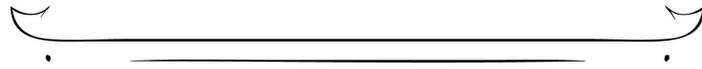


С. С. Шаулов
Башкирский государственный университет

Р. Г. Назиров и русский
формализм: к проблеме
ИСТОЧНИКОВ
ИНДИВИДУАЛЬНОГО МЕТОДА



Эдиционная работа с архивом Р. Г. Назирова в настоящее время находится, по сути, еще в начале долгого пути, однако главные цели публикаторской и комментаторской работы уже определены. Это два фундаментальных труда: «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул» и «Становление мифов и их историческая жизнь».

Первая книга — полный текст докторской диссертации Р. Г. Назирова, защищенной в 1995 года в виде научного доклада. Труд был завершён ещё в конце 1970-х годов, тогда же обсуждён в Башкирском университете, Пушкинском доме, есть сведения об обсуждении в МГУ. Защита по не вполне понятным причинам не состоялась, и диссертация, плод более чем десятилетней работы, легла «в стол» ещё на пятнадцать лет. Появившийся в 1995 году доклад (по сути, тезисное резюме) оказался востребован, довольно активно цитируется в специальных историко-литературных трудах. Сейчас эта книга постепенно снова «выходит на свет»: републикован доклад¹, в 2012 году в четвертом номере «Вопросов литературы» вышел один из параграфов — «Фабула о колдуне-предателе»², полный текст готовится к изданию.

Если диссертация Назирова была знакома литературоведам хотя бы по названию и докладу, то «Становление мифов» до открытия архива было неизвестно вовсе. Рукопись не датирована. Судя по ней и по появлению первых его фольклорно-мифологических статей, работа над этим замыслом началась в первой половине 1980-х. Судя по сноскам в рукописи, закончена она была во второй половине 1990-х. Это — итоговый труд Р. Г. Назирова и в научном, и — может быть, даже более, — в личном, так сказать, житнетворческом плане.

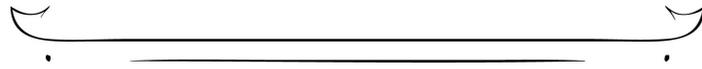
Впрочем, вернемся пока к «Сравнительной истории фабул». Главная задача диссертации Назирова сводится, по сути, к описанию ветвлений центрального «древа» истории русской фабулистики.

Определение фабулы в диссертации явно опирается на формалистское: «Фабула — это векторно-временная и логически детерминированная последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником, но всегда мыслимых как совершающиеся вне произведения» (здесь и далее цитаты из «Сравнительной истории фабул» и «Становления мифов» даются по машинописи и рукописи).

Ср. с классическим определением фабулы у В. Б. Шкловского: «Понятие

¹ Назиров Р.Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: Статьи и исследования разных лет. Уфа, 2010. С. 358—403.

² Назиров Р. Фабула о колдуне-предателе // Вопросы литературы, 2012, № 4. С. 49—87.



сюжета слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно назвать фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений...»¹ Формалистская концепция фабулы как материала четко соотносится с представлениями Назирова о «детерминизме» фабулы и ее «внешнем» по отношению к произведению положении, однако есть и весьма серьезные расхождения, о которых будет сказано ниже.

Декларируемая в начале диссертации задача исторической классификации сюжетных выражений фабул очевидным образом восходит к А. Н. Веселовскому, которого Назиров прочитывает не вполне по-формалистски, то есть более широко, чем основателя чистой «поэтики форм». Он не склонен отрывать форму от реального исторического и культурного процесса, однако с формалистами его роднит признание самостоятельности формы как объекта этого процесса. Более того, именно формалистскую установку на изучение литературы как *специфической* творческой активности он считал главным в формализме, о чем прямо сказано в начале найденного в архиве ученого и опубликованного нами очерка «История формализма в литературоведении»².

Отсюда — его принципиальный отказ от истории литературы как истории социальных или психологических «типов» (что разом выводило его за рамки довлеющей в пору создания его труда методологии).

Этим же объясняется очевидным образом заимствованный у формалистов и открыто декларированный Назировым функциональный подход к художественному образу в его различных вариациях. Показательно развитие его полемики с понятием «типа», центральным в советской теории реализма. Причем, критику он начинает с истоков формирования понятия, с Н. Г. Чернышевского и его идеи о «сюжетах-анекдотах» в русской литературе. Тип в диссертации трактуется как производная литературной традиции, явленной автору в виде фабулы или фабульной ситуации.

Очень часто в свернутом виде тип (в назировском понимании, неотделимый от фабульной ситуации) даже будучи частью оригинального или «случайного» сюжета («анекдота» по выражению Чернышевского) содержит память какой-либо «большой фабулы».

Главное же, что взял Назиров у формализма — идею конфликта и конфликтного новаторства как необходимого источника развития, восходящую, например, к концепции Ю. Н. Тынянова в «Архаистах-новаторах» (и не только). Отторжение и спор понимаются как двигатель литературного процесса и, более того, — как естественно-жизнеспособная форма продолжения традиции. К примеру, в

¹ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. С. 204.

² Назиров Р. Г. История формализма в литературоведении // Назировский сборник. Уфа, 2011. С. 63—86.

«Сравнительной истории фабул» в перечне возможных конкретных приемов продолжения фабульной традиции (их выделено шесть), нет ни одного, где фабула не подвергалась бы резкому обновлению.

В «Становлении мифа» же прямо указывается на ереси, неканонические мифы, вольные литературные интерпретации мифа как на единственный способ развития и обновления мифологии: «Канон — смерть мифа». Но этот же самый вывод следует и из его докторской: «Канон — смерть фабулы». Борьба канона и новаторства (ереси в религиозно-мифологической сфере; эксперимента, парадокса и пародии в сфере искусства) образуют динамическую систему традиции.

«Остранение» становится необходимым условием творческой рецепции и последующего претворения исходного материала (в очерке о формализме Назиров много пишет о термине «видение» у Шкловского). Текст-источник только тогда становится плодотворен, когда он предстает в значительной степени чужим. Столкновение противоположностей порождает творческий плод, эта мысль уже банализирована в современном литературоведении.

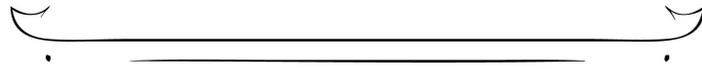
Небольшая оговорка: эта концепция в ее так сказать схематизированно-очищенном виде отчасти напоминает гегелевскую диалектическую триаду. Однако именно от гегелевской диалектики эту мысль (во всяком случае, в назировском изводе) следует отделить. Водораздел здесь — понимание диалектического противостояния как необходимого элемента развития. Гегелевский синтез обладает онтологическим приоритетом перед тезисом и антитезисом, как более совершенный и качественно лучший объект. От скрытого гегельянства не вполне, кажется, свободен и формализм.

Но у Назирова процесс не является прогрессом, в его понимании конфликтна динамика литературного процесса, а не развитие литературы. Идея механистического, логически познанного и управляемого прогресса вообще представлялась Назирову мифологической (и в обиходном, и в научном смысле этого слова). В «Становлении мифов» любое явно или тайно прогрессистское учение критикуется как скрыто иррациональное и волюнтаристское, упрощающе профанирующее исходный миф и потенциально утопичное (мышление Назирова не антиутопично, а, скорее, «дистопично») и именно поэтому — интеллектуально и даже политически опасное.

Кроме того, Назиров все-таки усложняет метафорику развития. Сохраняя конфликтность как основу динамики, он размывает дуальность этого конфликта. В этом он, кстати, оказывается ближе к Шкловскому, так же усложнявшему дуальную схему противостояния старого и нового: «...наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику <...> В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ»¹.

Эта «биологическая» метафора находит своеобразный парафраз у Назирова. В

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 121



«Становлении мифов» он пишет о том, что смена мифологических парадигм происходит через реактуализацию мифа, предшествующего господствующему, и сравнивает этот процесс с древнерусским поверьем о возрождении дедов во внуках («нави в детях нас емлют»).

Таким образом, история литературы предстает как конфликтное и многолинейное (это — от Шкловского) самообновление литературной формы (а это — от Тынянова), центром ее является фабула, ядро которой, достаточное для ее представления в сознании читателя, — фабульная ситуация. Собственно, композиция назировского труда отражает его понимание исторической динамики этой традиции: две главных линии, их ответвления (по пять в каждой). Вместе это вполне можно принять и даже попробовать использовать как основу для исторической классификации фабульного репертуара русской прозы (о чем он во введении к диссертации и говорит).

Второе, что Назиров взял у формалистов, — это стиль в его стратегическом (так сказать, риторическом) измерении и в конкретном, текстуальном воплощении. Например, привлекает внимание откровенная «революционность» Назирова, его нацеленность на разрушение стереотипов и зачастую очень личный стиль полемики с устоявшимися мнениями. Показательна в этом смысле его критика концепций русской литературы как «галереи образов» «лишних людей», «маленьких людей» и пр. Особенно в этом смысле достается «лишним людям» (их «галерея» прямо объявляется «школярской иллюзией»).

В «Становлении мифа» есть и более резкие пассажи (вообще в этом труде Назиров гораздо свободнее стилистически, его не сдерживают жанровые рамки диссертационной работы). Спорная и с историко-философской точки зрения не вполне корректная, критика Гегеля важна Назирову как критика символической фигуры, результирующей то, что в «Становлении мифов» трактуется как вредный политико-идеологический волюнтаризм, утопическая мифологизация разума: «Гегелевское понимание диалектики как победы над логическим законом противоречия ведёт к опаснейшим последствиям: к философской легализации внутренне противоречивых теорий, к контрабанде субъективной воли, что особенно страшно в социальной сфере. Истребление миллионов людей оправдывается благом остальных миллионов, и всё это называется “социалистическим гуманизмом”. Диалектика! А на вышках вокруг стоят с автоматами верные гегельянцы. <...> Он многократно подчёркивает несущественность частного. А “частное” — это любой из нас».

Возвращаясь к «конфликтной» риторике Назирова, отметим очевидную ее связь с риторической стратегией начального периода формализма или, например, с неизменной провокативностью стиля Шкловского. Это, конечно, не подражание, прямых стилевых аналогий тут не будет, это развитие базовых принципов, а не

репликация. Говоря терминами самой формальной школы — это новое «остранение» риторики формализма.

Однако было бы неправильно подчеркивать только элемент общности концепций. Есть и то, что радикально разводит Назирова и формальную школу (по крайней мере, понятую в узком смысле — на ее пике, до кризиса середины 1920-х гг.).

Это, прежде всего, — фундаментальный, стержневой для всей назировский мысли историзм и даже своеобразный социологизм. Заметим, что поиск историзма (и очень часто его обретение в той или иной форме) были характерны и для самих формалистов, но шли они через преодоление и сложную корректировку первоначальных позиций. Для Назирова же историзм был изначальным и естественным условием научного подхода к любой проблеме.

Однако этот историзм и социологизм был очень далек от официальных столпов советского литературоведения. Связь литературы и общественной жизни в его понимании изотропична. Более того, он постоянно подчеркивает «обратное» (по отношению к принятому в советском литературоведении концепту) влияние искусства на жизнь. Анализируя, например, «Накануне» И. С. Тургенева он называет союз Елены и Инсарова «браком нового типа, в котором боевой союз превалирует над любовью» и заключает: «Такой брак стал *модельным* для нескольких поколений русских революционеров» (курсив мой — С. Ш.) Подобные формулировки встречаются в диссертации не один раз.

При этом прямой перенос литературных конструкций в жизненную практику трактуется Назировым (в полном согласии с русской литературой) как бесплодный (следуя логике формалистов — потому, что не «новаторский», не «остраняющий»), а следовательно и пошлый, и противопоставляется творческой эстетизации жизненного деяния, которая дает простор новому осмыслению жизни, и — уже затем — новому витку литературного процесса.

В известной среди исследователей Достоевского монографии Назирова «Творческие принципы Достоевского»¹ много говорится о таком понятии, как «эстетическая инициатива» героя. Она может быть сниженной, прямой и плоской (и тогда ведет к пошлости в стиле «подпольного парадоксалиста»), а может быть ответственной и доведенной до конца (герои-идеологи позднего Достоевского). Думается, что «эстетическая инициатива» у него — сквозное, мировоззренческое понятие, которым поверяется и собственная, и чужая жизнь (отсюда намечается выход в плоскость анализа его личной биографической «фабулы» или, если угодно, «мифа», но это слишком расширит рамки предлагаемого размышления).

Резюмируем связи Р. Г. Назирова и русского формализма. Во-первых, Назиров заимствует целенаправленно формалистов — интерес к «поэтике форм», совмещая его

¹ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982.

⌒
—————
⌒

со своим исходным историзмом. Отсюда же его интерес (опять же общий с формалистами) к продуцированию сквозных категорий, пронизывающих все «здание» литературного процесса — таково его понимание «фабулы» и «фабульной ситуации».

С точки зрения содержания концепции эти связи видны в описании динамики литературного и культурного процесса как процесса конфликтного; в идущем от Шкловского усложнении дуализма этой концепции (кстати, выделение из всех русских классиков Пушкина и Гоголя как «отцов-основателей» не означает дуальности — на деле их традиции ветвятся на множество фабульных традиций).

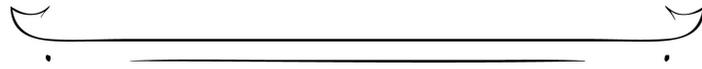
Наконец, сходство эстетических стратегий явно существует и в области личного житнетворчества, активного создания смыслов вокруг и на материале собственной жизни. Эстетизация собственной биографии характерна и для социокультурного быта русского формализма, однако мы сейчас не решаемся погружаться в анализ сходств и различий формалистского и назировского житнетворчества. Возможно, больше материала для подобного рода обобщений даст сравнительно недавно найденный в архиве дневник Назирова, охватывающий период его становления как ученого (1952—1972).

Причины расхождений Назирова с традицией формализма имеют, на наш взгляд, глубоко философский характер и связаны с тем, что он отвергает или, выражаясь более мягко, значительно корректирует философскую традицию, в которую вольно или невольно входит и русский формализм. Именно эти расхождения, по нашему мнению, обусловили переход Назирова от изучения литературных форм к истории мифа. Книга «Становление мифов и их историческая жизнь» как бы резюмирует его научный путь. Концептуальная и фактологическая широта не позволяют описать ее сколь-нибудь исчерпывающе, остановимся на некоторых аспектах.

У Назирова особо подчеркивается сюжетность мифа и много говорится о ее происхождении. Миф дает обобщение жизненных ситуаций в форме значимого для реципиента действия. Историческая жизнь мифа — сюжетно воплощенная философия истории. Становление мифа одновременно — и становление языка, и становление сознания. Миф у Назирова — одновременно механизм и познания, и означивания.

Логическая связь понятий «миф» и «фабула», отчетливо видимая при сопоставлении двух назировских основных трудов, объясняет и принципиальное расхождение между его пониманием фабулы и утвердившимся в формальной школе определением: фабула в его концепции не может быть только материалом, поскольку уже является и первоначальным осмыслением реальности, и самой возможностью такого осмысления. Короче говоря, фабула у Назирова должна пониматься как первооснова литературного претворения мира, по сути, — как прямое проявление мифа и мифологического мышления в словесном искусстве.

В таком своем качестве миф, с одной стороны, рассматривается как



объяснительный конструкт (дополнительный по отношению к реальности и обеспечивающий душевный комфорт носителя мифологического сознания). С другой же, — как контрапункт к эмпирически (до-логически) воспринимаемому миру. «Зазор» между мифом и этой реальностью обеспечивает непрерывный импульс к познанию и самопознанию. Иными словами, миф может, по мнению Назирова, работать как естественный механизм «овеществления смыслов», по сути, как механизм «остранения»; применительно к литературной истории таким механизмом у него становится фабула.

У этой концепции, в отличие от формализма, есть метафизический аспект: назировская история мифа опирается на отказ от картезианской традиции рационализма с его декларацией самодостовренности и самодостаточности разума. Оригинальная назировская критика этой традиции — отдельная тема, отметим только, что эта критика весьма своеобразна. Так, одним из ее схематических (структурных) аналогов мне видится, например, полемика Аристофана с Сократом — полемика нравственная и очень личная, уязвимая для рационалистической мысли (неслучайно Аристофан оказался снижен в культурном сознании Европы), но цельная в своем ощущении личной правды.

Формализм с этой точки зрения должен быть Назирову чуждым, однако сохраняет его симпатии и более того сохраняется в разнообразных частных влияниях внутри его концепции. Почему? Потому что главным для Назирова оказывается момент естественности мысли и личной ответственности за собственное житнетворчество. Отсюда, например, — открытое восхищение не столько концепцией, сколько стилем В. Б. Шкловского, и, в более общем плане, сохранение творческой связи с русским формализмом как научным движением, впервые декларирующим ценностно значимое самостояние слова.

