

Вместо того, чтобы вскрыть социологичность литературных явлений изнутри, пытались прошибить их извне, стремясь во что бы то ни стало доказать определяющие воздействия на литературные явления единственно и исключительно внелитературных факторов (хотя бы и других идеологий). Точно искусство, истолкованное только как не-искусство, становится социальным фактором, не будучи таковым по своей природе! Точно искусство только вопреки собственной сущности и закономерности, нехотя приспособляется к социальной действительности!

Случилось то, что некоторые марксисты вместе с заимствованными основами поэтики усвоили пережитки дурного натурализма и позитивизма, ложные представления о художественных явлениях как о каких-то природных, несоциальных явлениях или каких-то отрешенных от социальной действительности самодовлеющих идейных сущностях, — точно идеи могут рождаться вне социального общения.

Внутреннюю («имманентную») несоциальность художественных структур настойчиво подчеркивают и выдвигают все не-марксисты-спецификаторы. Основываясь на этом, они и требуют ограничения социологического метода.

И действительно, если бы художественная структура как таковая была бы внутренне несоциальна, то марксистский социологический метод должен был бы быть ограничен. Если бы художественная структура была аналогична, например, химической структуре, которая сама по себе, конечно, внесоциальна, то литература имела бы свою внесоциальную закономерность, так же недоступную никаким социологическим методам, как недоступна им химическая закономерность. История литературы представила бы тогда печальное зрелище непрерывной борьбы внутренней природы литературы с навязываемыми ей, чуждыми этой природе, социальными требованиями. Основной темой этой истории была бы уже не борьба между классами, а борьба классов с литературой.

В этом отношении в высшей степени характерна точка зрения П. Н. Сакулина. Он противопоставляет «имманентную сущность» литературы, недоступную социологическому методу, и ее имманентную, также внесоциологическую эволюцию «по природе» воздействию на нее внешних социологических факторов. Социологический метод он и ограничивает пределами изучения каузального воздействия на литературу внелитературных факторов.

«Если представить себе конкретно весь ход работы историка литературы, — говорит проф. Сакулин, — то, естественно, она начинается с имманентного изучения отдельных произведений и отдельных писателей... Элементы поэтической формы (звук, слово, образ, ритм, композиция, жанр), поэтическая тематика, художественный стиль в целом — все это преимущественно изучается имманентно, с помощью тех методов, какие выработала теоретическая поэтика, опираясь на психологию, эстетику и лингвистику, и какие, в частности, практикуются ныне так называемым формальным методом. По существу — это наиболее ценная

часть нашей работы. Без нее немислимо дальше двигаться в своем исследовании...

Видя в литературе социальное явление, мы с неизбежностью приходим к вопросу об ее причинной обусловленности. Для нас это — социологическая каузальность. Только теперь историк литературы получает право стать в позу социолога и выдвигать свои "почему", чтобы литературные факты включить в общий процесс социальной жизни данного периода и чтобы, вслед за этим, определить их место во всем историческом движении. Тут-то и вступает в свою силу социологический метод, который, в применении к литературе, становится историко-социологическим¹⁰.

Эта точка зрения очень показательна. Она — не результат личных субъективных домыслов проф. Сакулина; нет, она — удачное и отчетливо сформулированное выражение того действительного *usus'a*, который господствует в настоящее время в «марксистском» литературоведении, того методологического дуализма, который силою вещей сложился в нем. И те, кто полемизируют с проф. Сакулиным и не принимают его откровенных и отчетливых формулировок, на самом деле в своей практической работе подчиняются этому же господствующему *usus'u*: сводят марксистский метод к изучению воздействия внелитературных факторов на литературу. Все же, касающееся самой литературы в ее специфичности — терминологию, определения, описания структурных особенностей литературных явлений, жанра, стиля и их элементов — они заимствуют у теоретической поэтики, которая выработала все эти основные понятия литературоведения, опираясь, как это совершенно справедливо и утверждает наш автор, на психологию (конечно, субъективную и субъективистическую), на эстетику (идеалистическую), на лингвистику (главным образом, позитивистическую и отчасти идеалистическую), но отнюдь не на марксистский социологический метод. Совершенно прав проф. Сакулин и в том, что без всех этих основных понятий теоретической поэтики немислимо никакое историко-литературное исследование.

Проф. Сакулин, таким образом, правильно выразил господствующий *usus* «социологических» исследований. Но он глубоко не прав, когда думает, что построение социологической поэтики невозможно. Он не прав, когда он пытается дурной *usus* истолковать как неизбежный и методологически правомерный факт, когда он фактическую ограниченность социологического метода пытается перетолковать в необходимое и законное ограничение его.

Задачи социологической поэтики прежде всего спецификаторские, описательные и аналитические. Выделить литературное произведение как таковое, дать экспозицию его структуры, определить ее возможные формы и разновидности, определить ее элементы и их функции — таковы ее основные задачи. Никаких законов развития поэтических форм она, конечно, строить не может. Прежде чем искать законы развития литературных форм, нужно знать, чем являются эти формы. Сами же зако-

¹⁰ «Социологический метод в литературоведении», стр. 26-28.

ны могут быть найдены лишь в итоге громадной историко-литературной работы. Таким образом, отыскание и формулировка законов литературного развития предполагает уже как социологическую поэтику, так и историю литературы.

Поэтому мы не можем согласиться с тем пониманием задач социологической поэтики, которое предложил В.М.Фриче в своей статье «Проблемы социологической поэтики».

Проф. Фриче понимает поэтику как номотетическую, законополагающую науку о развитии поэтических форм.

«Если догматическая поэтика давнего прошлого, — говорит он, — устанавливала известные правила, коим поэты обязаны были следовать в своем творчестве, если историческая поэтика XIX века имела своим назначением вскрыть исторический генезис поэтических форм, то социологическая ставит своей целью обнаружить ту закономерность, которая существует в жизни этих форм»¹¹.

Спрашивается, кто же раскроет и опишет эти формы? Кто определит их своеобразие и их отличия от других идеологических форм?

Несколько далее проф. Фриче говорит: «Первая задача социологической поэтики по отношению к этой кардинальной проблеме поэтики (проблеме стиля) и состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям»¹².

Но ведь прежде чем устанавливать закономерное соответствие поэтических стилей внепоэтическим стилям, необходимо выяснить самую природу (социальную) поэтического стиля как такового в его отличии от внепоэтических стилей! Необходимо изучить самый специфический язык поэзии, чтобы устанавливать его соответствие специфическим же языкам других идеологий.

Сравнив классический стиль поэзии со стилями других областей социальной жизни, проф. Фриче подводит следующий итог: «Классический литературный стиль, таким образом, — лишь свое, в своей области, проявление тех рационалистических энергий, которые одновременно действовали в области философской и научной мысли, в области экономического и политического строительства»¹³.

Вот эти-то «свое» и «свою область» и необходимо прежде всего определить в социологической поэтике. Наука же об идеологиях должна также предварительно определить и «свою область» философской и «свою область» научной мысли. Проф. Фриче, устанавливая свои законы, предполагает все это уже известным.

На дальнейших страницах своей статьи он оперирует понятиями «авантюрного романа», «семейно-психологического», «семейно-бытового», «готического» и пр. Он устанавливает связи этих жанровых разновид-

¹¹ «Вестник Коммунистической академии», 1926 г., кн. 17, стр. 169.

¹² Ibid. стр. 171.

¹³ Ibid. стр. 172.

ностей романа с соответствующими социально-экономическими и идеологическими (внелитературными) явлениями. Но ни определения, ни анализа самих жанровых разновидностей и их элементов он не дает, предполагая их известными. Далее он останавливается и на «таком формально-техническом вопросе», как стиль стихотворной техники, и подыскивает внелитературные соответствия «свободному ритму», предполагая понятие стихотворной техники, понятие ритма, понятие свободного ритма, другими словами, всю область метрики, ритмики и мелодики уже известной и изученной.

Одним словом, наш автор все время опирается на спецификаторскую, экспозиционную и аналитическую работу несоциологической поэтики, подыскивая для заимствованных у нее понятий внелитературные соответствия и эквиваленты.

Мы несколько не возражаем против существенности и важности поставленных проф. Фриче проблем и задач самих по себе, но только это не задачи и не проблемы социологической поэтики. Ту исследовательскую область, которую намечает он в своей статье, было бы правильнее всего назвать «социологией литературного развития». Эта область социологии литературы, претендующая формулировать законы ее развития, уже предполагает как социологическую поэтику, так и историю литературы, а, кроме того, всю спецификаторскую работу науки об идеологиях (научное ведение, религиозное и др.). Такая наука является, во всяком случае, самой последней в ряду литературоведческих наук. Она предполагает высокую степень разработанности как поэтики, так и истории литературы. В противном случае дальше простых полухудожественных аналогий она не сможет пойти.

Социологическая же поэтика является первой в ряду литературоведческих наук, и если в своем дальнейшем развитии и углублении она и зависит от истории литературы, то ближайшим образом она является основополагающей для этой последней, выделяя и определяя для нее материал и указывая основные направления его исследования.

Пока нет у нас социологической поэтики, хотя бы в основных, простейших линиях, до тех пор невозможна продуктивная разработка истории литературы на монистической основе марксистского социологического метода.

Но есть еще одна область, кровно заинтересованная в создании социологической поэтики. Это — литературная критика.

В настоящее время в ней господствует полный разрыв между идеологическими (внелитературными) и художественными требованиями и подходами. Даже с понятием содержания она до сих пор справиться не может. Ставя литературе в большинстве случаев правильные и справедливые социальные требования, давая ей нужные и актуальные социальные задания, литературная критика обычно совершенно беспомощна в их формулировках, т.е. она не умеет их выразить на языке самой литературы. Она дает свои задания в сыром, не специфицированном виде. Поэтому иной раз получается впечатление, что от художника требуют, что-

бы он осуществлял социальные задачи не как художник, а непосредственно как политик, как философ, как ученый-социолог и т.п., одним словом, чтобы он работал «не по специальности».

Поэт, чтобы перейти к осуществлению данного ему социального задания, должен перевести его на язык самой поэзии, сформулировать его как чисто поэтическую проблему, разрешимую силами самой поэзии. Задание должно быть ориентировано и понято в контексте наличных средств и возможностей поэтического искусства, должно быть соотнесено с предшествующими явлениями литературы, одним словом, должно быть выражено во всех своих моментах на актуальном языке самой же поэзии. Оно должно предстать как поэтическое задание.

Компетентная и здоровая критика должна давать художнику «социальный заказ» на его собственном языке как поэтический заказ. При высокой художественной культуре и само общество, сама читательская масса естественно и легко совершает перевод своих социальных требований и нужд на имманентный язык поэтического мастерства. Правда, это последнее возможно лишь в сравнительно редких условиях полной классово-однородности и гармонии между поэтом и его аудиторией. Но критика, во всяком случае, должна быть компетентным переводчиком, *medium'oM* между ними.

С точки зрения формалистов и всех иных защитников внесоциальной природы литературы, такого перевода социального задания на язык поэтического искусства нет и не может быть. Социальная жизнь и поэтическое творчество с точки зрения этих спецификаторов — два мира, внутренне чуждые друг другу и не имеющие общего языка. Между ними возможно только внешнее механическое взаимодействие, не вносящее в поэзию новых социальных возможностей, а, в лучшем случае, лишь актуализующее уже наличные имманентные возможности самой поэзии.

Мы полагаем, что социальное задание может проникнуть и проникает вовнутрь искусства как в свою родную стихию, и что язык искусства — только диалект единого социального языка. Поэтому перевод с этого диалекта на диалекты других идеологий совершается с идеальной адекватностью.

Правда, бывают эпохи, когда художник и господствующий класс перестают понимать друг друга. Заказчик органически не может перевести свой социальный заказ на язык искусства и требует от искусства не-искусства. Художник не понимает социальных заданий жизни и преподносит ей формалистическое экспериментаторство или школьные упражнения. Но это бывает лишь в эпохи острого и глубокого социального разложения.

Необходимо научиться понимать язык поэзии как с начала и до конца социальный язык. Это и должна осуществить социологическая поэтика. Две основные функции литературной критики — дача социального заказа и оценка выполненного заказа — предполагают владение этим языком в совершенстве.

ПРОБЛЕМА «ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ | Положительной разработке труднейших „ответственнейших задач социологической поэтики должна предшествовать критическая расчистка исследовательского поля.

Проблема поэтики в СССР в настоящее время, можно сказать, монополизирована так называемым «формальным» или «морфологическим» методом. За краткий срок своего исторического существования формалисты сумели охватить очень широкий круг проблем теоретической поэтики. Нет почти ни одного относящегося сюда вопроса, которого они так или иначе не коснулись бы в своей работе. Марксизм не может пройти мимо этой работы формалистов, не подвергнув ее тщательнейшему критическому анализу.

Марксизм тем более не может миновать формального метода, что формалисты выступили именно как спецификаторы и выступили, действительно, почти впервые в этой роли в русской литературной науке. Проблемам спецификации литературной науки они сумели придать большую остроту и принципиальность, что резко и выгодно выделяет их на фоне дряблого эклектизма и беспринципности академического литературоведения.

Спецификация, как мы видели, является очередной задачей и марксистской науки об идеологиях и, в частности, литературоведения.

Однако, спецификаторские тенденции наших формалистов диаметрально противоположны марксистским. Спецификацию они мыслят как изоляцию данной идеологической области, как замыкание ее от всех иных сил и энергий идеологической и социальной жизни. Специфичность, своеобразие они мыслят как косную и враждебную всему иному силу, т.е. они мыслят своеобразие не диалектически и потому неспособны сочетать его с живым взаимодействием в конкретном единстве социальной исторической жизни.

Но что делает встречу марксизма с формалистами особенно принципиальной и потому продуктивной — это то, что формалисты последовательно и до конца отстаивают несоциальность художественной структуры как таковой. Свою поэтику они строят как последовательно несоциологическую поэтику.

Если они правы, если структура литературного явления действительно несоциальна, то роль социологического метода в литературоведении чрезвычайно ограничена и касается, действительно, не факторов развития, а лишь помех развитию литературы, тех палок, которые ставит история в колеса литературной эволюции.

Если же они неправы, то их теория, проведенная с такой последовательностью и законченностью, должна оказаться великолепным *reductio ad absurdum* принципиально несоциологической поэтики. И эта абсурдность должна обнаружиться прежде всего в отношении самой литературы, самой поэзии.

Ведь если литература — социальное явление, то формальный метод, игнорирующий и отрицающий ее социальную природу, прежде всего

окажется неадекватным самой литературе, даст ложные истолкования и определения именно специфическим особенностям и чертам ее.

Поэтому критика марксизмом формального метода не может быть и не должна быть «критикой со стороны».

Повторяем, марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации. Поэтому критика формализма должна быть и может 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.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ФОРМАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ
и русский ФОРМАЛИЗМ

С точки зрения более широкой исторической перспективы русский формальный метод является лишь одной из ветвей общеевропейского формального направления в искусствоведении.

Правда, непосредственной, прямой зависимости наших формалистов от их западноевропейских предшественников указать нельзя. 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.

Особенно в первый период развития научный кругозор формалистов был чрезвычайно узок; движение носило замкнутый кружковой характер. Самая терминология формалистов, лишенная сколько-нибудь широкой научной ориентировки, носила такой же кружковой, жаргонный оттенок. Дальнейшее развитие формализма происходило в условиях научной блокады, что также не могло благоприятствовать широкой и отчетливой взаимоориентации его с другими направлениями и течениями западноевропейской искусствоведческой и литературоведческой мысли.

Нужно сказать, что и до настоящего времени не произошло еще настоящей ориентировки всех терминов и определений формализма в широком научном контексте. До настоящего времени еще не сделано ни одной сколько-нибудь серьезной и широкой попытки со стороны формалистов уяснить свое историческое положение, определить свое отношение хотя бы к основным явлениям современного западноевропейского искусствоведения и литературоведения¹.

Этот несколько доморощенный характер нашего формализма заслоняет его действительную причастность общеевропейскому формальному и спецификаторскому течению.

¹ Первым и единственным опытом в этом направлении остается пока статья Б.М.Эйхенбаума: «Теория формального метода» (1926 г.) в сборнике его статей «Литература». Но указанной нами задаче широкой ориентации формального метода она, конечно, не удовлетворяет, да и не претендует удовлетворять. Она ограничивается кратким историческим очерком формализма. Западноевропейскому формальному направлению посвящено в ней только послестранички.

Наш формализм сложился в той же атмосфере, явился выражением тех же сдвигов как в самом искусстве, так и в идеологическом кругозоре в его целом, которые обусловили и развитие западноевропейского формализма.

Правда, как мы увидим, наш формализм все же значительно отличается от западноевропейского в целом ряде существенных моментов своей теории. В нашу задачу не входит сколько-нибудь подробный исторический очерк и критический анализ западноевропейского формального метода. Нам важно лишь очертить ту проблемную констелляцию, из которой возникло данное течение, и наметить лишь самые основные линии его развития. Эта характеристика западного формализма должна послужить лишь тем фоном, на котором более отчетливо выступают особенности русского формализма.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОЕВРО-
ПЕЙСКОГО ФОРМАЛИЗМА**

Формальное направление в искусствоведении на Западе возникло на почве изобразительных искусств, отчасти — музыки (Ганслик). Лишь в последнее время

оно начинает проникать в литературоведение, хотя здесь сколько-нибудь законченного выражения оно так и не получило.

Формальное направление искусствоведения, как и все направления теоретической мысли об искусстве, было подготовлено самим развитием искусства. Оно прежде всего явилось выражением тех тенденций и тех проблем, которые стали на очереди в работе самих художников и в сознании знатоков и ценителей искусства.

В искусстве этого времени были до конца развиты и исчерпаны натуралистические тенденции, господствовавшие в предшествующую эпоху. На фоне этого пройденного пути, ставшего уже достоянием эпитонов, особенно резко выступили и заявили о себе конструктивные задачи искусства.

Эти конструктивные задачи, в силу реакции на предшествующее засилье изобразительных и выразительных задач, принимали иногда враждебные всякой отраженной содержательности формы. Учение о беспредметности искусства и самые попытки такого беспредметного творчества и являлись таким реактивным образованием.

Какую бы более или менее радикальную форму ни принимали эти тенденции, развитие самого искусства во всяком случае благоприятствовало осознанию конструктивных моментов художественного произведения. Теоретическая мысль исследователей не могла не направиться именно в эту сторону. Здесь открывался новый, еще не изученный круг проблем и задач.

Одновременно с этими изменениями внутри новейшего европейского искусства происходит расширение как созерцательского кругозора знатока и ценителя, так и научного кругозора искусствоведа. Европейскому художественному сознанию открываются целые миры новых форм восточного искусства.

Это необычайное расширение конкретного мира искусства не могло не обнаружить весьма узкий односторонний характер тех понятий и определений, какие были выработаны искусствоведением на почве европейского, по преимуществу, реалистического искусства. В процессе усвоения этих новых разнороднейших форм «чужого искусства» все более и более уяснились именно конструктивные задачи искусства. Трудности ведь были не в усвоении нового содержания, — а в самих принципах и способах изображения. Ново было не видимое, а самые формы видения.

Далее, было ясно, что дело здесь идет вовсе не о другой степени художественного умения, не о другой степени технического совершенства, как это со всей наивностью предполагали раньше относительно архаического искусства. Нет, в «чужом искусстве» дело шло о новом принципе понимания самих художественных средств выражения, о новых художественных заданиях, подчиняющих себе эти средства. Дело шло об усвоении именно того, что новое искусствоведение обозначило термином «художественная воля».

Ряд иных и новых «художественных волей» раскрылся ценителю и искусствоведу в «чужом искусстве». При этом «художественные воли» в их своеобразии и в их различиях выражались прежде всего в способах конструирования самого художественного произведения-вещи, т.е. самой художественной действительности.

На фоне этих чужих «художественных волей» европейская «реалистическая воля» с ее особым отношением к изображаемой действительности предстала лишь как один из возможных способов конструирования художественного произведения, а ее реалистическая доминанта (отражение внехудожественной действительности как она есть) — лишь как одна из возможных конструктивных доминант.

В свете «чужого искусства» открылись также пути к новому пониманию таких знакомых явлений, как готика. Своеобразие «готической воли» совершенно по-новому раскрывает, например, Воррингер в своей книге «Formprobleme der Gotik». В связи с этим же происходит и пересмотр взглядов на художественную архаику.

Таковы предпосылки формального направления, подготовленные развитием самого европейского искусства, усиленные и углубленные в процессе приобщения европейского художественного сознания формам «чужого искусства».

**ОБЩЕИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ
КРУГОЗОР ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ФОРМАЛИЗМА**

В общеидеологическом кругозоре, как мы знаем, совершился в это время кризис идеализма и позитивизма. Это сопровождалось увеличением интереса и обострением чуткости ко всем конкретным выражениям мировоззрения — к мировоззрению в красках, в пространственных формах, в беспредметных звуках, одним словом, не в формах мышления о мире, а в формах конкретного видения и слышания мира и его вещей.

Европейское формальное направление и возникло и слагалось в борьбе

как с идеализмом, так и с позитивизмом. И это историческое положение его между двумя враждебными станами имело громадное значение и определило весь его духовный облик.

Оба противника были серьезны. И идеализм и позитивизм обладали сложившимся, методологически отчетливым, проработанным и детализованным учением. Оба противника были со школой и традицией. Легкомысленное, слабо вооруженное и непродуманное выступление, всякие наскоки и игнорирования были здесь невозможны. Эстрадный радикализм какому-нибудь деклассированного новатора не мог иметь никаких шансов не только на руководство, но даже и на сколько-нибудь существенное влияние на искусствоведческую исследовательскую мысль. Идеалистическая «философия культуры» с ее сложнейшей методологией и тончайшими смысловыми нюансами, с одной стороны, и позитивизм с его вышколаченностью и щепетильнейшей научной осторожностью — с другой, создали весьма малоблагоприятную атмосферу для широких легкомысленных обобщений и скороспелых выводов.

Все это не могло не оказать благотворнейшего влияния на развитие европейского формализма, поддерживало в нем высокий научный уровень и предохранило его от поспешных и слишком тесных связей с каким-либо определенным художественным направлением. Правда, некоторые элементы художественной программы были и в европейском формализме, что, впрочем, неизбежно, и от чего не может уклониться ни одно направление теоретической мысли об искусстве.

Но все же в основном европейский формализм соблюдал должную дистанцию по отношению к шумихе сменяющих друг друга программ, манифестов и деклараций различных художественных группировок.

ОСНОВНАЯ МАГИСТРАЛЬ ЕВРОПЕЙСКОГО ФОРМАЛИЗМА

Колыбелью европейского формализма явился круг художника Ганса-фон-Марэ (ум. в 1887 г.). Отсюда вышли основополагающие теоретики этого направления: искусствовед Конрад Фидлер и скульптор Адольф Гильдебранд². Те элементы личного художественного исповедания, которые имелись у них и в их первых и основополагающих работах, — особенно они сильны у Гильдебранда, — в дальнейшей жизни направления легко отделились от того, что было в них исторически существенного — от нового круга проблем и нового направления в их разрешении. Это объективное ядро их учения продолжало продуктивно развиваться в трудах Шмарзова, Воррингера, Мейер-Грефе, Вельфлина, а также и Гаузенштейна, совершенно независимо от различных художественных вкусов и предпочтений всех этих исследователей.

² О нем см. Julius Meier-Graeffe. Gans von Marés. Sein Leben und sein Werk, 3 B. 1909 - 1910 гг., а также статью И.Кона в «Логосе» 1911 - 1912 гг., № 2 - 3.

³ Работы Фидлера собраны в двух томах его «Schriften über Kunst», (второе издание Мюнхен 1913 г.); первоначально они появились в 1896 г. Книга Адольфа Гильдебранда «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» вышла в 1893 г. Есть русский перевод (Москва, 1914 г.).

Мы постараемся выделить это основное и существенное ядро европейского формализма, отвлекаясь по возможности от тех индивидуализующих оболочек, в какие оно облекается в трудах отдельных искусствоведов.

Мы различаем в этом ядре следующие образующие его моменты: 1) конструктивные задачи искусства, 2) идеологичность самой формы, 3) средства изображения и техника, 4) проблема зримости и 5) «история искусства без имен».

Мы дадим краткий, критически ориентированный анализ каждого из этих моментов.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ЗАДАЧИ ИСКУССТВА

Произведение искусства является замкнутым в себе целым, каждый момент которого получает свое значение не в соотношении с чем-либо вне произведения находящимся (с природой, действительностью, идеей), а лишь в самозначимой структуре самого целого. Это значит, что каждый элемент художественного произведения имеет прежде всего чисто конструктивное значение в произведении как в замкнутой самодовлеющей конструкции. Если же он что-либо воспроизводит, отражает, выражает или чему-нибудь подражает, то эти его «трансгредиентные»⁴ функции подчинены его основному конструктивному заданию — заданию построить цельное и замкнутое в себе произведение.

Основная задача искусствоведа и заключается в том, чтобы раскрыть прежде всего это конструктивное единство произведения и чисто конструктивные же функции каждого элемента в нем.

Вот как формулирует эту задачу Адольф Гильдебранд в предисловии к третьему изданию своего труда:

«В художественной деятельности былых времен мы замечаем, что архитектурное построение художественного произведения всегда стояло на первом плане, подражательная же сторона развивалась лишь медленно. Это лежит в самой природе дела, ибо общее художественное чувство, инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое для нашего представления творит и распоряжается отношениями непосредственно из себя, как музыка; художественное же наблюдение природы только мало-помалу приносит свой все более и более богатый материал.

Характерно для нашего времени как времени науки, что практическая художественная деятельность не выходит теперь за пределы подражательного. Архитектурное чувство или совершенно отсутствует, или удовлетворяется чисто внешним, более или менее красивым распорядком. Мое стремление в этой книге направлено на то, чтобы этот архитектурный строй художественного произведения выдвинуть в центр внимания и развить проблемы, которые ставит форма с этой стороны, как необходимое, фактически обоснованное на наших отношениях к природе требование»⁵.

⁴ Термин И.Кона.

⁵ «Проблема формы в изобразительном искусстве» изд. 1914 г., стр. 4.

То, что Гильдебранд называет «архитектоническим», и есть конструктивное единство произведения. Самый термин «архитектонический» не удержался, так как связан с посторонними делу ассоциациями.

В чем же выразится этот конструктивный, «архитектонический» подход к произведению изобразительных искусств?

Произведение есть замкнутое пространственное тело. Оно является частью реального пространства и организовано как некоторое единство именно в нем. Исходить и должно из этой реальной организации произведения как самозначимого конструктивного целого. Этим реальным местом произведения, затем — организацией его частей и теми функциями, которые несет каждая часть и все организованное тело в реальном пространстве, определяется род, способ и функции введенного в конструкцию произведения предметного содержания. Какое бы подражающее, изображающее или иное значение ни получил тот или другой элемент пространственного целого, должно быть прежде всего определено его место в организованном реальном теле произведения, т.е. место его конструктивного значения в пределах реального пространства.

Так, например, плоскость картины остается плоскостью и художественно обрабатывается именно как плоскость, какую бы трактовку ни дал ей художник. Иллюзорное или идеальное пространство картины ориентируется в отношении к этой плоскости, определяясь в ней как ее конструктивный элемент и лишь с ее помощью приобщаясь к реальному пространству. Из этой плоскости и из ее реальной организации и должно исходить, рассматривая идеальное пространство со всеми наполняющими его предметными значимостями (подражающими, воспроизводящими, выражающими) — лишь как момент этой организации. Было бы глубоко нелепо исходить из иллюзорного трехмерного пространства картины как из самодовлеющего и независимого целого, отвлекать от плоскости или оценивая эту плоскость лишь как техническую базу иллюзорного пространства.

Совершенно недопустимо исходить из изображенного, минуя первичную реальную организацию изображающего тела. Особенность искусства именно в том и заключается, что, как бы ни было значительно и важно изображаемое, само изображающее тело никогда не становится только технически служебным и условным носителем изображения. Произведение является прежде всего самоценною частью действительности, ориентированною в этой действительности не через изображенное только содержание, но и непосредственно, как данная единичная вещь, как определенный художественный предмет.

СРЕДСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ И ТЕХНИКИ

Это провозглашение примата конструктивной функции над подражающей и воспроизводящей отРицания, однако, и даже без ограничения этих последних с необходимостью приводит к новому пониманию и переоценке средств изображения или выражения и художественной техники.

При наивном понимании изобразительных искусств как отражающих или воспроизводящих природу средства изображения носили лишь технический (в одиозном смысле) и чисто служебный характер. Они были подчинены изображаемому предмету и оценивались с точки зрения их соответствия ему. Таким образом, средства искусства оценивались лишь в их отношении к внехудожественным ценностям природы или исторической действительности как их воспроизводящие.

Примат конструктивной функции производит в этом воззрении коренной переворот. Самый предмет изображения — явление природы или истории — оценивается теперь с точки зрения средств изображения, т.е. он оценивается с точки зрения своей конструктивной роли в замкнутом единстве произведения, своей конструктивной целесообразности.

Средства изображения, «приемы» не изображают какую-либо внехудожественную ценность ради нее самой, а прежде всего строят художественное произведение как замкнутое в себе целое, а самое изображаемое явление они делают конструктивным моментом этого построения.

Особенно отчетливо этот переворот во взглядах на средства изображения выражен в работах Конрада Фидлера, следовательно, еще в самом начале развития нового направления⁶.

Пока какое-либо явление природы воспринимается только как таковое, т.е. в единстве самой природы, оно еще не воспринимается художественно, живописно. Для этого оно должно быть отнесено к условиям плоскости и к техническим возможностям творящей руки. Лишь в этом соотношении со средствами художественного изображения само восприятие становится живописным. Предмет из системы зримого и переживаемого мира, как он действительно существует независимо от возможностей и способов его изображения, должен перейти именно в систему средств изображения — в систему плоскости, линии, творящей линию руки и пр. Предмет, воспринятый с точки зрения этой изобразительной системы как ее возможный конструктивный момент, становится впервые предметом художественного восприятия.

При таком понимании средств изображения не может быть уже и речи о противопоставлении техники осуществления как чего-то низшего как служебного средства творческому замыслу как чему-то высшему, как верховной цели.

Самый художественный замысел как художественный с самого начала дан, так сказать, в технических терминах. И самый предмет этого замысла — содержание его — не мыслится иначе, как в системе осуществляющих его средств изображения. Проводить границу между техникой и творчеством с этой точки зрения просто не приходится. Все должно иметь конструктивное значение. То же, что этого значения получить не может, не имеет вовсе отношения к искусству.

⁶ См. особенно его статью: «О происхождении художественной деятельности» («Schriften über Kunst», т. I, стр. 266).

ИЛ-О/ог -С КОЕ
УГЛУБЛЕНИЕ ФОРМЫ

Изложенные нами основные положения формального направления в западном искусствоведении не дают никаких оснований для отрицания содержания в искусстве. Что бы мы ни понимали под содержанием, т.е. какие бы элементы художественной конструкции мы условно ни относили к этому понятию, из формальных основоположений следует лишь, что содержание обязательно несет конструктивную функцию в замкнутом единстве произведения, такую же функцию, как и все остальные его элементы, условно объединяемые в понятие формы.

Никаких выводов о принципиальной беспредметности искусства или хотя бы о большей художественной чистоте беспредметных искусств отсюда отнюдь не следует. Теория конструктивизма, всевозможные учения о беспредметности как высшем идеале искусства являются лишь программными декларациями определенных (а порою — и неопределенных) художественных направлений.

За этими декларациями кроется лишь следующее действительное явление: по сравнению с прешествующим реализмом доминанта художественной конструкции в современном искусстве перемещается в иные моменты произведения. Это перемещение доминанты совершается внутри конструкции и нисколько не меняет ее существа.

Реалистическое искусство так же конструктивно, как и конструктивистическое,

Формальное направление западного искусствоведения шире всякой художественной программы, и если оно не чуждо некоторым художественным предпочтениям, — у разных авторов предпочтения различны, — то по основному своему замыслу оно справедливо для всякого искусства. Оно устанавливает специфические особенности искусства, конститутивные для всякого искусства и для любого направления в нем.

Европейское формальное направление менее всего было склонно недооценивать смысловой значительности всех без исключения элементов, входящих в художественную конструкцию.

Борьба с обесмысливающим искусством позитивизмом и натурализмом имела громадное значение для европейского формального метода. Если идею замкнутого конструктивного единства произведения формализм выдвигал, главным образом, против идеализма и всякой вообще отвлеченной идейности в понимании искусства, то, в противовес позитивизму, он со всею настойчивостью подчеркивал глубокую смысловую насыщенность каждого элемента художественной конструкции.

Европейские формалисты не боялись никакой смысловой значительности и никакой содержательности в понимании художественной конструкции. Они не опасались того, что смысл может разомкнуть замкнутость конструкции и разрушить ее материальную целостность. Они понимали, что художественная конструкция, лишенная глубокого мирозерцательного значения, неизбежно окажется в служебной роли или для гедонистического чувственного гутирования или для утилитарных целей.

Художественное произведение лишилось бы при этом своего особого места в идеологическом мире, в мире культуры и скатилось бы либо к орудию производства, либо к предмету потребления.

Лишенное собственной почвы произведение должно было бы утвердиться на чужой почве или стать бессмысленной и ненужной вещью.

Этот пафос миросозерцательного значения художественной конструкции прекрасно выражен Фидлером в следующих словах:

«Мы не должны искать для искусства задачи, противоположной серьезной задаче познания; мы скорее должны беспристрастно всматриваться в то, что собственно делает художник, чтобы понять, что он схватывает такую сторону жизни, которую он один и может схватить, и достигает такого познания действительности, какое недоступно никакому мышлению»⁷.

Европейский формальный метод, таким образом, не только не отрицал содержания как условно вы делимого конструктивного момента произведения, но, напротив, самой форме старался придать глубокое миросозерцательное значение. Это понимание формы он противопоставлял упрощенно-реалистическим воззрениям на нее как на какой-то украшающий, декоративный придаток к содержанию, лишенный собственного идеологического смысла.

При таком понимании форма и содержание художественного произведения приводились к одному знаменателю и притом в двух направлениях: 1) как одинаково конструктивные элементы в замкнутом единстве произведения и 2) как одинаково идеологические, миросозерцательно-осмысленные явления. Принципиальное противопоставление формы содержанию этим совершенно снималось.

В этом пункте, как мы увидим, русский формализм особенно резко отличается от западноевропейского. Русские формалисты исходили из ложного предположения, что конструктивное значение какого-нибудь элемента произведения приобретает им ценою утраты идеологического смысла.

Европейский формализм никогда не полагал, что какой-нибудь элемент должен быть лишен и ослаблен в своем смысловом значении, чтобы стать конструктивным элементом произведения. И самое конструктивное значение носит, по их мнению, чисто смысловой характер. Художественная конструкция есть система смыслов, — правда, зримых смыслов.

1 Проблема зримости занимает очень важное место
[ПРОБЛЕМА ЗРИМОСТИ | в европейском формализме.

... Произведение существует не для мысли, не для чувства или эмоций, а для глаза. Самое понятие зримости подвергается глубокой дифференциации. Восприятие формы, восприятие «качества формы» (Gestaltqualität)

⁷ K.Fidler. «Schriften über Kunst», S. 301. Характерно, что наши формалисты начали как раз с противопоставления художественной формы «серьезным задачам шзнания».

стделалось одною из важнейших проблем не только искусствоведения, но и эстетики и психологии.

И здесь основная тенденция сводилась к утверждению неотделимости значения и смысла от чувственно воспринимаемого качества.

Старое наивное представление, что качество находится во внешнем мире, а значение и смысл — в душе, и что между ними устанавливается механическая ассоциативная связь, было совершенно отвергнуто. Поэтому проблема зримости в европейском формализме формулировалась именно как проблема осмысленной зримости, как проблема чувственного восприятия значения или иначе — как проблема отягченного смыслом чувственного качества.

И здесь определяющим моментом была борьба с позитивизмом, искажавшим эту проблему и сводившим чувственное качество к физическому и физиологическому моменту, противопоставлявшим глаз как абстрактный физиологический аппарат явлению как абстрактной физической величине.

Мы увидим, что и в этом пункте русский формализм отличается от западноевропейского. Он, подобно позитивизму, обходит проблему, чрезвычайно упрощая понятие «звука» в поэтической фонетике.

Главная задача искусства, согласно учению европейского формализма, заключается именно в постижении качеств — зримого, слышимого, осязаемого — в отличие от науки с ее тенденцией к количественному постижению действительности. Познавательной ориентации мысли в абстрактной закономерности совершающегося противопоставляется в искусстве конкретная ориентация глаза и всего организма в мире зримых форм.

**<ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
БЕЗ ИМЕН>**

Переходим к идее «истории искусства без имен». Под этим лозунгом скрывается совершенно правомерное требование построить объективную историю искусств и историю художественных произведений.

Необходимо вскрыть специфическую закономерность смены художественных форм и стилей. У этой смены своя внутренняя логика. Она не должна иллюстрировать что-то, вне ее происходящее; она должна быть осмыслена сама по себе. Поэтому историк искусства должен изучать не изменение внехудожественных значений входящих в конструкцию элементов, а изменение самой конструкции, самого принципа художественного конструирования, т.е. изменение самой «художественной воли». Так сменяют друг друга, по Вельфлину, классика и барокко, по Воррингеру, натурализм — принцип вчувствования и стиль — принцип абстракции.

Эти две формы сменяют друг друга не по принципу голого контраста или взаимоотрицания, но под влиянием всей совокупности условий идеологического мира. В этой смене форм как раз особенно ярко проявляется идеологическое углубление художественной конструкции в учении европейского формализма.

Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы вкратце остановиться на теории двух принципов оформления у Воррингера.

г По мнению этого автора, в основе натуралистического стиля, основанного на принципе вчувствования в оформляемый объект, лежит положительное отношение к миру, глубокое доверие к нему и господствующей в нем единой закономерности, управляющей всем миром и человеком. Человек не боится мира, не боится движения в мире, становления и развития. Поэтому органическая форма полнее всего выражает его понимание сущности мира как живого, вечно меняющегося и близкого ему начала.

Геометрический стиль, основанный на принципе абстракции, выражает, по Воррингеру, чисто отрицательное отношение к миру.

Когда мир страшен, когда он представляется человеку враждебным и лишенным всякой собственной закономерности хаосом, у человека остается только одно средство преодолеть его — заковать его в неподвижную систему железной геометрической закономерности. Если мир в его конкретной полноте, в его движении и развитии признается призрачным и ничтожным, как это свойственно, например, восточным мировоззрениям, то единственной мыслимой и допустимой формой абсолютного будет геометрическая абстракция. К этой абстракции как к идеалу человек стремится приблизить каждую вещь. С помощью абстракции он хочет спасти вещь из хаоса становления, возведя ее к абсолютному покою недвижимой и идеально ясной геометрической закономерности⁸.

Готика характеризуется, по Воррингеру, своеобразным соединением абстрактного геометрического стиля с движением, свойственным лишь натурализму. Готика — это бесконечное движение неорганической формы.

Основное мироотношение человека определяет, таким образом, «художественную волю» его, следовательно, и самый конструктивный принцип произведения-вещи.

«Греческий зодчий, — говорит Воррингер, — подходит к своему материалу — камню с почти чувственным вожделием и потому предоставляет самой материи проявляться как таковой. Готический зодчий, напротив, подходит к камню с чисто духовным стремлением к выразительности, с конструктивными целями, которые сложились независимо от камня; камень для него имеет значение лишь внешнего и несамостоятельного средства осуществления. Результатом является абстрактная конструктивная система, в которой камню принадлежит лишь практическое, а не художественное значение»⁹.

Смена классики и барокко, по Вельфлину, также связана со сменой конкретного мироотношения. Правда, миросозерцательной законченности, как у Воррингера, он своим взглядам не дает.

Таким образом, «история искусства без имен» в западноевропейском формализме отнюдь не приводит к отрицанию идеологической сущности искусства, не приводит и к совершенному изолированию искусства из общидеологического кругозора, — пусть этот кругозор и понят форма-

⁸ См. его работу: «Abstraktion und Einfühlung».

⁹ См. «Formprobleme der Gotik», S. 69.

листами Запада идеалистически или с точки зрения модной «философии жизни».

Таковы основные моменты западноевропейского формального направления. Мы видим, что утверждение примата конструктивных задач в искусстве не приводит в нем к снижению идеологической значимости художественного произведения. Происходит лишь перемещение идеологического центра из предмета изображения и выражения, взятого независимо от произведения, в самую художественную конструкцию его.

Нам кажется поэтому, что особенности формального метода на Западе совершенно неправильно, в духе русского формализма, истолковывает Б.М.Эйхенбаум в статье «Теория формального метода».

«Представителей формального метода, — говорит он, — неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений, — в равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т.д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, не случайный отрыв как от "эстетики сверху", так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) — явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд общих проблем (в роде проблемы красоты, цели искусства и т.д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствознания (Kunstwissenschaft). Заново, вне связи с общеэстетическими предпосылками, выдвинулся вопрос о понимании художественной "формы" и ее эволюции, а отсюда — целый ряд конкретных теоретических и исторических вопросов. Явились характерные лозунги — в роде вельфлинковского "история искусства без имен" (Kunstgeschichte ohne Namen), характерные опыты конкретного анализа стилей и приемов — в роде "опыта сравнительного изучения картин" К.Фолля. В Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки, — в частности, например, на изучение литературы»¹⁰.

Эйхенбаум не учел особого положения европейского формализма между идеалистической «эстетикой сверху» и позитивистической и натуралистической «эстетикой снизу». С этой последней европейские формалисты боролись не меньше, чем с первой. Поэтому упреки, делаемые нашими формалистами, совершенно несправедливы по отношению к западноевропейскому формализму. Последний отнюдь не равнодушен к общеидеологическим вопросам, что не мешает ему в то же время стремиться к высшей конкретности в изучении художественной конструкции.

¹⁰ «Литература», стр. 118.

**ФОРМАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В
ПОЭТИКЕ**

Европейское формальное искусствове-
дение оказывает в настоящее время гро-
моздное влияние на литературоведение.

Особенно горячим сторонником перенесения искусствоведческих методов
в науку о литературе является Оскар Вальцель.

Он развивает эту идею в целом ряде своих работ¹¹, а свои системати-
ческие воззрения на поэтику излагает в работе «Gehalt und Gestalt im
Kunstwerk des Dichters» (1923 г.). Руководящая идея работы его: объе-
динить конструктивные задачи со всей полнотой идеологического смысла.

С другой стороны, со стороны вопросов изучения конкретной звуковой
конструкции поэтического произведения, подходит к постановке тех же
конструктивных проблем школа Сиверса и Сарана¹².

Эта школа оказала значительное влияние и на наших формалистов.
Однако, эти последние значительно сузили задачу изучения поэтиче-
ского звука. Сивере нигде не отрывает звука от богатства и сложности
смыслового движения речи¹³. Поэтому большое место в его исследовании
занимает изучение экспрессивной интонации с ее сложнейшими смысло-
выми и эмоциональными нюансами.

Однако формальный метод в строгом смысле не стал господствующим
направлением в германской науке о литературе.

Наибольшим влиянием в настоящее время пользуется приложенная к за-
дачам литературоведения «философия жизни» в различных ее направлени-
ях. Место конструктивного единства внешнего произведения, произведения-
вещи, занимает здесь единство конкретного жизненного переживания в его
неразложимой индивидуальности¹⁴. Именно в нем достигается, по гос-
подствующей в Германии теории, слияние идеального смысла с матери-
альной конкретностью.

Следует еще указать на большое значение в современной немецкой
поэтике понятия «внутренней формы», правда, не столько в гумбольд-
товской традиции, сколько в гетевской. По своему замыслу «внутренняя
форма» должна решить ту же основную задачу: органически сочетать
материальную конкретность с полнотою идеального смысла и с изменчи-
востью индивидуального жизненного переживания¹⁵.

Настоящею родиною формального метода в литературоведении являет-
ся, конечно, Франция. Здесь формальный метод в широком его понимани-
и имеет длинную традицию, восходя к XVII веку, т.е. к классической

¹¹ Сведения о них можно найти в примечаниях В.М.Жирмунского к книге Вальцеля
«Проблема формы в поэзии», СПб., 1923 г.

¹² О них см. Б.М.Эйхенбаума «Мелодика стиха» и примечания к указанной выше книге

Вальцеля.

¹³ Основательную критику применения воззрений Сиверса Эйхенбаумом дает Жирму-
нский в своей статье: «Мелодика стиха» («Мысль», 1922 г., № 3 или в сборнике статей
«Вопросы теории литературы», 1928 г.).

¹⁴ См. характернейшую для этой точки зрения книгу Эмиля Эрматингера «Das
dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literatur Geschichte», 1921.

¹⁵ Для этого направления типичной является книга Gefelle «Das Wesen der Dichtung», 1923.

поэтике. В новое время от формального анализа художественных произведений не уклоняется ни один историк и теоретик французской литературы — ни Брюнетьер, ни Лансон, ни Тибодэ и др.

Влияние французской литературоведческой мысли на наш формализм, в особенности влияние французских лингвистов-стилистов¹⁶, было довольно велико. Однако основ формалистической поэтики оно не определило.

Таков западноевропейский формализм в его основных чертах. Поставленные им проблемы и даже основные тенденции их разрешения представляются нам в общем приемлемыми. Неприемлема лишь та философская почва, на которой дается их конкретное разрешение. Действительную почву их продуктивной разработки мы попытались наметить в предыдущей части. В последующих критических частях нашей работы мы попытаемся конкретизировать методы их разрешения.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В РОССИИ

ПЕРВЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

История формального метода в России насчитывает уже 14 лет.

Первым историческим документом этого направления является брошюра В.Б.Шкловского «Воскрешение слова», вышедшая в 1914 году. За ней в 1916 и 1917 гг. последовали два сборника по теории поэтического языка и, наконец, в 1919 году сборник «Поэтика». Эти три сборника, из которых последний частично повторил два первых, определили дальнейшую судьбу всего направления.

При ознакомлении с брошюрой Шкловского создается впечатление, что перед нами манифест определенной литературной школы, а вовсе не начало нового направления в науке литературоведения.

Вот программа этой брошюры, приведенная автором на ее заглавном листе:

«Слово — образ и его окаменение. Эпитет как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуристов с приемами общего языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов».

Приведенная программа — любопытный исторический документ той духовной атмосферы, в которой слагался русский формальный метод.

¹⁶ Особенно женеvской школы: Балли и Gernе.

Здесь — своеобразное соединение А.Н.Веселовского («История эпитета») с футуристическими декларациями и отчасти с интеллигентскими разговорами о «кризисе искусства и культуры»¹⁷. В то же время здесь в зачатке уже намечаются основоположения будущего формального метода.

Положение несколько меняется в сборнике Опояз'а. Здесь наряду с литературными декларациями (В.Шкловский — «Заумный язык и поэзия») имеются уже чисто научные, сухие, спецификаторские исследования (Е.Поливанов — «По поводу звуковых жестов японского языка», перевод Ниропа и др.). Смещение резвых футуристических деклараций с методическими научными исследованиями и создает специфическую атмосферу этих сборников.

Этими выступлениями определяется первый и основной период формализма, когда его защитники и апологеты выступали стройной фалангой и сомкнутым строем.

Чем же является формализм в этом первом периоде? И каковы его исторические корни?

**ИСТОРИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ
ВОЗНИКНОВЕНИЯ и РАЗВИТИЯ
ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА В России**

Та историческая ситуация, при которой возник формальный метод была несколько иной, чем на Западе.

У нас не было сложившегося и упрочившегося идеализма со школой и со строгим методом. Его место занимала идейная публицистика и религиозно-философская критика. Это свободное русское мыслительство, конечно, не могло сыграть той благотворной роли сдерживающего и углубляющего противника, какую сыграл идеализм по отношению к западному формализму. Слишком легко было отбросить эстетические построения и критические опыты наших самодумов-мыслителей как явно не имеющие отношения к делу.

Не лучше обстоял вопрос и с позитивизмом. Место позитивизма у нас занимал плоский и дряблый эклектизм, лишенный научной основательности и строгости. Те положительные задачи, которые выполнил позитивизм в западноевропейских гуманитарных науках — обуздать мысль, вышколить ее, приучить ее понимать весомость эмпирического конкретного факта — у нас не были выполнены и продолжали стоять на очереди ко времени появления формалистов.

Позитивизм выдвинул у нас только одну крупную, стоящую особняком, фигуру А.Н.Веселовского.

Его труд, во многом незавершенный, до сих пор недостаточно усвоен и в общем не сыграл еще той роли, какая, как нам думается, принадле-

¹⁷ Вот выражающее этот «эсхатологический» мотив заявление автора: «Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, мы потеряли ощущение лира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (стр. 12).

жит ему по праву. С ним формалисты почти не полемизировали. Скорее они у него учились. Но продолжателями его дела они не стали.

Таким образом, настоящих сильных противников в эстетике и литературной науке у наших формалистов не оказалось, таких противников, борьба с которыми могла бы благотворно воспитать новое научное направление.

Совершенно справедливо изображает это положение вещей сам Эйхенбаум в своей статье «Теория "формального" метода».

«Ко времени выступления формалистов, — говорит он, "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 прозрачным. С ней почти не приходилось бороться: незачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось, — вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом, — сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение. Авторитет и влияние постепенно перешли от академической науки к науке, так сказать, журнальной, — к работам критиков и теоретиков символизма. Действительно, в годы 1907 — 12 гораздо большее влияние имели книги и статьи Вяч.Иванова, Брюсова, А.Белого, Мережковского, Чуковского и пр., чем ученые исследования и диссертации университетских профессоров»¹⁸.

При таком положении вещей у наших формалистов не могло быть большой сознательности и отчетливости в постановке методологических проблем. Они весьма неопределенно и суммарно понимали и определяли своих врагов и свою собственную методологическую позицию.

С позитивизмом же они вовсе не боролись. Боролись с эклектизмом вообще, но не с позитивизмом как таковым. Поэтому они сами со всем неизбежностью ввали в позитивистический и натуралистический уклон.

На Западе выступлению формалистов предшествовало добрых полвека позитивистической школы. Нашему же формализму пришлось как бы нагонять запоздавшее развитие¹⁹.

¹⁸ Сб. «Литература», стр. 119.

¹⁹ Свойственный формалистам позитивизм не отрицают и они сами. Вот что говорит Эйхенбаум:

«При этом важно было противопоставить субъективно-эстетическим принципам, которыми вдохновлялись в своих теоретических работах символисты, пропаганду объективно-научного отношения к фактам. Отсюда новый пафос научного позитивизма, характерный для формалистов: отказ от философских предпосылок, от психологических и эстетических истолкований и т.д. Разрыв с философской эстетикой и с идеологическими теориями искусства диктовался самым положением вещей» («Литература», стр. 120).

Что этот формалистический позитивизм совмещался, однако, с тенденциями далеко не позитивными, свидетельствуют следующие слова Эйхенбаума, непосредственно предшествующие приведенной нами цитате:

Ближайшим образом кружок формалистов сложился в пушкинском семинарии проф. С.А.Венгерова.

Однако, едва ли этот семинарий был исторической почвой формализма. Роль его скорее свелась к тому, что он персонально объединил будущих формалистов над изучением конкретных вопросов науки о литературе, чему благоприятствовал благожелательный эклектизм самого руководителя семинария.

Что касается до потебнианской традиции, то она оказала некоторое влияние на формализм лишь в процессе отталкивания от нее. Так, на почве критики гумбольдтовско-потебнианской теории образа формалисты усвоили связанное с этой теорией и ставшее для них основополагающим противопоставление языка поэтического другим языковым системам.

Может быть, некоторое значение в процессе развития формального метода имели работы и лекции акад. В.Н.Перетца по методологии истории русской литературы²⁰. Правда, они могли оказать влияние лишь возбуждением интереса к самым вопросам методологии литературоведения. Сами же работы являлись образцом академического эклектизма и никаких положительных и продуктивных новых точек зрения не заключали в себе²¹.

Этим, собственно, и исчерпывается тот научный контекст, в котором приходилось ориентироваться и методологически осознавать себя русскому формальному методу.

ОРИЕНТАЦИЯ ФОРМАЛЬНОГО

МЕТОДА НА ФУТУРИЗМ

Но той средою которая действительно питала формализм в первый период его развития, была современная поэзия, те

сдвиги, которые в ней совершались, и та теоретическая борьба мнений, которая сопровождала эти сдвиги. Эти теоретические мнения, выраженные в виде художественных программ, деклараций, декларативных статей, являясь не частью науки, а частью самой литературы, непосредственно служили художественным интересам различных борющихся школ и направлений.

Определили формализм наиболее радикальные течения литературного творчества и наиболее радикальные устремления связанной с этим творчеством теоретической мысли. Главная роль здесь принадлежала футуризму и прежде всего Велимиру Хлебникову.

«Раскол среди теоретиков символизма (1910 — 11 гг.) и появление акмеистов подготовили почву для решительного востания. Все компромиссы должны были быть устранены. История требовала от нас настоящего революционного пафоса категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательства» (там же).

На позитивизм это весьма мало похоже.

²⁰ На существенность в этом отношении работ акад. В.Н.Перетца указывает В.М.Жирмунский в своей статье «Задачи поэтики» («Задачи и методы изучения искусства», стр. 126).

²¹ Может быть, некоторое влияние оказал еще гельсингфорский профессор И.Мандельштам, точнее его книга: «О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка», Гельсингфорс, 1902 г.

Это влияние футуризма на формализм было настолько велико, что, если бы дело закончилось сборниками Опояз'а, формальный метод стал бы объектом науки о литературе в качестве лишь теоретической программы одного из разветвлений русского футуризма.

В этом — существеннейшее отличие нашего формализма от западноевропейского. Чтобы понять, насколько это отличие важно, достаточно вообразить себе, что западные формалисты — Гильдебранд, Вельфлин и др. — ориентировались бы непосредственно на конструктивизм и супрематизм!

Пафос раннего формализма лучше всего определяется словами В. Шкловского — «воскрешением слова». Формалисты изводят из темницы плененное поэтическое слово.

Однако они были не первыми воскресителями. Мы знаем, что о культе слова говорили уже символисты. Воскрешали слово и непосредственные предшественники формалистов — акмеисты или адамисты²².

Именно символизм выдвинул самоценность и конструктивность слова в поэзии. Эту конструктивность слова он пытался сочетать с напряженнейшей идеологичностью его. Поэтому самоценное слово фигурирует у символистов в контексте таких высоких понятий, как миф и иероглиф (В. Иванов), волшебство (К. Бальмонт), тайна (ранний В. Брюсов), магизм (Ф. Сологуб), язык богов и т.п.

Слово для них — символ. Понятие символа должно было удовлетворить задаче соединения конструктивной самозначимости слова с полной смысловой идеологической значительностью его.

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, сохранилась вся конкретная материальная полнота слова и в то же время возводилась в высшую степень его смысловая значимость.

Задача эта, хотя и правильно сформулированная, не могла быть методологически обоснована и разрешена на почве самого символизма. Она слишком тесно сплеталась здесь с временными интересами определенного литературного направления, выразившего узко-групповые идеологические интересы.

Но все же самая постановка задачи и ее, в общих чертах правильная, формулировка (синтез конструктивного значения с сохранением смысловой полноты) не могли не оказать благотворного влияния на поэтику.

На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу, пусть и искаженные ложными идеологическими воззрениями. «Символизм» А. Белого, некоторые статьи В. Иванова, теоретические работы В. Брюсова бесспорно занимают в истории русского литературоведения значительное место.

Конструктивные задачи поэтического слова еще более отчетливо и резко осознаются на почве акмеизма.

²² См. «манифесты» Н. Гумилева и С. Городецкого в «Аполлоне» 1913 г. № 1.

Здесь это приводит к гораздо большему овеществлению слова. Конструктивные задачи сочетаются здесь с тенденцией если не принизить, то, во всяком случае, сделать условной смысловую идеологическую значимость слова.

Слово у акмеистов — не в их декларациях, а в их поэтической практике — берется не из становления идеологической жизни, а непосредственно из литературного же контекста и только из него. Самая акмеистическая экзотика и примитивизм являются чисто стилизаторскими и еще более подчеркивают принципиальную условность поэтической темы.

Литература воспринимается акмеистами в отрыве от других сфер идеологии. Идеологическое преломление действительности в лирической теме или в сюжете баллады становится как бы тройным преломлением: оно входит сюда уже преломленным и через литературную среду уже насыщенным чисто литературными ассоциациями и реминисценциями.

Дело идет, однако, не о поверхностной и пошлой «поэтичности» сюжета и мотива и не о пошлых поэтических ассоциациях. Дело идет о гораздо более тонких и глубоких «структурных» ассоциациях данного сюжета и мотива с определенным литературным контекстом, определенной школой, стилем и пр. Реминисцируется его структурное место и его конструктивная функция в определенном стиле и жанре, иной раз доступные только знатокам и самим мастерам-поэтам. Отсюда та рафинированность, которая свойственна акмеистической поэзии.

На почве акмеизма произошло еще более отчетливое сравнительно с символизмом осознание профессионально-цеховых интересов поэта и интересов мастерства. В символизме, особенно в раннем, это заслонялось его жреческими и пророческими притязаниями.

И в акмеизме основная задача поэтики была искажена направленческими интересами и узкогрупповой идеологией.

Конструктивное значение слова вовсе не обязательно влечет за собой идеологическую условность его смысла. Эта условность является лишь специфической конструктивной особенностью некоторых художественных направлений, да и здесь эта условность относительная. За ней все же кроется безусловная идеологическая позиция.

Художественная условность вообще является в высшей степени неудачным и двусмысленным термином, внесшим много путаницы в проблему конструктивного значения художественного слова²³.

Акмеистический, уже несколько сниженный культ слова как такового ближе формалистам, нежели культ слова символистов. Недаром поэзии Анны Ахматовой посвящены две книги представителей нового направления — Б.М.Эйхенбаума и В.В.Виноградова. Однако и акмеистическое овеществление слова было недостаточно радикально для них.

Под воскрешением слова формалисты понимали не только освобождение его от всех высоких акцентов, от всякого иератического значения,

²³ Теоретических работ по поэтике акмеисты не создали, кроме книги довольно случайных статей самого maître школы Н.Гумилева «Письма о русской поэзии».

но, особенно в ранний период, почти полное упразднение самого идеологического значения слова.

Для формалистов слово есть только слово и, прежде и больше всего, — его звуковая эмпирическая материальность и конкретность. Вот этот чувственный *minimum* слова они и хотели спасти от переобремененности и полной поглощенности его тем высоким смыслом, который придавали слову символисты.

К этому полному овеществлению и сводилось воскрешение слова у формалистов, и в этом трудно не заметить их глубокой органической связи с футуризмом.

Совершенно естественно, что первую задачей молодого формализма стала борьба с символизмом.

«Основным лозунгом, — говорит Эйхенбаум, — объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами»²⁴.

Рядом с этим отрицательным моментом «воскрешения слова», полемически заостренным против поэтики символистов, а отчасти — и против «тематизма» и «идейности» общественно-публицистической и философской критики, был и другой момент — положительный, также роднящий формализм с футуризмом.

Он заключался в тенденции извлекать новые эстетические эффекты из тех элементов слова, которые представлялись символистам слишком грубым «материалом», только второстепенными и художественно почти индифферентными моментами в слове; именно — из его фонетической, морфологической и синтаксической структуры, взятой независимо от смысла. Оказалось, что и со словами как грамматическими единицами и заумными звуковыми образами можно играть отрешенную эстетическую игру и создавать из них новые художественные комбинации.

Практику этой игры с грамматическими словами дали футуристы, в особенности Велимир Хлебников. Ее теоретиками выступили формалисты.

НИГИЛИСТИЧЕСКИЙ¹ Первый отрицательный момент формалистического «воскрешения слова», отрицающий, низводящий слово с его символических высот, имел очень существенное значение. Его удельный вес во весь первый период развития формализма чрезвычайно велик. Именно от него берут начало нигилистические тона, проникающие все выступления формалистов.

УКЛОН ФОРМАЛИЗМА

Формалисты в слове не столько открывают новое, сколько разоблачают и упраздняют старое.

Основные понятия формализма, выработанные в этот период — заумный язык, остранение, прием, материал — до конца пронизаны этой отрицательной нигилистической тенденцией.

В самом деле, с проповедью заумного языка выступили тут не люди, одержимые «духом музыки», не опьяненные ритмами и звуками поэты,

²⁴ «Литература», стр. 120.

как это было с Бальмонтом, Блоком и ранним Брюсовым. Формалисты научились ценить звук в фонетической лаборатории И.А.Бодуэна-де-Куртенэ и Л.В.Щербы. Этот трезвый звук экспериментальной фонетики они противопоставили осмысленному слову как заушный язык поэзии.

Ссылки на глоссалию ранних христианских пророков и заумь одержимых сектантов понадобились формалистам только в качестве ученой исторической справки. От смысла и пафоса этой зауми они были очень далеки. Не столько раскрытие новых миров и нового смысла в звуке, сколько обесмысление осмысленного в слове звука воодушевляло формалистов.

Так же силен отрицательный момент в понятии остранения. В его первоначальном определении подчеркивалось вовсе не обогащение слова новым положительным конструктивным смыслом, а, наоборот, только погашение старого. Отсюда-то, из утраты прежнего смысла и происходила новизна и странность слова и обозначаемого им предмета.

Характерно, что именно так и только так воспринимает Шкловский толстовского «Холстомера». Он пишет по этому поводу: «Рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием»²⁵. И это говорится без всякой иронии!

Толстовский прием, применяемый в этом рассказе и в других его произведениях, понят и истолкован В.Шкловским в корне неверно, но это искажение приема очень характерно для тенденций нового направления. Толстой вовсе не любит остраненную вещь. Наоборот, он и остраивает ее только затем, чтобы уйти от нее, оттолкнуться от нее и чтобы тем резче выдвинуть положительно должное — определенную моральную ценность.

Таким образом, остраиваемая вещь остраивается не ради нее самой, не для того, чтобы почувствовать ее, «чтобы сделать камень каменным», а ради другой «вещи», ради моральной ценности, которая тем резче и ярче выступает на этом фоне именно как идеологическая значимость.

В других случаях этот прием у Толстого служит иной цели. Он действительно вскрывает ценность, присущую самой остраиваемой вещи. Но и в этом случае остраивание совершается не ради самого приема. Ни положительная, ни отрицательная идеологическая ценность не создаются самим остраиванием, а только разоблачаются им.

Что же делает Шкловский? Он в корне искажает смысл приема, истолковывая его как отвлечение от смыслового идеологического значения. Между тем в этом последнем все дело.

Этот прием у Толстого носит отчетливо идеологическую функцию. Не смысл автоматизует восприятие вещи, а, наоборот, вещь заслонила и автоматизовала нравственный смысл, как его понимает Толстой. Не вещь, а именно этот моральный смысл и хочет вывести из автоматизации Толстой с помощью своего приема.

²⁵ В.Шкловский. «Искусство как прием» — «Поэтика», стр. 106.

Совершенно очевидно, что в основе толстовского остранения лежат какие-то перегруппировки и сдвиги внутри смыслового ценностного состава. Происходит перемещение идеологических ценностей из одних моментов в другие. Если действительно отвлечься от этих ценностей, самый прием делается невозможным.

Такое насилие над смыслом толстовского приема нужно было Шкловскому для того, чтобы провести во чтобы то ни стало чисто негативное понимание остранения.

С остранением связано важное для раннего формализма понятие «выведения слова из речевого автоматизма».

Но и в этом понятии отрицательный тон преобладает: выведение из автоматизма понимается, прежде всего, как выведение из смыслового контекста.

Таково же и определение приема.

Статья Шкловского «Искусство как прием», может быть, самая характерная для всего раннего формализма.

Дело отнюдь не в том, что искусство — прием, система приемов, — это трюизм. Смысл статьи Шкловского в том, что искусство — только прием.

Прием все время противопоставляется смыслу, мысли, художественной правде, социальному содержанию и т.д.²⁶ Всего этого, по Шкловскому, нет; есть — только голый прием. Тона полемики и даже эпатирования проникают самое ядро этого основного понятия формализма.

ИСКАЖЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ
КОНСТРУКЦИИ ЕЕ ОТРИ-
ЦАТЕЛЬНОЙ ГРЛКЮВКОЙ

Итак, все «открытия» формалистов до-
бываются ими довольно своеобразным
приемом: путем вычитания из слова и дру-
элементов художественного произведения

различных существенных моментов. Новое конструктивное значение должно явиться результатом одних этих чисто отрицательных действий вычитания и упразднения.

Слово без смысла выглядит, конечно, по-новому и по-иному, нежели со смыслом. Мысль без всякой интенции на истину, конечно, выглядит иначе, чем обыкновенная мысль, стремящаяся что-то познать.

Но подобным вычитанием ничего положительно-нового, прибыльного приобрести, конечно, нельзя.

Этот отрицательный, нигилистический уклон формализма выражает общую тенденцию всякого нигилизма: не прибавить нечто к действительности, а, наоборот, убавить, обеднить, оскотить ее — и этим достигнуть нового и своеобразного впечатления от действительности.

Исключительное полемическое заострение всех этих положений и определений сыграло печальную и роковую роль в истории формализма.

Каждое новое научное направление неизбежно ведет полемическую борьбу с предшествующими тенденциями, защищая свои положительные позиции. Это и естественно и хорошо.

²⁶ См. в особенности книжку В.Шкловского о Розанове.

Но плохо, если полемика из побочного дела становится чуть ли не главным и единственным устремлением, если она проникает вовнутрь всех терминов, определений и формулировок нового течения.

При таком положении новое учение слишком тесно, неразрывно связывается с тем, что оно отрицает, от чего отталкивается и, в конце концов, превращается в простую изнанку отрицаемого старого учения, в чисто реактивное образование, в рессентимент.

Это и случилось с формализмом.

Полемические отрицания, проникнув вовнутрь формалистических определений, привели к тому, что самая художественная конструкция оказалась по их теории какой-то сплошь полемической конструкцией. Каждый элемент ее осуществляет свое конструктивное назначение только тем путем, что что-то отрицает и на что-то полемически направлен.

Основная задача поэтики — раскрыть конструктивное значение литературного произведения и каждого его элемента — была этим в корне искажена. Конструктивное единство было куплено дорогой ценою искажения всего внутреннего смысла поэтического факта.

Ведь сущность поставленной задачи заключалась именно в том, чтобы овладеть конкретным и материальным единством поэтической конструкции и в то же время не оторваться от всей полноты ее смысловой идеологической значимости. Нужно было всю эту значимость включить в конкретную конструкцию, овеществить ее в ней и в то же время > всю конструкцию во всей ее конкретности понять как значащую. В этом сущность и трудность задачи, стоящей перед поэтикой.

Формалисты же путем вычитания значимости пришли не к поэтической структуре, а к какому-то химерическому образованию, к чему-то среднему между физическим явлением и продуктом потребления. В дальнейшем их теория должна была балансировать между чистым натурализмом и созерцательским гедонизмом.

Характерно следующее заявление Шкловского в предисловии к" его книге «Теория прозы»:

«Слово — вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи и т.д.»

Словесные законы, таким образом, оказываются чисто природными физиологическими законами. Здесь овеществление достигается ценою натуралистического обесмысления.

В статье того же Шкловского «Заумный язык и поэзия» доказывалась возможность гедонистического гутирования заумных слов. То же и в статье А.Якубинского «О звуках стихотворного языка», где все сводится к приведению примеров такого гутирования, главным образом, из литературных произведений. Здесь овеществление достигается гедонистическим обесмыслением слова как предмета потребления.

К такому колебанию поэтической конструкции между полюсом натурализма и полюсом гедонизма с неизбежностью приводят формалистические отрицания идеологической значимости этой конструкции.