «Поэтика» Шкловский напечатал статью «*Искусство как прием*», где, ссылаясь на свою же брошюру «Воскрешение слова», ввел термины *видение* и *узнавание*.

Стремясь к целостному анализу поэтического произведения, члены ОПОЯЗа все внимание направили на анализ формы, которую рассматривали в качестве основного носителя специфики искусства. При этом содержательный компонент без остатка растворялся в форме: отсюда и следовало основное положение раннего ОПОЯЗа — «искусство как прием». Произведение рассматривалось как «сумма» составляющих его формальных приемов; содержанию отводилось место их «мотивировки».

Однако конкретные исследования тех лет не ограничивались подобными выводами. Так, в ряде работ начала 20-х годов (Брик, Шкловский, Тынянов) проявляется взгляд на произведение как сложное единство составляющих его компонентов, обнаруживающих ряд аналогичных свойств (скопление согласных, «звуковые повторы», тавтология, параллелизм композиционных и сюжетных единиц), восходящих к единой определяющей их закономерности, в данном случае — к приему «*задержания*». Таким образом, эмпирически была доказана «однородность законов, оформляющих произведения» (Шкловский, «Третья фабрика», 1926, с. 65) — *т.е. была выдвинута в общей форме идея структурного характера искусства.*

До начала 20-х годов формальная школа (или «морфологическая», как она предпочитала себя называть) выступает единым фронтом, завоевывая новых сторонников. В 1919 году происходит реорганизация ОПОЯЗа (объявление в «Жизни искусства», № 273). Тогда же программу направления принимает Б. Эйхенбаум, с 1921 г. — Юрий Тынянов; происходит сближение ОПОЯЗа с членами Московского лингвистического кружка, особенно с Р. Якобсоном и Г. Винокуром. В начале 20-х годов в сборниках ОПОЯЗа печатается В. Жирмунский, подчеркнувший в статье «Задачи поэтики» (1919) свою солидарность с установками группы; к этому периоду относятся и выступления *Б. Томашевского* с позиций, близких «опоязовским». Близок к формалистам был *Виктор Виноградов*, который в «Этюдах о стиле Гоголя» писал, что форма сама создает себе в своем имманентном саморазвитии нужное содержание. *Содержание — функция формы*.

Активизируется издательская деятельность формалистов; в виде книг и брошюр вышли выпуски «Сборников по теории поэтического языка» (вып. 4—6, 1921—1923). Появляются публикации в журналах и газетах, издаются сборники статей.

Однако последующие годы привели к острым спорам как внутри школы, так и с ее оппонентами и критиками. С 1922 года начинается полемика между Эйхенбаумом и Жирмунским. Эйхенбаум особенно прославился своей статьей 1919 года «Как сделана “Шинель”», в которой особенно резко выразился его «антипсихологический технологизм» (из враждебной критики эпохи: «антипсихологический и антиобщественный технологизм»). Жирмунский, который в 26 лет стал профессором Саратовского университета (1917), а через два года Петроградского университета, был блестящим германистом, исследователем романтизма, символизма, литературных влияний и т.д. Они были очень разные люди. Их полемика (см.: «Книжный угол», 1922, № 8) завершилась статьей Жирмунского «К вопросу о формальном методе» (1923).

К 1924 г. относится переоценка Григорием Винокуром речевой практики футуристов, их «зауми» (книга «Культура языка», 1925, и статьи).

С другой стороны марксистская критика и социологическое направление в литературоведении резко критикуют формалистов в прессе: дискуссия в журнале «Печать и революция», 1924, № 5, в том числе статья наркома *Луначарского* «Формализм в науке об искусстве», где острой критике подвергся ряд статей Эйхенбаума. Еще более остра и жестока *устная критика*: диспут «Искусство и революция» (1925) и диспут о формальном методе (1927).

В середине 20-х годов ОПОЯЗ фактически распался, но формальное направление в литературоведении *жило и развивалось*.

Осознавая односторонность и недостаточность первоначальной концепции, которая рассматривается теперь как «рабочая гипотеза», опоязовцы стремились к ее восполнению. Ранняя *механистическая* точка зрения уступает место взгляду на художественное произведение как систему *функционально взаимосвязанных элементов*. Свое четкое развитие эта мысль нашла в книге Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), где основное внимание направлено на изучение смысловых особенностей стиховой речи, представляющей собой сложное единство ритма и семантики. Подобный взгляд присутствует в работах Эйхенбаума, Шкловского, Брика во второй половине 20-х годов.

Вместе с тем усиливается интерес к истории литературы и проблеме литературной эволюции, центральным понятием которой становится «смена систем» литературных явлений в их исторической функциональной конкретности (Ю. Тынянов, «Вопрос о литературной эволюции», 1927). Одновременно уточняется понятие «поэтического языка», ставится вопрос (впервые в общей форме выдвинутый в 1917 году Л. П. Якубинским) о сферах его применения в зависимости от функций, им выполняемых — «функциональные стили» (см. статьи Якубинского и других авторов в сборнике «Русская речь», 1923). Усиливается интерес к общим структурным законам искусства, исследуемым на материале *кино*. В статьях Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума (сборник «Поэтика кино», 1927) обнаруживается четкое представление об искусстве *как знаковой системе*. Затронутая в этот период проблематика сохраняет донныне первостепенное научное значение — прежде всего для структуральных методов исследования. Эта проблематика оказала плодотворное влияние на различных ученых и деятелей искусства 20—30-х годов (например, на *Сергея Эйзенштейна, Михаила Бахтина*).

Снова Шкловский и о Шкловском. «Новый Горький»

Молодой Шкловский любил устраивать скандалы. Когда появился роман Каверина «Скандалист», многие стали искать среди его персонажей Шкловского. В конце 20-х годов (в 1927?) большой шум вызвала статья Шкловского «Новый Горький».

В своей фрагментарной манере, без развернутой аргументации, Шкловский говорил о вытеснении старых литературных форм повествования, характерных для Тургенева, Островского, Достоевского, Толстого и даже Чехова и раннего Горького, новыми литературными формами, приемами творчества. Это формы, пренебрегающие сюжетностью, фабульностью, подробной мотивированностью поведения героев, игнорирующие целые звенья в развитии событий, в рассуждениях персонажей, логику причин и следствий, предпочитающие мемуары

роману, наброски и всякого рода заготовки — новелле, документы — рассказу. Они, эти новые формы, вырастают из письма и дневника.

«Новая форма в русской прозе может быть охарактеризована отрицательно — отсутствием сюжета, а положительно — конкретностью темы, интимностью содержания» (Шкловский).

Шкловский заявил, что одним из первых начал говорить о такой новой прозе, а потом и создавать ее Василий Розанов, что мастерами ее стали А. Белый и А. Ремизов, критик отнес сюда и Горького, оговорив, однако, что эти формально и тематически связанные писатели идеологически настроены разно. Первым образцом новой прозы у Горького Шкловский назвал «Воспоминания о Толстом» — книгу не каноническую и в отношении к герою, и композиционно, состоящую из маленьких отрывочных заметок, в высшей степени искусно связанных между собой.

Шкловский утверждал: «Острием своим книга эта направлена против традиций народничества в русской литературе, против Горького второго периода, против толпы Вересаевых и Серафимовичей, против тени Белинского и за живую русскую литературу, которая писала и будет писать, как хочет».

Дальнейший шаг Горького в области новой прозы, считает Шкловский, — это «Заметки из дневника» и «Рассказы 1922—1924 гг.» Первая из них — своеобразная записная книжка, данная как художественно законченная вещь. На предыдущем этапе литературы все это составило бы только скелет, «корни для связного произведения». Шкловский заключал: «Конечно, «Заметки» Горького, а по темам и все его последние вещи резко порывают с традициями русской литературы». Шкловский внутренне одобрял этот переход.

Большой тогдашний критик А. Воронский утверждал: «Неудачной вещью является «Карамора». Рассказ возбуждает чувство недоумения и досады. Есть в нем много от построений Достоевского: «позвольте подлость сделать» [на самом деле, это искаженная цитата из пьесы Островского «Волки и овцы» — Р. Н.], — и ненароком герой рассказа — провокатор — говорит, что он теперь хорошо чувствует Достоевского».

И другие критики говорили о сближении Горького с Достоевским, о том, что он дает своеобразные вариации «старой темы Достоевского: ищущего, «бунтующего», неуравновешенного человека, испытывающего судьбу, жизнь, «бога», миропорядок» (А. Лежнев).

Вместе с тем критики единодушно утверждали, что после Октября Горький выступает как смелый новатор, что он пишет лучше. А. Воронский: «Горький, действительно, пишет сейчас превосходно. Это — новый Горький. Его воспоминания о Толстом — шедевр... Горький войдет в мировую литературу не с начала своей литературной деятельности, а с конца». Говоря о форме нового Горького, Воронский не соглашался со Шкловским, будто новая проза решительно порывает с

традициями русской классики, связана с формальными изысканиями Розанова, Белого, Ремизова. «Развинченный, сюсюкающий, подленький, продажный стиль В. Розанова очень далек от ясного, твердого, здорового реалистического письма Горького». Воронский соглашался лишь, что Горький предпочитает неканонизированные жанры.

Критик-экстремист В. Вешнев, из тех, что были «маркsee Маркса» (*пassez-moi le mot!*), почти кричал о новом Горьком: «Галерея человеческих фигур разворачивается непрерывно, все фантастичнее и уродливее, и превращается в непостижимый, душный кошмар бредовых галлюцинаций... Он приобрел вкус к гиперболическому психологизму Достоевского, к розановщине, соллогубовскому бредовому вымыслу и пустому андреевскому парадоксу».

Октябрьская революция воздействовала на культуру универсальным образом и необратимо, она была осознана творческой интеллигенцией как новая система отсчета времени и новая шкала ценностей. По-иному решалась старая проблема «искусство и общественная жизнь». Понять художественное произведение уже не значило объяснить его, скажем, с точки зрения исторической поэтики: эта последняя сама требовала объяснения посредством включения ее в более широкую историко-философскую концепцию.

Опоязовские теоретики не были согласны с тем, что содержание искусства есть «мысли, облеченные в художественную форму». Шкловский и его единомышленники понимали, что в искусстве нет содержания вне и помимо формы, в «чистом» виде, что искать его нужно в форме. Отсюда следует, что форма входит в содержание произведения, является *частью содержания*. Но опоязовцы сказали: форма — это и есть содержание искусства, в произведении *нет ничего кроме формы*. Форма стала рассматриваться как сумма приемов, а не как органическое целое. Здесь коренное заблуждение, опознанное школой уже в 30-е годы. Ведь содержание произведений действительно не существует вне формы, но оно ею не исчерпывается.

Отношения формы и содержания — не отношения статичного изоморфизма, а диалектические взаимодействия и взаимопереходы.

Для формальной школы действительность существует в искусстве лишь как повод. Превратившись в художественную форму, она исчерпывает свою функцию. Теперь уже живет только форма как реальная действительность. Поэтому искусство есть работа — игра с приемами. История искусства интерпретируется как эволюция художественных форм. Шкловский заявляет: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» («О теории прозы». М.; Л.: «Круг», 1925. С. 27).

Утверждение Шкловского обнажает два противоречия концепции, которые в ее пределах разрешены быть не могут.

Первое противоречие. Художественная форма (как ее понимали опоязовцы) не должна изменяться, развиваться, морально устаревать, ибо она есть сумма приемов. Но история искусства показывает обратное. И все попытки «формальной школы» объяснить эволюцию художественной формы основываются либо на произвольных допущениях, либо на молчаливом отказе от фундаментальных принципов концепции. Утверждение о самостоятельности художественных форм, об их самодвижении ничего не доказывает, заменяя одно неизвестное другим.

Второе противоречие. Для ОПОЯЗа взятая сама по себе форма произведения — это и есть его художественность. Но тогда моральный износ формы должен сопровождаться утратой ее художественности. Однако все формы в искусстве, даже архаичные — героический эпос, античная трагедия — свою художественность для нас сохраняют. Как это объяснить? «Формальная школа» не давала на это ответа, узко понимая художественность и форму.

Короче говоря, ОПОЯЗу не давалась живая история искусства. Конец школы обозначен отказом от методологии, лишенной историзма, и переходом от метафизики к диалектике.

Для Шкловского произведение стала определенным движением содержания, становлением формы, формированием. Он старался объяснить механизм возникновения индивидуального варианта сюжета, композиции и т.д. путем комбинаций исторически закрепившихся приемов.

Шкловский движется к тому, чтобы рассматривать произведение искусства с двух дополнительных точек зрения. *Первая:* произведение есть система отношений (взаимодействий) художественных элементов. *Вторая:* произведение есть эстетическая система, выражающая авторское отношение к действительности. Задача исследователя — установить природу и специфику единства этих двух систем отношений. Выяснить, как авторское видение мира превращается во взаимодействие художественных элементов, выражается ими. Искусство при этом понимается как специфика художественных элементов и их взаимодействий с реальностью на типологическом уровне. Искусство изучается как особым образом организованный эстетический ряд, не тождественный любому другому ряду, возникающий из столкновения материала и авторского к нему отношения.

«Художественное слово обладает разностным ощущением, то есть оно не то слово, которое употребляется в бытовой речи...» — говорит Шкловский в 1927 году. «Разностное ощущение» — это художественная выразительность, воплощающая авторскую установку по отношению к объекту; ее рождение есть момент собственно эстетический.

«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...» (В. Шкловский. «О теории прозы». М.; Л., «Круг», 1925. С. 12). Эта спорная гипотеза (она быстро вошла в научный обиход) в зерне своем оказалась плодотворной. В фундаментальных трудах последних лет Шкловский развил зерно своей гипотезы в законченную концепцию, имеющую прямой выход в психологию творчества и эстетического восприятия и в теорию художественного образа. Для Шкловского узнавание — это стереотип восприятия, фиксация внешнего облика явлений, соотнесение подобного с подобным, отождествление практического, бытового ряда с эстетическим, лишенное собственно познавательного момента. **Видение** — и в этом суть концепции — включает в себя активный познавательный момент. **Видение** есть процесс анализа и синтеза, обнаружение сходства в несходном и несходства в сходном, преобразование реальности по законам художественного мышления. *Видение есть личное эстетическое познание*, выработка индивидуального взгляда на мир, индивидуального образа мира. Образная система искусства выражает специфику познавательного момента в художественном творчестве и в эстетическом восприятии искусства.

Шкловскому свойственна постоянная свежесть взгляда, адогматизм, любознательность, нестереотипное восприятие. Пластичность стиля Шкловского не мешает теоретической мысли. Его научная проза — это диалог, при котором незримо присутствует третий собеседник — читатель. «Кусок разворачивается у меня в самостоятельное произведение, а главное, как в кинематографии, все же стоит между кусками» («Как мы пишем». Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 211). *Монтаж!*

Жизнь его полна поисков и лишена самодовольства. Он давно дал совет: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено» («Третья фабрика». М.; Л., «Круг», 1926. С. 65).

4. Разгром и распад формализма

Владимир Маяковский стремился привлечь членов ОПОЯЗа к сотрудничеству в редактируемых им журналах: так, № 1 (5) журнала «ЛЕФ» за 1929 год был посвящен анализу языка Владимира Ильича Ленина — это сделали «формалисты». Он настойчиво боролся за преодоление учеными формалистических ошибок, но в то же время стремился защищать их от несправедливых обвинений — например, в своем выступлении на диспуте «Леф или блеф?» (Полное собрание сочинений, т. 12, 1959. С. 346).

Но формальная школа неудержимо распадалась, чему способствовали и мощные удары со всех сторон, становившиеся все более и более тяжелыми.

Роман Яacobсон в 1920 году оставил Россию и переехал в Прагу как советский атташе по делам культуры. Но в Россию он более не вернулся. Он явился одним из видных деятелей Пражского лингвистического кружка, а когда в марте 1939 года Гитлер захватил Чехословакию, Яacobсон сел в поезд на Берлин, в Берлине перешел на другой вокзал, уехал в нейтральные страны и эмигрировал в США. С тех пор он американец и только в 50-х годах, при Хрущеве, приезжал на два летних месяца в СССР.

В 1928 году на I Международном конгрессе лингвистов (Гаага) Яacobсон вместе с Трубецким и Карцевским внес знаменитое «предложение 22» — акт рождения фонологии. Юрий Тынянов, блестящий литературовед, приезжал в Прагу; чтобы услышать его доклад, туда специально приехал живший в Вене Трубецкой в Прагу. В Праге Яacobсон и Тынянов вместе выработали другой важнейший манифест, и Тынянов в том же 1928 году опубликовал в Москве за двумя подписями восемь предложений, озаглавленных — «Проблемы литературных и лингвистических исследований». Это был манифест структурной критики.

Но не все держались так стойко. Опязовцы пытались как-то вписаться в быстро изменяющуюся советскую действительность. Б. Арватов изобрел «формально-социологический метод»; но попытка форсированной «социологизации» результатов исследований ОПОЯЗа провалилась. «Форсоцы» подвергались насмешкам как «соглашатели», их травили почти как формалистов чистой воды, а то и хуже. Сама установка на исследование «социальной функции» искусства в принципе вела к обогащению и расширению морфологического метода, хотя при этом терялась его дисциплинированность.

К 1929 году относится выход таких книг, как «Проблемы творчества Достоевского» М. М. Бахтина и «Архаисты и новаторы» Юрия Тынянова (оригинальное ее название иное: «Архаисты — новаторы»). Но критика формализма усиливается. В 1928 году в Ленинграде выходит книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении». Это весьма квалифицированная марксистская критика формализма; в 1934 году, там же, Медведев выпускает книгу «Формализм и формалисты». Говорят, что Медведев (позже погибший на каторге) был учеником Бахтина; есть и другие сведения, что обе эти книги написал сам Бахтин и они были изданы под именем Медведева, так как настоящий автор был фактически лишен возможности выступать в печати (его книгу приветствовал Луначарский, но Сталин ненавидел Луначарского и отправил его в почетную ссылку — послом в Мадрид; концепция «полифонического романа» подверглась разгрому за «многоголосый идеализм», и Бахтин замолчал — на 34 года).

Обстановка в советском литературоведении все более накалялась. «Литературная газета» от 27 января 1930 года публикует статью Виктора Шкловского «Памятник научной ошибке». Глашатай ОПОЯЗа раскаивается и критикует свои заблуждения: он вынужден это сделать, так как на карту поставлено слишком много.

На фоне общей эволюции ОПОЯЗа остается неизменной лишь позиция живущего в Праге Якобсона: в 1923 году, а вернее — в конце 1922 года, в Берлине на русском языке выходит (благодаря помощи Горького) книга Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сравнении с русским». В этой работе Якобсон выдвинул концепцию *организованного насилия формы над языком*, в основу которой был положен тезис о роли «остранения» в развитии искусства. Несколько страниц в этой работе посвящены фонологии, примененной к поэзии. В дальнейшем Якобсон, наряду с Трубецким и, видимо, раньше него, заложил *основы фонологии*.

В середине 30-х годов в СССР, под аккомпанемент нарастающего политического террора, разгорается кампания против формализма в искусстве и одновременно — против формальной школы в литературоведении. В феврале-апреле 1936 года в Москве и Ленинграде проходят дискуссии о формализме. В № 20 «Литературного Ленинграда» за 1936 год Шкловский вынужден снова выступить с самобичеваниями («О формализме»). Против формализма выступает Горький, его громят критики, литературоведы, теоретики.

Некоторых членов ОПОЯЗа постигла прямая физическая расправа. Так, например, Поливанов в результате своей полемики против Марра, которого тогда поддерживал Сталин, вынужден был уехать в Самарканд; в эпоху великих казней, в 1937 году, он был арестован и 25 января 1938 года умер (казнен?). Сейчас он, конечно, реабилитирован. Это был блестящий ученый, стоявший на марксистских позициях (прототип Драгоманова в романе Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»).

В 30-е годы формализм действительно кончился. Выжившие члены ОПОЯЗа либо не занимались литературоведением (Брик, Шкловский), либо старательно отрещивались от опоязовского прошлого.

Конкретные исследования формалистов (а также их работы после гибели школы) имели огромное научное значение. Томашевский создал прекрасные работы по стиховедению, Б. Эйхенбаум и С. Бернштейн — в области мелодики и звуковой организации стиха, Юрий Тынянов особенно плодотворно разрабатывал проблемы жанра, а Шкловский — сюжета. Но главное — формальная школа подготовила внедрение современных структурных и математических методов в литературоведение.

Прямым наследником ОПОЯЗа явился возникший в 1926 году Пражский лингвистический кружок (Матезиус, Мукаржовский, Якобсон и другие). Далее идеи формалистов перешли в Западную Европу и Америку (Кайзер, Уоррен, Уэллек и другие).