

дит за его пределы в иную действительность. Наличие слова является лишь придатком иной наличности. В области познания и этоса социальная оценка и является лишь такой подготовкой действия. Она выбирает предмет, на который будет направлен поступок или познание.

Так, в каждую эпоху имеется свой круг предметов познания, свой круг познавательных интересов. Предмет входит в кругозор познания и сосредоточивает на себе социальную энергию его лишь в той мере, в какой это диктуется актуальными нуждами данной эпохи и данной социальной группы. Выбор предмета познания так же определяется социальной оценкой, как и выбор темы поэтом. Поэтому и научное высказывание организуется социальной оценкой во всех стадиях становления научной работы. Но социальная оценка организует научное высказывание не ради него самого, она организует самую работу познания предмета, а слово — лишь как необходимый, но не самостоятельный момент этой работы. Тут оценка не завершается в слове.

Иначе обстоит дело с поэтическим творчеством.

Здесь высказывание отрешено и от предмета, как он дан помимо высказывания, и от действия. Здесь социальная оценка всецело завершается в самом высказывании. Она, так сказать, до конца выплывает себя в нем. Действительность самого высказывания не служит здесь никакой другой действительности. Социальная оценка выливается и завершается здесь в чистой экспрессии. Поэтому все без исключения стороны материала, смысла и конкретного акта осуществления становятся равно существенными и равно необходимыми.

Более того, так как высказывание отрешено от реального предмета и от действия, то его материальная наличность здесь и теперь становится организующим началом всей конструкции. Как бы ни была глубока и широка смысловая перспектива произведения, эта перспектива не должна разрушать и упразднять плоскости высказывания, подобно тому как идеальное пространство в живописи не уничтожает плоскости картины<sup>50</sup>.

Поэтому построение высказывания, развертывание его в реальном времени исполнения и восприятия (слушания, произнесения, чтения) — является и исходным и последним пунктом всей организации. Все в ней компактно вмещено в эту реальную плоскость выражения. Но отсюда отнюдь не следует, что эта плоскость произведения становится «замкнутой». В нее можно вместить какую угодно смысловую даль, не утрачивая ее конкретности и близости.

Поэтому фабула вовсе не является заменимой и уничтожимой (в немотивированном искусстве) мотивировкой сюжетного развертывания (торможений, отступлений и пр.); фабула развертывается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения. Социальная оценка организует как самое видение и понимание пе-

---

<sup>50</sup> Это, конечно, только образная аналогия. Идеальное пространство в живописи нельзя приравнивать смыслу в литературном произведении.

редаваемого события, ведь и видим и понимаем мы только то, что так или иначе задевает нас, интересно нам, — так и формы его передачи; расположение материала, отступления, возвращения назад, повторение и пр., и пр. — все это проникнуто единой логикой социальной оценки.

Так же и плоскость сказа вмещает всю глубину рассказываемого. «Ничтожество» Акакия Акакиевича и «гуманность» к меньшему брату вовсе не являются только мотивировкой для гротескного перехода каламбурных интонаций в сентиментально-мелодраматические, как это утверждает Эйхенбаум<sup>51</sup>.

Один и тот же принцип организует видение и понимание автором жизни такого человека, как Акакий Акакиевич, и интонации сказа о нем. Событие жизни Акакия Акакиевича (вымышленное) и событие действительного сказа о нем сливаются в своеобразном единстве исторического события гоголевской «Шинели». Именно так вошла «Шинель» в историческую жизнь России и оказалась действенным фактором в ней.

Таким образом, действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг друга в единстве поэтической конструкции.

Но понять эту конструкцию до конца нельзя, отвлекаясь от условий ее социального осуществления. Ведь действительное развертывание произведения, например, сюжета или сказа все время ориентировано на аудиторию и вне взаимоотношения говорящего со слушателями или автора с читателями не может быть понято.

Ведь даже те в общем поверхностные явления в развертывании сюжета, которые анализирует Шкловский — отступления, торможения, намеки, загадывания и разгадывания и пр., — являются выражением своеобразного взаимодействия автора с читателем, игрою двух сознаний, — один знает, другой не знает, один ждет, другой нарушает эти ожидания НИ пр.

Так же и сказ все время установлен на соответствующую реакцию аудитории, на ее хоровую поддержку или, наоборот, на ее противодействие. Всякий сказ очень остро и глубоко реагирует на социальную ценностную атмосферу.

Кривая сказа есть кривая колебаний ценностной атмосферы того социального коллектива, в котором действительно ориентирован сказ или который он стилизует.

Такова роль социальной оценки в конструкции поэтического произведения.

На конструктивном значении отдельных элементов, входящих в поэтическое произведение, мы остановимся более подробно в следующей главе.

---

<sup>51</sup> «Литература», стр. 163.

## ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНСТРУКЦИИ

**ПРОБЛЕМА  
ЖАНРА**



Формалисты позже всего пришли к проблеме жанра. И это запоздание было прямым и неизбежным следствием того обстоятельства, что первоначальным объектом их теории был поэтический язык, а не конструкция произведения.

Они пришли к проблеме жанра уже тогда, когда основные элементы конструкции были изучены и определены помимо жанра, когда вся поэтика была уже, собственно, готова.

Жанр обычно определяется формалистами как некоторая постоянная специфическая группировка приемов с определенной доминантой. Так как основные приемы были уже определены вне жанра, то жанр механически составлялся из приемов. Настоящее значение жанра так и не было понято формалистами.

Между тем исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром. Если бы проблема жанра как проблема целого была своевременно поставлена формалистами, то было бы, например, совершенно невозможным приписывание самостоятельного конструктивного значения абстрактным элементам языка.

Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. Проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра.

Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. Она не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений. То же самое и в других областях идеологии. Нигде нет существенно завершенных и исчерпанных произведений.

Более того, там, где в жизненное или научное высказывание вносится известная поверхностная завершенность и ставится точка, это завершение носит полухудожественный характер. Самого объективного предмета высказывания оно не задевает.

Мы можем это выразить еще так: во всех областях идеологического творчества возможно только композиционное завершение высказывания, но невозможно подлинное тематическое завершение его. На такое тема-

тическое завершение в области познания совершенно неправомерно претендуют только некоторые философские системы, например, Гегеля. Из остальных областей идеологии такие претензии возможны только на почве религии.

В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность.

Завершение вообще нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусствах.

Проблема завершения — очень важная проблема искусствоведения, до сих пор недостаточно оцененная. Ведь завершенность — специфическая особенность искусства в отличие от всех других областей идеологии.

У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно — композиционно кончать.

Мы увидим, что формалисты, когда они ставили проблему целого и проблему жанра, касались только вопросов композиционного окончания. Проблема подлинного тематического завершения осталась для них неизвестной. Проблема трехмерного конструктивного целого все время подменялась ими плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и словесных тем, а то и просто заумных словесных масс. На такой почве проблема жанра и жанрового завершения не могла быть, конечно, продуктивно поставлена и разрешена.

**ДВОЯКАЯ ОРИЕНТАЦИЯ  
ЖАНРА В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**

Художественное целое любого типа<sup>А</sup>, т.е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т.е. его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п.

В первом направлении ориентации произведение входит в реальное пространство и в реальное время, оно — громкое или немое, оно связано с храмом, или со сценой, или с эстрадой. Оно — часть праздника или просто *досуга*. Оно предполагает ту или иную аудиторию воспринимающих или читающих, тот или иной способ их реагирования, то или иное взаимоотношение между ними и автором. Произведение занимает то или

иное место в быту, соединено или сближено с той или иной идеологической сферой.

Так, например, ода была частью гражданского празднования, т.е. была прямо соединена с политической жизнью и ее актами; молитвенная лирика могла быть частью богослужения и во всяком случае была сближена с религией и т.п.

Таким образом произведение входит в жизнь и соприкасается с различными сторонами окружающей его действительности в процессе своего реального осуществления как исполняемое, слышимое, читаемое, в определенное время, в определенном месте, при определенных обстоятельствах. Оно занимает определенное, предоставленное ему место в жизни своим реальным звуковым длящимся телом. Это тело расположено между людьми, определенным образом организованными. Этой непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности, определяются все разновидности драматических, лирических и эпических жанров<sup>52</sup>.

Но не менее важна внутренняя, тематическая определенность жанров.

Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения.

#### ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Чем же является тематическое единство произведения? В какой плоскости должно определяться единство?

Вот как определяет тематическое единство произведения Томашевский:

«В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведения. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением...

Для того, чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения»<sup>33</sup>.

Это определение тематического единства очень типично.

<sup>52</sup> Эта сторона жанра была выдвинута в учении А.Н.Веселовского. Ряд элементов художественной конструкции, например эпические повторения, ритмический параллелизм, Веселовский объяснял из условий социального события осуществления произведения. Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени. Правда, и эта сторона его учения осталась незавершенной.

<sup>33</sup> «Теория литературы», стр. 131. Эта книга не может быть названа формалистической в строгом смысле этого слова. От формализма автор ее во многом отошел очень далеко. В своей работе он ревизует многие очень важные положения формального метода. Но тем не менее формалистические навыки мышления и у него довольно сильны, и от многих существенных предпосылок формального метода он не отказался.

Поскольку формалисты говорят о тематическом единстве, они понимают его именно так. Аналогичное понимание дает и Жирмунский в своей работе «Задачи поэтики».

Определение Томашевского представляется нам в корне неверным. Нельзя строить тематическое единство произведения как сочетание значений его слов и отдельных предложений. Труднейшая проблема отношения слова к теме этим совершенно искажается. Лингвистическое понятие значения слова и предложения довлеет слову и предложению как таковым, а не теме. Тема вовсе не складывается из этих значений; она складывается лишь с их помощью, равно как и с помощью всех без исключения семантических элементов языка. С помощью языка мы овладеваем темой, но никак не должны включать ее в язык как его элемент.

Тема всегда трансцендентна языку. Более того, на тему направлено не слово, взятое в отдельности, и не предложение, и не период, а целое высказывание как речевое выступление. Именно это целое и формы его, не сводимые ни к каким лингвистическим формам, овладевают темой. Тема произведения есть тема целого высказывания как определенного социально-исторического акта. Следовательно, она в такой же степени неотделима от всей ситуации высказывания, как она неотделима и от лингвистических элементов.

Поэтому тему вовсе нельзя вложить в высказывание и замкнуть в нем как в ящике. Совокупность же значений словесных элементов произведения является лишь одним из средств овладения темой, но не самой темой. О темах отдельных частей произведения можно говорить, лишь представляя себе данные части как отдельные законченные высказывания, самостоятельно ориентирующиеся в действительности.

Но если тема не совпадает с совокупностью значений словесных элементов произведения и не может быть вложена в слово как его момент, то отсюда вытекает ряд важнейших методологических положений.

Тему уже нельзя ставить рядом и рассматривать в одной плоскости с фонемой, с поэтическим синтаксисом и пр., как это делают формалисты и как это предлагает Жирмунский. Так можно рассматривать лишь значения слов и предложений, т.е. семантику как одну из сторон словесного материала, участвующую в построении темы, но так нельзя рассматривать *самую* тему, понятию тему целого высказывания.

Далее, становится очевидным, что формы целого, т.е. жанровые формы, существенно определяют тему. Тема осуществляется не предложением, и не периодом, и не совокупностью предложений и периодов, а новеллой, романом, лирической пьесой, сказкой, а эти жанровые типы, конечно, никакому синтаксическому определению не поддаются. Сказка как таковая вовсе не состоит из предложений и периодов. Отсюда следует, что тематическое единство произведения неотделимо от его первоначальной ориентации в окружающей действительности, неотделимо, так сказать, от обстоятельств места и времени.

Таким образом, между первой и второй ориентацией произведения в действительности, — непосредственной — извне и тематической — изнутри, — устанавливается неразрывная связь и взаимозависимость. Одно определяется другим. Двойкая ориентация оказывается единой, но двусторонней ориентацией.

Тематическое единство произведения и его реальное место в жизни органически срастаются в единстве жанров. В жанре отчетливее всего осуществляется то единство фактической действительности слова и его смысла, о котором мы говорили в предыдущей главе. Постигание действительности совершается с помощью действительного слова, слова-высказывания. Определенные формы действительности слова связаны с определенными формами постигаемой словом действительности. В поэзии эта связь органична и всестороння, потому-то в ней и возможно существенное завершение высказывания. Жанр есть органическое единство темы и выступления на тему.

>—————1 Если мы подойдем к жанру с точки зрения [ЖЛНР и ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ] его внутреннего -тематического стюшения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему. Подобно тому как графика способна овладеть такими сторонами пространственной формы, какие недоступны живописи, и обратно — живопись обладает средствами, недоступными графике, так и в словесных искусствах лирические жанры, например, обладают средствами оформляющего понимания действительности и жизни, какие недоступны или не в такой степени доступны новелле или драме. Драматические жанры, со своей стороны, обладают средствами увидеть и показать такие стороны человеческого характера и человеческой судьбы, какие не откроешь и не осветишь — во всяком случае с такой ясностью — средствами романа. Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности.

Существует старое и в общем верное положение, что человек осознает и понимает действительность с помощью языка. Действительно, вне слова невозможно идеологически сколько-нибудь ясное и отчетливое сознание. В процессе преломления бытия сознанием существенную роль играет язык и его формы.

Однако, это положение нуждается в существенном дополнении. Осознание и понимание действительности совершается вовсе не с помощью языка и его форм в точном лингвистическом смысле слова. Формы высказывания, а не языка играют существеннейшую роль в осознании и постижении действительности. Когда говорят, что мы мыслим словами, что в процессе переживания, видения, понимания в нас протекает поток внутренней речи, то при этом не дают себе ясного отчета в том, что это значит. Ведь не словами мы мыслим и не предложениями, и протекающий в нас поток внутренней речи вовсе не есть нанизывание слов и предложений.

Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами — высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами.

Эти целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека в действительности и формы этих актов очень существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности. Одно сознание богаче жанрами, другое — беднее, в зависимости от того, какова идеологическая среда данного сознания.

Важное место в этой идеологической среде занимает литература. Подобно тому как изобразительные искусства научают наш глаз видеть, углубляют и расширяют область зримого, так и литература своими разработанными жанрами обогащает нашу внутреннюю речь новыми приемами осознать и понимать действительность.

Правда, наше сознание отвлекается при этом от завершающих функций жанра, — ей важно не завершать, а понимать. Завершающее понимание действительности вне искусства является дурным и ничем не оправданным эстетизмом.

Нельзя разрывать процесса видения и понимания действительности и процесса ее художественного воплощения в формах определенного жанра. Было бы наивно полагать, что в изобразительных искусствах человек сначала все видит, а потом увиденное изображает, вмещая свое видение в плоскость картины с помощью определенных технических средств. На самом деле видение и изображение в основном сливаются. Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и существенно войти в наш кругозор без новых способов их закрепления. Одно, совершается в неразрывной связи с другим.

Так же обстоит дело и в литературе. Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности. Художник вовсе не втискивает готовый материал в готовую плоскость произведения. Плоскость произведения служит уже ему для открытия, видения, понимания и отбора материала.

Умение найти и схватить единство маленького анекдотического события жизни предполагает до известной степени умение построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предполагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны.

Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом мае-

штабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи — бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом. Но овладение эпохой в том или ином ее аспекте — семейно-бытовом, социальном, психологическом — совершается в неразрывной связи со способами изображения ее, т.е. с основными возможностями жанрового построения.

Логика романной конструкции позволяет овладеть своеобразной логикой новых сторон действительности. Художник умеет видеть жизнь так, что она существенно и органически вмещается в плоскость произведения. Ученый иначе видит жизнь — с точки зрения своих средств и приемов овладения ею. Поэтому ему доступны иные стороны и связи жизни.

Таким образом, действительность жанра и действительность, доступная жанру, — органически связаны между собой. Но мы видели, что действительность жанра есть социальная действительность его осуществления в процессе художественного общения. Жанр, таким образом, есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности с установкой на завершение. Эта ориентация способна овладеть новыми сторонами действительности. Понимание действительности развивается, становится в процессе идеологического социального общения. Поэтому подлинная поэтика жанра может быть только социологией жанра.

#### КРИТИКА ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЖАНРОВ

Что же делают формалисты, подходя к  
блше ?

Они отрывают его от тех двух реальных полюсов, между которыми располагается и определяется жанр. Они отрывают произведение как от действительности социального общения, так и от тематического овладения действительностью. Жанр оказывается случайной комбинацией случайных приемов.

В этом отношении чрезвычайно характерны работы Шкловского «Строение рассказа и романа» и «Как сделан "Дон-Кихот"».

«Предшественником современного романа, — пишет Шкловский, — был сборник новелл: это можно сказать, хотя бы не утверждая между ними причинной связи, а просто устанавливая хронологический факт.

Сборники новелл обыкновенно делали так, чтобы отдельные части, в них входящие, были связаны, хотя бы формально. Это достигается тем, что отдельные новеллы вставлялись в одну обрамляющую, как ее части»<sup>54</sup>.

Далее, Шкловский устанавливает несколько типов обрамления. Классическим европейским типом обрамления он считает «Декамерон» с его мотивировкой рассказывания ради рассказывания.

«Декамерон» отличается от европейского романа XVIII века только тем, что эпизоды сборника не связаны единством действующих лиц. Действующее же лицо Шкловский понимает как игральную карту, делающую возможной проявление сюжетной формы. Таков, например,

<sup>54</sup> «Теория прозы», стр. 64.

Жиль-Блаз, которого Шкловский сравнивает с серой ниткой для нанизывания эпизодов романа.

Другим приемом сшивания новелл в роман Шкловский считает прием нанизывания. Дальнейшая история романа сводится, по Шкловскому, лишь к более прочному, но столь же поверхностному сшиванию новелл. «В общем можно сказать, — заключает он, — что как прием обрамления, так и прием нанизывания в истории романа развивается в сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа»<sup>55</sup>.

С этой точки зрения Шкловский анализирует «Дон-Кихота».

Весь этот роман оказывается лишь объединением с помощью обрамления и нанизывания разрозненных и внутренне чуждых друг другу кусков материала — новелл, речей Дон-Кихота, бытовых сцен и пр.

Самый образ героя — Дон-Кихота — является, по Шкловскому, лишь механическим результатом построения романа.

Приводим его собственные выводы:

«1) Тип Дона-Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип является как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии.

2) Сервантес в середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон-Кихота своей мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал или начал пользоваться этой действительностью в своих художественных целях»<sup>56</sup>.

Все это построение игнорирует органичность романного жанра.

Всякому непредубежденному читателю ясно, что единство разбираемого романа достигается вовсе не приемами нанизывания и обрамления. Если мы и отвлечемся от этих приемов, отвлечемся от мотивировок ввода материала, то у нас все же останется впечатление внутренне единого мира в этом романе.

Это единство создается не внешними приемами, как их понимает Шкловский, а, наоборот, внешние приемы явились как следствие этого единства и необходимости вместить это единство в плоскость произведения.

Здесь действительно происходит борьба за новый жанр. Роман находится еще в стадии своего становления. Но налично новое видение и понимание действительности и, вместе с этим, новая жанровая концепция.

Жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр.

Если бы в кругозоре художника не появилось такого жизненного единства, которое принципиально неместимо в рамки новеллы, то он ограничился бы новеллой или сборником новелл. Никакое внешнее соединение новелл не может заменить адекватного роману внутреннего единства действительности.

<sup>55</sup> Ibid., стр. 69.

<sup>56</sup> «Теория прозы», стр. 77.

Композиционно новеллы иногда недостаточно хорошо соединены в «Дон-Кихоте». Но в этих случаях особенно ясной становится органическая неместимость новой концепции действительности в жанровые рамки новеллы. Всюду прощупываются какие-то связи и взаимоотношения, размыкающие новеллу, заставляющие ее подчиняться высшему единству произведения.

Эти связи слагаются в единство эпохи, а не в единство жизненного события, единство, вмещающееся в рамки новеллы. Подобно тому как единство социальной жизни эпохи мы не можем сложить из, отдельных жизненных эпизодов и положений, так и единство романа нельзя сложить путем нанизывания новелл.

Роман раскрывает новую, качественную сторону тематически понятой действительности, связанную с новым, качественным же построением жанровой действительности произведения.

И ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ | Переходим к теории героя.  
| Понимание В.Шкловским образа Дон-Кихота типично для всего формализма.

Вот как определяет конструктивные функции героя Томашевский: «Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула как система мотивов может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является результатом сюжетного оформления материала и является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов»<sup>57</sup>.

Герой, таким образом, оказывается лишь одним из элементов композиционного построения, да еще внешне понятого.

Между тем герой только тогда и может нести композиционные функции, если он является тематическим элементом. Это тематическое значение героя в разных жанрах, конечно, различно. В частности, в таком романе, как «Жиль-Блаз», характерологические определения героя мало существенны. Самый жанр этого романа, в смысле совокупности способов видения и понимания действительности направлен не на человека, а на развитие авантюрного события.

Но и здесь, однако, герой не является ниткой для нанизывания отдельных эпизодов. Все эти эпизоды все же слагаются в существенное единство одной жизни, носителем которой может быть только один тождественный герой. Единство героя в этом плутовском, как и в авантюрных романах, тематически необходимо. Но это единство не характерологического типа.

Иначе обстоит дело с «Дон-Кихотом». Он недаром был «прославлен Гейне и размуслен Тургеневым». Можно не соглашаться с конкретным тематическим раскрытием и истолкованием, какое дается этому образу. Оно, как и все толкования художественных образов, относительно и условно.

<sup>57</sup> «Теория литературы», изд. 3-е, стр. 154.

Но самый факт возможности и необходимости таких истолкований существуетен. Он говорит о том, что этот герой несет более глубокие тематические функции в произведении.

Согласно истолкованию Шкловского, Сервантесу первоначально нужно было только безумие Дон-Кихота или даже, точнее, — глупость его для мотивировки ряда приключений. В дальнейшем автор стал пользоваться этим образом для мотивировки ввода собственных воззрений, уже отнюдь не глупых, а часто — и очень специальных. В результате Дон-Кихот оказался одновременно мотивировкой и безумных поступков и умных речей. В дальнейшем Сервантес, по Шкловскому, этой действительностью Дон-Кихота, возникшей произвольно, пользовался уже сознательно.

В этом рассуждении имеется, прежде всего, определенная гипотеза о генезисе романа. Она совершенно не обоснована. Никаких действительных доказательств правомерности подобного толкования первоначального замысла автора и последующих его изменений Шкловский не привел. Он просто приписал Сервантесу собственные домыслы.

Но для нас важно не это.

Каков бы ни был генезис романа и его героя, настоящее конструктивное значение образа Дон-Кихота совершенно ясно в романе и не нуждается ни в каких генетических предположениях.

Прежде всего, этот образ вовсе не является мотивировкой для чего бы то ни было, — ни для умных речей, ни для безумных походов. Образ этот самоценен, как и все существенные, конструктивные элементы произведения.

Как таковой он противостоит Санчо, и эта пара осуществляет основной тематический замысел романа — тот идеологический конфликт, то внутреннее противоречие в идеологическом кругозоре эпохи, которое воплощено в этом романе.

Ему одинаково подчинены как приключения, так и речи Дон-Кихота, равно как приключения и речи его оруженосца.

Ему же подчинены и те, не связанные непосредственно ни с Дон-Кихотом, ни с Санчо новеллы, которые довольно обильно введены в роман.

Это внутреннее тематическое единство романа заставляет забывать некоторые его внешне-композиционные несовершенства.

**ТЕМА, ФАБУЛА И СЮЖЕТ** \* Теперь на фоне выясненного нами тематического единства и его жанрового осуществления становится понятным действительное конструктивное значение фабулы и сюжета.

Фабула (там где она есть) характеризует жанр с точки зрения его тематической ориентации в действительности. Сюжет характеризует то же самое, но с точки зрения реальной действительности жанра в процессе его социального осуществления. Провести между ними сколько-нибудь отчетливую границу невозможно, да и не целесообразно. Установка на

сюжет, т.е. на определенное реальное развертывание произведения, необходима уже для того, чтобы овладеть фабулой. Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни.

В то же время не может быть сюжета, равнодушного к жизненной сущности фабулы.

Таким образом, фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения.

В аналогичном положении находится каждый элемент художественной структуры. Так, герой может быть определен в тематическом единстве произведения, но могут быть определены и его композиционные функции в реальном развертывании произведения. Тематические и композиционные функции героя нераздельно слиты в нем: лишь как герой жизненного события может он войти в произведение. С другой стороны лишь сквозь призму его возможной роли в художественном единстве произведения (следовательно, его композиционной роли) можно увидеть и понять известные стороны его жизненной действительности.

Так художник умеет видеть и человека в жизни с точки зрения его возможных художественных функций, он умеет найти героя в жизни. Уже в этом видении человека как возможного героя познавательные определения и этические оценки даны в химическом соединении с завершающим художественным оформлением.

Если бы герой исчерпывался своими композиционными функциями, то невозможно было бы никакое восприятие его вне плоскости произведения — в жизни. Уж подавно было бы невозможно подражание литературному герою в жизни. Между тем случаи такого влияния литературы на жизнь не подлежат сомнению. Байронические герои появлялись в жизненном быту и всеми узнавались и воспринимались как таковые.

Более того, можно осуществлять своею жизнью художественную фабулу, так сказать, жить фабулически. Правда, эти герои без произведения и фабулы без реального сюжетного осуществления являются жуткими образованиями. Ведь жизненной реальности они не приобретают: слишком сильна для этого установка на произведение и, следовательно, на чуждую жизни завершенность. Но не приобретают они и художественной реальности, ибо художественная реальность есть реальность осуществленного в слове произведения. Художественная тема, оторванная от реальной действительности произведения, — своеобразный антипод заумному слову, оторванному от тематической действительности.

Кроме фабулы, сюжета, героя (и, конечно, элементов фабулы-сюжета) очень важное конструктивное значение имеет тематическая проблема. И эта проблема может быть понята как в направлении к тематическому единству, так и в направлении к реальному осуществлению произведения (композиционные функции проблемы). Любую познавательную проблему

вне искусства можно толковать с установкой на возможное завершение ее в плоскости художественного произведения. В философии это очень обычное явление. Такие философские построения, как у Ницше, у Шопенгауэра и др., носят полухудожественный характер. У этих философов проблема становится темой и несет композиционные функции в плоскости реального словесного осуществления их произведений.

Отсюда и их глубокое художественное совершенство. С другой стороны, в романе, где тематической проблеме в большинстве случаев принадлежит громадное значение, могут происходить явления противоположного характера: проблема может разлагать художественную завершенность произведения, разбивать его плоскость, приобретает чисто познавательное значение без всякой установки на завершение. Получаются гибридные образования, аналогичные художественным философемам.

Мы не касаемся здесь других конструктивных элементов, например лирической темы. Совершенно исключаем из нашего рассмотрения вопросы ритма (стихотворного и прозаического), вопросы стиля и др. Методологическое направление в разрешении всех этих вопросов остается тем же, а для нас важны только пути построения социологической поэтики, а не конкретное разрешение ее задач.

Во всяком случае, в каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем то же химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего оформления. Каждый эпитет занимает место в реальном осуществлении произведения, звучит в нем и в то же время направлен на тематическое единство, являясь художественным определением действительности.

Небесполезно оглянуться с нашей точки зрения на обычное разделение художественного произведения на форму и содержание. Эта терминология может быть принята только при условии, если форма и содержание мыслятся как пределы, между которыми располагается каждый элемент художественной конструкции. Тогда содержание будет соответствовать тематическому единству (в пределе), форма — реальному осуществлению произведения. Но при этом нужно иметь в виду, что каждый выделенный элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы. Социальная оценка является тем общим знаменателем, к которому приводится содержание и форма в каждом элементе конструкции.

I Остаётся подвести некоторые итоги.

I Мтоги  
I В рассмотренных нами воззрениях формалистов на жанр и его конструктивные элементы особенно ярко сказывается основная тенденция формалистов — понимать творчество как перекомбинирование готовых элементов. Новый жанр составляется из наличных жанров; внутри каждого жанра совершаются перегруппировки готовых элементов. Все дано художнику, остается лишь комбинировать поновому уже готовый материал. Фабула дана, остается комбинировать из

нее сюжет. Но и сюжетные приемы даны, нужно их только переставить. Герой дан, нужно только нанизать на него также уже готовые мотивы.

Вся первая часть работы Шкловского «Как сделан "Дон-Кихот"» посвящена разбору мотивировок ввода речей Дон-Кихота (отчасти Санчо и других действующих лиц), занимающих, как известно, огромное место в этом романе. Но если эти речи вводились Сервантесом в роман, то ведь не ради их мотивировки; наоборот, мотивировка, по Шкловскому, служит для ввода речей. Очевидно, что творческая энергия автора была вложена в создание самих речей, а не в мотивировки их ввода. С помощью каких приемов созданы сами речи? Каково значение в романе их собственного содержания? Этих вопросов Шкловский даже не ставит. Для него это — готовые элементы. Художественное творчество он ищет лишь в комбинировании этих элементов.

Формалисты предполагают уже проделанной всю элементарную и основную творческую работу художественного виденья и понимания жизни, т.е. предполагают готовую фабулу, героя, проблемы. Они игнорируют внутреннее содержание этого готового материала и интересуются лишь внешне-композиционным размещением его в плоскости произведения. Но и самая эта плоскость отрывается ими от действительных социальных условий ее осуществления. В плоскости произведения совершается пустая игра с введенным материалом, совершенно равнодушная к его значению. Очень хорошо изображается это Шкловским,

«Я решаюсь, — говорит он, — привести сравнение. Действия литературного произведения совершаются на определенном поле, шахматным фигурам будет соответствовать типы — маски, амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т.е. классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника»<sup>58</sup>.

Невольно возникает вопрос: почему не заменить весь материал раз и навсегда готовыми, условными фигурами, как в шахматах, зачем тратить столько творческой энергии на создание материала? Мы увидим, что в историко-литературных работах формалисты близки (поскольку это возможно) к самому радикальному разрешению этого вопроса. Они последовательно рассматривают весь материал как ограниченное число определенных элементов, остающееся неизменным в течение исторического процесса развития литературы (ибо нет импульсов для введения материала извне или для создания нового). Эти элементы лишь различно распределяются и различно комбинируются по различным произведениям и школам. Только в последнее время начинается некоторая ревизия этой нелепой теории. Но эта ревизия не может пойти глубоко. Чтобы быть действительно продуктивной, она должна начаться с фундамента формалистического здания, т.е. с разобранных нами основ их поэтики.

<sup>58</sup> «Теория прозы», стр. 50.

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК  
ДАННОСТЬ, ВНЕПОЛОЖНАЯ СОЗНАНИЮ

ВНЕПОЛОЖНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОМУ КРУГОЗОРУ по УЧЕНИЮ ФОРМАЛИЗМА

Формалисты настойчиво подчеркивают, что они изучают художественное произведение как объективную данность, независимо от субъективного сознания и субъектив-

ной психики творца и воспринимающих. Поэтому история литературы является для них историей произведений и тех объективных групп — направлений, школ, стилей, жанров, в которые эти произведения объединяются по внутренним имманентным признакам.

Поскольку данное положение формалистов заострено против психологической эстетики и наивной субъективно-психологической интерпретации художественного произведения как выражения внутреннего мира, «души» художника, тезис формалистов вполне приемлем.

Действительно, субъективно-психологические методы ни в поэтике, ни в истории литературы совершенно недопустимы.

Это не значит, конечно, что индивидуальное сознание можно игнорировать. Это значит лишь, что его должно брать в его объективных проявлениях. Индивидуальное сознание является фактором, подлежащим учету и изучению лишь поскольку оно проявляется в определенных сторонах работы, действия, слова, жеста и т.п., т.е. поскольку оно объективно материально выражено. В этом отношении объективизм метода должен быть проведен до конца.

Однако тезис формалистов отнюдь не сводится к этому правомерному отрицанию субъективного психологизма в литературоведении.

Отрешая произведение от субъективного сознания и психики, они, вместе с тем, отрешают его и от идеологической среды в ее целом и от объективного социального общения. Произведение оказывается оторванным как от реального социального осуществления, так и от всего идеологического мира.

Дело в том, что формалисты, критикуя психологическую эстетику и идеалистическое понимание сознания, в то же время сами усвоили основные методологические пороки этих направлений. Все идеологически значимое они вместе с идеалистами и психологистами проецировали в

индивидуальное субъективное сознание. Идея, оценка, мировоззрение, настроение и пр. — все это и для них было содержанием субъективного сознания, «внутреннего мира», «души». Отсекая субъективное сознание, формалисты отсекали и все эти неправильно вложенные в него идеологические содержания. В результате произведение оказалось в совершенной идеологической пустоте. Объективность была куплена ценою смысла.

Но ведь на самом деле все эти содержания сознания могут быть даны так же объективно, как и произведения искусства.

Та объективность, которую формалисты приписывают литературе, с тем же правом может быть распространена на все без исключения идеологические значимости, как бы ни были незначительны и кратковременны их внешние обнаружения. Ведь самое примитивное выражение своей оценки (эмоции) в высказывании и даже в жесте — такой же «внеположный сознанию факт», как и литературное произведение, хотя значение и влияние его в целом идеологической среды ничтожно.

Дело идет, следовательно, о противопоставлении одного идеологического образования — литературы — другим идеологическим образованиям — этическим, познавательным, религиозным, т.е. о противопоставлении различных моментов материально объективированной идеологической среды, а вовсе не о противопоставлении литературы субъективной психике.

«Любители биографии, — говорит Эйхенбаум, — недоумевают перед "противоречиями" между жизнью Некрасова и его стихами. Заглядеть это противоречие не удается, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что "душа" или "темперамент" — одно, а творчество — нечто совсем другое»<sup>1</sup>.

Это утверждение Эйхенбаума очень характерно.

Если допустить, что жизнь — одно, а творчество — нечто совсем другое, то отсюда все же совсем не следует законность и необходимость противоречия между ними. Совершенно разные вещи именно никак не могут противоречить друг другу. Противоречие возможно лишь там, где два явления сходятся в одной плоскости и подчинены высшему единству. Где нет смысловой общности, где нет отнесенности в одному смыслу, там не может быть противоречия.

Далее, где может быть противоречие, там возможно и согласие. Если между жизнью и творчеством существует противоречие, то из этого с совершенною необходимостью следует, что это не просто разные вещи, а что это явления, лежащие в одной плоскости и потому могущие столкнуться. И действительно, жизнь и творчество принадлежат к единству идеологического мира, и между ними возможны, а иногда и необходимы, конфликты.

Затем, совершенно недопустимо отождествление жизни с «душой» или «темпераментом». Ведь это так же неверно, как отождествление художественного творчества с душой или темпераментом, что совершенно справедливо отвергается Эйхенбаумом.

<sup>1</sup> «Литература», стр. 96.

Когда говорят о противоречии между жизнью Некрасова и его творчеством, то под жизнью понимают всю совокупность его жизненных объективаций — его деятельность как редактора, как издателя-дельца, социальную и классовую ориентацию его жизненно-практических поступков и дел, наконец, ряд его интимно-личных проявлений. Все эти объективации и сопоставляются с поэтическими объективациями в единстве идеологической среды, и между ними в данном случае усматривается противоречие.

Мы совершенно не касаемся, конечно, вопроса о том, действительно ли было это противоречие, насколько оно было глубоко, чем объясняется и т.д. Нам важно лишь показать методологическую правомерность самого сопоставления жизни и творчества.

Правда, самое понятие «жизнь» слишком обще и неопределенно, но в данном контексте, во всяком случае, ясно, что под жизнью понимается ряд объективаций — этических, жизненно-практических, социально-экономических, мирозерцательных, — по существу столь же объективных, хотя и не имеющих такого исторического значения, как поэтические объективации Некрасова.

Эйхенбаум продолжает следующим образом:

«Роль, выбранная Некрасовым, подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле "искренно", в каком можно говорить об "искренности" актера»<sup>2</sup>.

Поэтическую деятельность Некрасова Эйхенбаум подводит под категорию исторического поступка. Но ведь под ту же категорию можно и должно подвести и издательскую деятельность Некрасова, и его коммерческие спекуляции, и его социально-экономическую ориентацию в имущественных делах и пр. Дело здесь не в масштабе исторического поступка, не в степени его значительности, а в его содержании. Раз категория исторического поступка существует, то под нее подводится не только поэтическая деятельность, но и все иные объективации данного человека, и в этой категории между ними могут быть противоречия.

Если Эйхенбаум называет поэтическую деятельность «ролью, сочиненной историей», то ведь такую же роль с тем же правом можно назвать и все другие стороны деятельности Некрасова. И если приравнивать поэтическую объективацию человека с точки зрения ее искренности к объективации актера на сцене, то с тем же правом мы должны это сделать с каждой иной объективацией человека — познавательной, мирозерцательной, жизненной и т.д.

Таким образом, все без исключения объективации человека принадлежат к единому миру социально-исторической действительности и потому находятся во взаимодействии друг с другом, могут вступать в противоречия или быть согласными.

Нет никаких оснований строить между ними китайскую стену. Из того, что жизнь — одно, а литература — *другое*, следует только то, что

---

<sup>2</sup> «Литература», стр. 97.

жизнь не есть литература, но вовсе не следует, что между ними не может быть никакого взаимодействия. Наоборот, разность двух явлений есть одно из необходимых условий для их взаимодействия. Только различное может взаимодействовать.

Не менее показателен и следующий отрывок из работы Эйхенбаума «Как сделана "Шинель"». Толкуя как гротескный прием знаменитое «гуманное место» «Шинели» («Я — брат твой...»), Эйхенбаум говорит:

«Исходя из основного положения, что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым "отражением" личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отождествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики»<sup>3</sup>.

Все это рассуждение чрезвычайно типично для формалистического понимания объективности литературного произведения, его внеположности субъективному сознанию.

Под внеположность субъективной психике все время самым наивным образом подтасовывается внеположность всему идеологическому крутозору. Ведь «гуманное место» в «Шинели» всеми толкуется и понимается как социально-этическая, «проповедническая» объективация. Если ее считать вмешательством души и отражением личных чувств автора, то по тем же основаниям мы должны подвести под эту категорию и эстетическую объективацию, как ее понимает Эйхенбаум, т.е. гротескный прием.

Психологист так и поступит. Он может признать (это нисколько не противоречит его психологической установке), что в данном случае действительно имеет место условный художественный прием, а не этический призыв. Но этот художественный прием он будет так же объяснять субъективно-психическими механизмами, как и этический призыв.

Если отгораживать от «души» литературу, то нужно оградить от «души» и этическую проповедь. Как определенная идеологическая объективация, она не менее объективна и так же не поддается субъективно-психологическим объяснениям, как и самое художественное произведение. Если же вообще искать «душу», то где же ее и искать, как не в художественных произведениях?

Так всегда и поступали все, склонные к психологизму. Если же проводить объективный метод, то его нужно проводить во всех областях идеологического творчества без исключения.

<sup>3</sup> «Литература», стр. 161.

В разбираемом случае дело идет не о вмешательстве «души» и не об отражении душевной эмпирики, а о вхождении в художественное произведение прямой социально-этической оценки. Мы уже знаем, что такая оценка, равно как и познавательная проблема, входит в поэтическую конструкцию, не утрачивая своего своеобразия и своей серьезности и нисколько не нарушая самой поэтической конструкции. И в данном случае этический пафос дан в химическом соединении с завершающим художественным оформлением. Выключить этический момент из художественной конструкции «Шинели» — значит не понять этой конструкции.

Аналогичным образом формалисты поступают повсюду: выключая «душу», они, на самом деле, выключают из произведения все идеологически значимое. В результате произведение оказывается вовсе не данностью внеположной субъективному сознанию, а данностью внеположной идеологическому миру.

Что же касается до психологического субъективизма формалистов и не сумели преодолеть, они, на самом деле, выключают из произведения все идеологически значимое. В результате произведение оказывается вовсе не данностью внеположной субъективному сознанию, а данностью внеположной идеологическому миру.

Ведь основы их теории — выведение из автоматизма, осязаемость построения и пр. — предполагают именно осязающее субъективное сознание.

Более того, теория формалистов в своих существенных сторонах сводится к своеобразной психо-технике художественного восприятия, т.е. к выяснению тех общих психо-технических условий, при которых художественная конструкция вообще ощущается.

Мы критиковали теорию формалистов о затрудненной форме, о выведении из автоматизма и пр. в ином контексте. Здесь необходимо остановиться на этих же понятиях в связи с теорией восприятия формалистов, так как эта теория лежит в основе их понимания исторического процесса развития литературы.

Понятие «осязаемости», как мы видели, совершенно пусто. Неизвестно даже, что собственно должно ощущаться. Идеологический материал как таковой не должен ощущаться, самый прием тоже не может быть содержанием ощущения, ибо сам он сводится к тому, чтобы создать осязаемость. Таким образом, сама осязаемость как таковая, совершенно равнодушная к тому, что собственно ощущается, становится единственным содержанием художественного восприятия, а произведение превращается в аппарат для возбуждения этой осязаемости. Ясно, что при этом условии восприятие становится совершенно субъективным, зависящим от целого ряда случайных обстоятельств и условий. Оно будет выражать субъективное состояние сознания, а вовсе не объективную данность произведения.

Нам кажется, что Жирмунский в основе совершенно прав, когда утверждает следующее:

«...Принцип отклонения от существующих шаблонов, "прием остранения" и "прием затрудненной формы" представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию сознания отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский "Гец" казался трудным, непонятым и странным не поклонникам Шекспира из кружка "бурных гениев", а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшета и Лессинга; для самого Гете он не был "заторможенной" и "трудной" формой, определявшейся контрастом с чем-то общепринятым, а самым простым и абсолютно адекватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения... Метафоры А.Блока или ритмика Маяковского, действительно производят впечатление поэтической речи "заторможенной", "кривой", но только на читателя, воспитанного — скажем — на А.Толстом, Полонском или Бальмонте, — как бы еще не посвященного, непривычного к новому искусству, или, напротив, на представителя более молодого поколения, ощущающего это искусство как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом ощущение "остранения" и "трудности" предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности»<sup>4</sup>.

Установка произведения на осязимость есть наихудший вид психологизма, так как здесь психо-физиологический процесс становится чем-то абсолютно самодовлеющим, лишенным всякого содержания, т.е. всякой зацепки за объективную действительность. Как автоматизация, так и осязимость не являются объективными признаками произведения; в самом произведении, в его структуре их нет. Издеваясь над теми, кто ищет «душу» и «темперамент» в художественном произведении, формалисты в то же время сами ищут в нем психо-физиологическую возбудимость.

**ТЕОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ИСТОРИЯ** Теория восприятия формалистов страдает еще одним глубоким методологиче-

ским пороком, очень типичным для психологизма и биологизма: процесс, могущий совершаться в пределах одной жизни индивидуального организма, они делают схемой для понимания процесса, совершающегося на протяжении ряда сменяющих друг друга индивидов и поколений.

В самом деле, автоматизация и выведение из нее, т.е. осязимость, должны соприкоснуться в одном индивидууме. Только тот, для кого данная конструкция автоматизована, может ощутить на ее фоне другую конструкцию, долженствующую ее сменить по формалистическому закону смены форм. Если для меня не автоматизовано творчество старшей линии, скажем, творчество Пушкина, то я и не восприму особой осязимости на этом фоне творчества младшей линии, скажем, Бенедиктова. Совершенно необходимо, чтобы автоматизованный Пушкин и осязательный

<sup>4</sup> «К вопросу о формальном методе», стр. 15 — 16.

Бенедиктов сошлись бы в плоскости одного сознания, одного психофизического индивида. В противном случае весь этот механизм утрачивает всякий смысл.

Если Пушкин автоматизован для одного, а Бенедиктовым увлекается другой, то между автоматизацией и ошутимостью, распределенными между двумя разными субъектами, сменяющимися друг *друга* во времени, не может быть абсолютно никакой связи, как не может быть ее между тошнотой одного человека и чрезмерным объединением другого.

Подобные процессы и принципиально неисторичны: они не могут выйти за пределы индивидуального организма. Между тем схему — «автоматизация — ошутимость» — формалисты кладут в основу своего объяснения исторического процесса смены литературных форм. Качественное своеобразие исторического — его принципиальная невместимость в пределы одной жизни индивидуального субъекта — этим принципиально игнорируется. История биологизуется и психологизируется.

К этим вопросам, касающимся истории литературы, мы еще вернемся в следующей главе, специально им посвященной. Здесь же нам важно установить лишь наличие примитивного психологизма в концепции формалистов. Отрешив произведение от идеологического кругозора, формалисты тем теснее связали его со случайными субъективными условиями восприятия. Одно было неизбежным следствием другого.

1 Учение о произведении как внеположной сознанию данности имеет еще одну очень важную отрицательную сторону —

ФОРМАЛИСТИЧЕСКИЙ ОТРЫВ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОТ РЕАЛЬНОГО СОЦИАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ |

Пытаясь отрешить произведение от субъективной психики, формализм вместе с тем отрывает его и от объективного факта социального общения, благодаря чему художественное произведение превращается в бессмысленную вещь, аналогичную вещи в товарном фетишизме.

Всякое высказывание, в том числе и художественное произведение, является сообщением, совершенно неотделимым от общения. В то же время произведение никогда не является готовым сообщением, раз и навсегда данным.

Сообщаемое неотделимо от форм, способов и конкретных условий общения. Сообщение же само становится вместе со становящимся общением. Формалисты же в своей интерпретации молчаливо предполагают совершенно готовое и неподвижное общение и столь же неподвижное сообщение.

Схематически это можно выразить так: даны два члена общества А (автор) и В (читатель); социальные отношения между ними неизменны и неподвижны для данного момента; дано и некое готовое сообщение X, которое просто должно быть передано от А к В. В этом готовом сообщении X различается «что» («содержание») и «как» («форма»), причем для художественного слова характерна «установка» на выражение («как»).

Приводимая нами схема сложилась еще в первый период развития формального метода, когда поэтическое произведение противопоставлялось жизненно-практическому, готовому и автоматизованному высказыванию. Произведение стало изнанкой такого высказывания.

Приведенная схема является в корне ложной.

На самом деле, отношения между А и В находятся в непрерывном изменении и становлении, и в самом процессе сообщения они и изменяются.

Нет и готового сообщения Х. Оно становится в процессе общения между А и В.

Далее, оно вовсе не передается от одного к другому, но оно строится между ними как идеологический мост, строится в процессе их взаимодействия. И этот процесс обуславливает как тематическое единство становящегося произведения, так и форму его действительного осуществления; нельзя их разделить и разграничить, подобно, например, тому, как в луковиче нельзя найти ядра, снимая одну за другой ее оболочки.

Если же мы выделим из этого живого объективного социального процесса готовые произведения-вещи, то мы окажемся перед абстракциями, которые сами по себе лишены какого бы то ни было движения, становления и взаимодействия.

Тем не менее формалисты пытаются наделить эти абстракции какой-то жизнью, заставляя их действовать друг на друга, обуславливать друг друга.

В действительное реальное соприкосновение между собой произведения могут вступать только в специальном общении как его неотрывные моменты. Это взаимодействие совершенно не нуждается в опосредствовании субъективными сознаниями, так как и эти последние вне своего материального обнаружения в объективном общении не даны. Соприкасаются не произведения, а люди, но соприкасаются через медиум произведений и этим приводят и их в отраженные взаимоотношения.

Формалисты делают произведение внеположным не субъективной психике, но взаимоотношению и взаимодействию общающихся людей, между которыми произведение строится («творится») и между которыми в процессе их исторической смены оно продолжает жить. Каждый элемент произведения можно уподобить нити, протянутой между людьми. Произведение в целом — это сеть таких нитей, создающая сложное и дифференцированное социальное взаимодействие приобщающихся ему людей.

Находящееся между людьми идеологическое высказывание, следовательно, и поэтическое произведение, прежде всего зависит от ближайших взаимоотношений между ними, от ближайших форм их социальной сопоставленности или противопоставленности. Эти непосредственные и индивидуализованные взаимоотношения определяют наиболее изменчивые и индивидуальные моменты высказывания, его экспрессивные интонации, индивидуальный выбор слов и словосочетаний и пр.

Далее, высказывание в своих более типических и существенных моментах определяется константными и более общими взаимоотношениями говорящих

как представителей определенных социальных групп и интересов, в последнем счете — классов.

Эти взаимоотношения в своих наиболее глубоких пластах могут лежать вне субъективного сознания говорящих и тем не менее определять глубокие структурные моменты их высказываний.

Вне этих форм организованного взаимоотношения людей, между которыми\* находится произведение как идеологическое тело их общения, оно не может быть понято и изучено ни в одной из своих функций.

Дело не в субъективной психике говорящих или художественно творящих, дело не в том, что они думают, переживают, хотят; дело в том, чего требует от них объективная социальная логика их взаимоотношений. Этой логикой определены в последнем счете и самые переживания («внутренняя речь») людей. Эти переживания являются только другим, менее существенным идеологическим преломлением той же объективной логики организованных социальных взаимоотношений.

Формалисты отрывают произведение от взаимодействия людей, моментом которого оно является. Этим самым они разрушают и все существенные связи. Они соотносят произведение с каким-то внеисторическим, не меняющимся человеком, требующим лишь периодически замены автоматизованного осязаемым. За произведением воспринимающий не чувствует другого человека, других людей, врагов и друзей; он чувствует только вещь, точнее — свое пустое ощущение, возбужденное в нем этой вещью.

1 ДИАЛЕКТИКА «ВНЕШНЕГО» — Становление общения обуславливает становление <sup>и</sup> всех литератур <sup>и</sup> каждого отдельного произведения — в процессе его творчества и восприятия.

С другой стороны, и становление общения диалектически обуславливается становлением литературы как одним из своих факторов. В процессе этого становления меняются вовсе не комбинации элементов произведения, остающихся тождественными себе, а меняются сами эти элементы, меняются и их сочетания, меняется все целое.

Понять это становление литературы и отдельного произведения можно только в целом идеологического кругозора. По мере того, как мы отрешаем от него произведение, оно становится *внутренне* неподвижным, мертвым,

Идеологический кругозор, как мы знаем, непрерывно становится. И это становление, как и всякое становление, диалектично.

Поэтому в каждый данный момент этого становления мы обнаруживаем конфликты и внутренние противоречия в идеологическом кругозоре.

В эти конфликты и противоречия вовлечено и художественное произведение. Одни элементы идеологической среды оно впитывает в себя, проникается ими; от других отталкивается как от внешних ему. Поэтому «внешнее» и «внутреннее» в процессе истории диалектически меняются местами, не оставаясь, конечно, при этом вполне тождественными. То, что сегодня является внеположным литературе, внелитературной действительностью, завтра может войти в литературу как ее внутренний кон-

структивный фактор. То же, что сегодня было литературным, может оказаться внелитературной действительностью завтра.

Что быт становится литературой, а литература может стать бытом — знают и сами формалисты. Знают они также, что литература не перестает быть при этом литературой, и быт не перестает оставаться бытом, что своеобразии этих областей при таком перемещении полностью сохраняется.

Вот что говорит об этом Тынянов.

«Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой, и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, расплывается, исчерпывается, — а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественный быт сам становится временно литературой, занимает ее место. Когда падала высокая линия Ломоносова, — в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего литературного обихода, — дружеская переписка, мимолетная шутка. Но ведь вся суть явления здесь именно была та, что факт быта был возведен в степень литературного факта! В эпоху господства высоких жанров — та же домашняя переписка была только фактом быта, — не имевшим прямого отношения к литературе»<sup>3</sup>.

К сожалению, формалисты *толкуют* взаимоотношения литературы с внелитературной действительностью, в данном случае — с литературным бытом, как одностороннее поглощение одного другим. Признавая, что быт может войти в литературу, может быть «возведен в степень литературного факта», они полагают, что он тем самым перестает быть бытом, что свое литературно-конструктивное значение он приобретает за счет своего бытового значения; это же последнее — аннулируется.

На самом деле здесь вовсе не происходит замещения одного значения другим, а накладывание одного значения на другое, конечно, не механическое. К бытовому значению факта прибавляется конструктивно-литературное значение. Если бы факт не имел бытового значения или утрачивал бы его, входя в литературу, то он был бы не интересен и бесполезен для литературы.

То же самое справедливо и для всех других внелитературных явлений. Философская идея, входя в литературу из философии или из литературы в философию (так многие идеи Достоевского проникли в русскую философию), не утрачивает своей идеологической сущности в процессе этого блуждания. Но и тогда, когда данный бытовой факт или данная идея находятся вне литературы, между ними и литературой осуществляется активное и существенное взаимодействие. Ведь если данный факт быта остается вне литературы, то в самой литературе наличен другой факт быта, находящийся в каком-то взаимоотношении (например, противоречия) с первым. Но и помимо этого сама литература как таковая ориентирована как по отношению к быту в его целом, так и по отношению к данному быту.

<sup>3</sup> «Проблемы стихотворного языка», стр. 123.

Когда литература ощущает какие-либо социальные факторы и социальные требования как внешние ей, как чуждые ее природе, то из этого менее всего можно сделать вывод, что социальный фактор как таковой чужд литературе. На самом деле социальный фактор является подлинным внешним фактором лишь тогда, когда ему в самой литературе противостоит другой социальный же фактор, но иной классовой ориентации.

Противоборствует данному социальному фактору не природа литературы, а другой, враждебный социальный фактор, ставший внутренним фактором литературы данного периода.

Эта борьба двух социальных ориентации облекается в различные формы, вроде провозглашения «искусства для искусства», «автономной природы искусства», «эстетической условности всякого искусства» и т.п. В основе всех этих теорий лежит реальный факт противоречия данного искусства данным социальным условиям. Но внутренняя социальная природа искусства проявляется в этих построениях не менее ярко, чем в случаях прямой и согласной связи искусства с социальными требованиями эпохи. Диалектическое понимание «внешнего» и «внутреннего» литературы и внелитературной действительности (идеологической и иной) является обязательным условием для построения подлинной марксистской истории литературы.

#### ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ

Здесь необходимо остановится хотя бы вкратце на понятии «художественной условности».

Это понятие очень распространено в искусствоведении и литературоведении. Им часто пользуются и формалисты.

Этому понятию соответствует некоторое реальное явление в самом искусстве. Иногда, действительно, вводимый в художественную конструкцию идеологический материал становится в ней условным. Такова особенность известных школ, направлений или отдельных индивидуальных художников. Но распространять эту особенность на все искусство совершенно недопустимо.

Характерно, что там, где та или другая идеологическая ценность становится в искусстве условной, она является для представителей данного направления условной и вне искусства. Условным становится материал обычно перед самой его сменой, т.е. в конце жизни того или иного направления, в большинстве случаев — уже в руках эпигонов. Так, идеологический материал, введенный классиками, становится условным лишь в эпоху разложения классицизма. То же справедливо и для романтизма. Идеологический материал, введенный нашими символистами, принимается ими всерьез и в искусстве, и в жизни, и в философии. Он становится условным у акмеистов. Но так как нового материала, нового идеологического пафоса жизнь не давала, то на почве акмеизма рождается учение о принципиальной условности художественного материала, правда, в умеренной форме; пафос еще не заглох окончательно.

Этот процесс и отражается в литературе. Материал перестает отрицаться вовсе не потому, что он автоматизовался в художественной конструкции по психотехническим причинам, а потому, что он перестал быть

актуальным в идеологическом кругозоре, а, следовательно, и в социально-экономических условиях данной эпохи. Если же он актуален, то никакое повторение ему не страшно.

Если бы формалисты, занимаясь выяснением психо-технических условий восприятия, обратились к действительной психотехнике, то нашли бы в ней такое элементарное положение: чем живее и существеннее интерес к предмету, тем отчетливее и полнее его видение и ощущение.

Когда материал, утративший свою полновесность в идеологическом кругозоре, входит в искусство, то недостаточность его прямой идеологической актуальности должна компенсироваться как-то иным путем. Эта компенсация достигается обычно более напряженной и широкой ориентацией данного материала в чисто литературном контексте. Вокруг данного материала стущаются всевозможные чисто художественные реминисценции других литературных произведений, направлений, школ, эпох. Материал обрастает чисто художественными ассоциациями, отзвуками, намеками. Его литературность вследствие этого ощущается особенно остро.

Эта напряженнейшая ориентация идеологически ослабленного материала в литературном контексте может развиваться в двух направлениях. Художник может идти положительным путем, подбирая созвучия данного материала с другими литературными произведениями путем положительных реминисценций и ассоциаций. Но он может стремиться создавать ощущения отличий, так называемые «дифференциальные ощущения»<sup>6</sup>.

Оба направления ведут к одной и той же цели: к более прочному укоренению данного материала в чисто литературном контексте в связи с общим расширением этого контекста. Идеологически ослабленный материал, компенсированный таким путем, становится условным.

Правда, эта условность несколько отличается от плоской эпигонской условности. Ведь здесь имеет место попытка как-то оживить идеологический пафос материала, усилить его акценты путем обращения к прошлому литературы, путем изменения и обновления его контекста, между тем как эпигонская условность является результатом простого воспроизведения литературных штампов с идеологически отмершим материалом.

От случаев обновления материала путем намеренного создания дифференциальных ощущений следует строго отличать те случаи, когда эти дифференциальные ощущения, возникающие в сознании тех или иных читательских групп, совсем не входят в замысел художника или служат иным целям. Так, сентименталисты совсем не стремились создать дифференциальные ощущения в отношении к классицизму, если же и создавали их иногда художественно намеренно, то в целях враждебного противоположения классицизму — не только литературного, но и общеидеологического. Материал сентименталистов обладал полновесной идеологической актуальностью и не нуждался в особых художественных реминисценциях отрицательного направления.

---

<sup>6</sup> Термин Бродера Христиансена.



сти индивидуальных ощущений. Нет, они оторвали его от всех тех сфер, в которых произведение становится исторически действительным и объективным, — от единства идеологического кругозора, от объективной действительности социального общения и от исторической актуальности современной произведению эпохи.

В результате произведение замыкается в безысходный круг субъективного изживания пустых ощущений. Этим самым участники художественного творчества и восприятия утрачивают свою историчность и превращаются в каких-то психофизиологических особей, в какие-то ощущающие аппараты.

Все это учение, являющееся неизбежным следствием формалистической поэтики, предопределяет полную бесплодность формалистической истории литературы.

## ГЛАВА ВТОРАЯ,

# ФОРМАЛИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ФОРМАЛИСТИЧЕСКАЯ  
КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИКО-  
ЛИТЕРАТУРНОЙ СМЕНЫ

Т/1 онцепция историко-литературного развития  
I «£ у формалистов всецело вытекает из разо-  
X, Убранной нами теории произведения как  
внеположной сознанию данности и из их учения  
о художественном восприятии.

Историко-литературный ряд как ряд художественных произведений и их конструктивных элементов рассматривается формалистами совершенно независимо от всех других идеологических рядов и социально-экономического развития. Формалисты пытаются раскрыть внутреннюю имманентную закономерность развития форм внутри чистого и замкнутого литературного ряда.

От произведения к произведению, от стиля к стилю, от школы к школе, от одной конструктивной доминанты к другой, минуя все внелитературные инстанции и силы, идет непрерывный и необходимый в себе путь историко-литературного развития. Что бы ни происходило в мире, какие бы экономические, социальные и общеидеологические перемены и перевороты в нем ни совершались, литературный ряд с железной внутренней необходимостью переходит от одного звена своего развития к другому, игнорируя все окружающее.

Этот ряд может оборваться, может сместиться под влиянием внешних ему факторов. Внелитературная действительность может затормозить его развитие, но, по теории формализма, внутренней логики этого развития она изменить не может и не может внести в эту логику ни единого нового и существенного содержательного момента. Самой категории взаимодействия формалисты не знают. В лучшем случае они знают лишь

частичное взаимодействие между одновременными линиями внутри самого литературного ряда. Они знают лишь эволюционное следование одного этапа за другим.

Однако, представление формалистов о характере самой смены звеньев цепи исторического развития литературы резко отлично от обычных представлений об эволюции. Никакой преемственной связи в точном и строгом смысле между предшествующим и последующим звеном нет. Последующее вовсе не вытекает из предшествующего как дальнейшее развитие, дальнейшее развертывание и усложнение заложенных в нем потенций, как это происходит в естественнонаучной эволюции.

Строго говоря, процесс историко-литературного развития, как его понимают формалисты, нельзя назвать эволюцией или развитием, не создавая двусмыслицы. Формалисты мыслят смену как подчиненную определенному закону, но отнюдь не эволюционную смену.

«История литературы, — говорит В.Шкловский, — движется вперед по прерывистой, переломной линии». Это объясняется тем, что наследование литературных школ и направлений идет «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику». Происходит то, что формалисты называют «канонизацией младшей линии».

Это учение об историко-литературной смене сложилось раз и навсегда на рубеже первого и второго периодов развития формализма. Первую законченную формулировку его дал Шкловский в своей книжке «Розанов» («Опояз», 1921 г.). Данная им формула в дальнейшем подверглась известным дополнениям, детализации, была глубже обоснована, но сущность ее осталась и продолжает жить как основа историко-литературных работ всех формалистов до настоящего времени. Ввиду исторической и теоретической важности первоначальных формулировок В.Шкловского, мы приведем их полностью.

«В каждую литературную эпоху, — говорит он, — существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизованно, а глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

Пушкинская традиция не продолжалась за ним, т.е. произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остро даровитых детей у гениев.

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, осязаемых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеосознанным. Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брига), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы "цыганского романса", а Че-

хов вводит "Будильник" в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса.

Но конечно, это только аналогия. Победенная "линия" не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли<sup>7</sup>.

ПСИХО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКАЯ  
ПРЕДПОСЫЛКА ИСТОРИКО-  
ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

Каковы предпосылки этой концепции?

Основная предпосылка — закон «автоматизации — ощутимости»<sup>7</sup>

Допустим, что такой психо-физиологический закон (иначе его нельзя определить), как его понимают формалисты, действительно существует. Допустим даже, что он пригоден для объяснения литературных явлений. И все же этот закон никак не обоснован и не объясняет той смены литературных школ, которую изображает Шкловский.

В самом деле, ведь мы уже знаем, что этот закон может иметь применение лишь в пределах одной жизни индивидуального организма. Следовательно, переход от старой формы к новой форме, от автоматизации к ощутимости должен совершаться в пределах одного поколения и притом именно для данного поколения, т.е. старая форма-должна автоматизоваться для отца, и для отца же максимально ощутимой и, следовательно, художественно оправданной должна быть и сменяющая ее новая форма.

Но в таком случае закон «автоматизации — ощутимости» может обосновать и объяснить лишь историческую одновременность старой и новой формы, т.е. сосуществование старшей и младшей линии, но вовсе не их смену.

Для этой смены необходимо, чтобы следующее поколение — поколение детей — примкнуло к младшей линии и ощущало ее формы острее, чем поколение отцов. Но для этого, согласно закону «автоматизации — ощутимости», нет абсолютно никаких оснований. Поколение детей оказывается в положении Буриданова осла между старшей и младшей линией. Психологические предпосылки ощутимости одной и другой у них совершенно одни и те же, и только случайный толчок может привести в движение Буриданова осла, направив его в ту или другую сторону. Поэтому совершенно одинаково может произойти как канонизация младшей линии, так и дальнейшее благоденствие канонизованной старшей.

Можно было бы сделать такое предположение. Старая форма более автоматизована именно для поколения детей потому, что они на ней воспитываются, что она для них является школьной формой хрестоматий, что для них это какая-то «преднайденная» форма.

<sup>7</sup> «Теория прозы», стр. 163.

Такое предположение, однако, совершенно неверно.

В школьном обучении и в хрестоматиях сосуществуют так называемые «классические образцы». Литература школы — это в большинстве случаев особый органический мир, не совпадающий с миром ни одного из существующих в истории литературы данного народа художественных направлений. Никогда дети не воспитываются на той литературе, которой активно живут их отцы. Школа в огромном большинстве случаев отгораживается от современной литературы.

Современная же литература по отношению к школьникам является литературой отцов. «Преднаходимая литература», — литература образования, воспитания и роста индивида — особая и очень важная историко-литературная категория, в корне отличная от таких категорий, как «художественное направление», «художественная школа», «художественный вкус». «Преднаходимая литература» отчасти совпадает с категорией «классиков» (в ненаправленческом смысле этого слова). В нашей преднаходимой литературе сожительствуют Пушкин с Некрасовым, проза Пушкина с Тургеневым, Тургенев с Толстым и т.п.

Художественное направление или школа начинают ощущаться как определенная художественная реальность сравнительно поздно, уже почти сложившимся человеком. Тогда он встречается одинаково как со старшей, так и с младшей линией, и закон «автоматизации — осязаемости» не создает абсолютно никаких предпосылок для предпочтения одной из них другой. Действительные предпосылки этого выбора, конечно, совершенно иные.

Таким образом, как раз исторической смены одного направления другим формалисты и не могут объяснить с точки зрения своей предпосылки.

Это вполне понятно. Какой бы то ни было психо-физиологический закон не может быть положен в основу исторических объяснений и истолкований. Истории-то как раз он и не объяснит и не истолкует.

Но в рассуждениях Шкловского имеется еще **СХЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ** — Т-1 одно в высшей степени типическое для формализма предположение.

Младшая линия в большинстве случаев является не чем-то абсолютно новым, а предшественницей данной канонизованной линии, т.е. старшей линией предыдущего периода. Так при Пушкине продолжает существовать державинская традиция в стихах Кюхельбекера. Так прямой наследник XVIII века — Толстой создает новый роман.

Правда, формалисты допускают существование и последующую канонизацию таких младших линий, которые являются новыми и впервые созданными, но формалистической схемой это совсем не требуется. С точки зрения одной этой схемы такая новизна является случайной и необъяснимой. Требованиями имманентного развития литературы она не вызывается.

Очень характерно следующее заявление Эйхенбаума:

«Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов. Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после 20-х годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов пушкинской эпохи»<sup>8</sup>.

Действительно, изобретение новых форм совершенно не требуется формалистическим законом имманентного развития литературы.

Формалистическая схема нуждается в существовании только двух взаимно контрастирующих художественных направлений, скажем, державинской и пушкинской традиции, — допустим, что они находятся в отношении требуемого теорией взаимного контраста. Державинскую традицию сменяет пушкинская. Державинская традиция становится младшей линией. Через известный промежуток времени державинская традиция сменяет пушкинскую, которая переходит теперь на положение младшей линии. Этот процесс может продолжаться до бесконечности. Ни в каких новых формах нужды не встречается. Если они придут, то по причинам совершенно случайным с точки зрения самого литературного развития.

Как ни нелепо это *perpetuum mobile*, состоящее из двух направлений, формалисты упорно стремятся проводить его по возможности в чистом виде, очень неохотно допуская появление новых форм, хотя обойтись без этого они, конечно, не могут, особенно потому, что и комбинировать-то приходится не два, а несколько направлений.

Далее, с точки зрения формалистической схемы совершенно случайным является порядок следования элементов схемы.

Конечно, если первой канонизованной оказалась державинская традиция, то за ней должна следовать пушкинская традиция. Но с точки зрения самой схемы могло бы быть и наоборот — сначала пушкинская, потом державинская. Приуроченность державинского направления к XVIII веку, а пушкинского к началу XIX с точки зрения самой схемы является совершенно случайной.

Чтобы объяснить необходимость этой связи с эпохой, необходимо выйти за пределы чисто литературного ряда. В самом литературном ряду элементы переставимы, как их ни перемещай, они одинаково будут контрастировать друг с другом.

Прибавим еще раз: вся эта схема предполагает существование одного индивида, для которого державинская традиция и сменяется пушкинской. Если он умрет, то может опять повториться пушкинская, — сыну его все равно. Конечно, этот предполагаемый индивид может существовать в бесконечном количестве экземпляров; современников — представителей одного поколения может существовать очень много. Но современники не составляют исторического человечества.

---

<sup>8</sup> «Лермонтов», стр. 12.

Мы несколько не утрируем формалистическую схему литературной эволюции; мы только придаем ей логическую отчетливость. В работах самих формалистов она наполняется пригнанным к ней историческим материалом, который при поверхностном взгляде несколько заслоняет ее нелепость.

Всякая схема, как бы она ни была неправильна, всегда позволяет привлечь и упорядочить интересный сам по себе исторический материал. Но при неверной схеме упорядочение не будет соответствовать действительности и может дать о ней только ложное представление. Кроме того, отобран будет несущественный материал, а если существенный, то вопреки схеме и по случайным обстоятельствам.

Впрочем, формалисты не боятся последовательности и достаточно отчетливо сами формулируют свою схему, как, например, в приведенных заявлениях Шкловского<sup>9</sup>.

**ОТСУТСТВИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО  
ПОНИМАНИЯ ЭВОЛЮЦИИ В  
ФОРМАЛИСТИЧЕСКОМ УЧЕНИИ**

Мы уже говорили, что термин «эволюция» неприложим к теории формалистов\*

Действительно, можно ли назвать данную схему смены направл<sup>ен</sup>ний имманент-

ной литературной эволюцией? — Конечно нет. В предшествующей форме не содержится никаких потенций последующей формы, никаких намеков или указаний на нее.

Контрастирующих форм, удовлетворяющих закону «автоматизации — ошутимости», может быть сколько угодно. Поэтому предшествующая форма несколько не предполагает последующую. Поэтому-то и возможно, что этой последующей контрастирующей формой окажется какая-нибудь уже бывшая до нее в историческом развитии форма.

Если бы державинская традиция предопределяла пушкинскую, то она не могла бы явиться снова после пушкинской, и обратно — пушкинская традиция не может предопределять державинскую, бывшую до нее. Таким образом, по формалистической концепции, между сменяющимися в истории литературы формами нет никакого отношения эволюционного характера, как бы широко мы ни понимали слова «эволюция» и «развитие».

Чрезвычайно отчетливо следующее декларативное утверждение Тьянова\* в его очень важной для понимания современного формализма программной статье «О литературном факте»:

«Строя "твердое", "онтологическое" определение литературы как "сущности", историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой "сущности". Получалась стройная картина: "Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова". Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках — (Державин — "чудак, который не знал русской грамоты", Ломоносов — "имел вредное влия-

<sup>9</sup> Более новые формулировки Тьянова мы приводим ниже.

ние на словесность") — ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, сделав большой формой мелочь карамзинистов; что все они и могут-то наследовать своим предшественникам только потому, что смешали их стиль, смешали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление смены необычайно сложно по составу; что говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, — принцип которой — «борьба и смена»<sup>10</sup>.

Борьба и смена вовсе не являются принципом эволюции.

Борьба, правда, возможна в пределах эволюции, но сама она еще не делает эволюции. Бороться могут параллельные, эволюционно не связанные между собой явления.

Что же касается до смены, то вопрос именно в том — какого рода эта смена — эволюционная ли она или иная, например, механически-каузальная или вообще случайная смена во времени двух явлений, никак между собой не связанных или, наконец, смена явлений, связанных лишь с точки зрения для них посторонней и случайной. Так, например, в сознании человека по каким-нибудь интимным ассоциациям могут связаться два явления, ничего общего друг с другом не имеющие.

Итак, ни смена, ни борьба эволюции не обосновывают. Показать, что два явления борются и сменяют друг друга — совсем еще не значит, что они находятся в эволюционной связи. Для того, чтобы обнаружить эволюционную связь, нужно показать нечто совсем другое: нужно показать, что два явления существенно связаны между собой, и одно — предшествующее существенно и необходимо определяет другое — последующее.

Этого-то как раз Тынянов и не показывает. Напротив, он стремится показать, что эволюции в литературе вовсе нет, а господствует совершенно другой тип смены. А затем, совершенно не критически и вопреки всякой логике, называет эту смену эволюцией.

Затем непонятно, почему Тынянов полагает, что преемственность должна быть непременно мирной. Может быть отнюдь не мирная преемственность, и все же преемственность. Более того, в известной степени немирной является всякая преемственность. Диалектическая связь тоже может быть названа преемственностью (в применении к определенным явлениям), но она — отнюдь не мирная связь. Диалектическое отрицание рождается и зреет в зоне самого отрицаемого. Так социализм зреет в лоне капитализма. Явление само с необходимостью подготавливает свое собственное отрицание, рождает его из себя. Если же отрицание является извне, то оно не есть диалектическое отрицание.

Тынянов не показал и не стремится показать, что державинское смещение ломоносовской оды было подготовлено внутри самой ломоносовской оды, что сама ломоносовская ода по собственной внутренней необходимости подготавливала это смещение, что в ней самой накопились те

<sup>10</sup> «Леер», 1924 г., № 2/6, стр. 104.

противоречия, которые с необходимостью взорвали ее и создали на ее месте качественно новое образование — державинскую оду.

Мы, конечно, не утверждаем здесь, что такая диалектическая преемственность действительно существовала между ломоносовской и державинской одой; мы оставляем этот вопрос открытым. Но если бы Тынянов показал это, то он получил бы право говорить об эволюции, именно диалектической эволюции. Однако Тынянов и другие формалисты не только не делают этого, но и не хотят, и не могут этого сделать.

Такое понимание непримиримо с основой их концепции. Ведь тогда не могло бы быть речи об обратимости исторического ряда. Кроме того, нужно было бы показать из самой данной литературной формы необходимость ее смещения. Но это для формализма «свыше сил». \*

1 Литературная эволюция, как ее понимают формалисты, отнюдь не является имманентно-ощутимости> КАК ОСНОВА ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМАЛИЗМА \ Э<sub>з</sub>е<sub>д</sub>ь п<sub>е</sub>р<sub>е</sub>х<sub>о</sub>д от одной формы к другой дик-

туется, по их теории, вовсе не специфической природой литературы, а психическим законом «автоматизации — ощутимости», законом самого общего характера, который ничем не связан с специфической природой литературы.

Державин смещает ломоносовскую оду вовсе не потому, что этого смещения требовало дальнейшее развитие самой сущности оды; нет — смещение совершилось потому, что высокая ода автоматизовалась для Державина и его современников. Снижение явилось результатом этой психологической автоматизованности.

«При анализе литературной эволюции, — говорит Тынянов, — мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции»<sup>11</sup>.

Очень жаль, что в это рассуждение Тынянов вводит слово «диалектический»: оно здесь совершенно не к месту. Все перечисленные Тыняновым этапы эволюции не являются ни этапами эволюции вообще, ни этапами литературной эволюции.

В самом деле, по Тынянову, противоположный конструктивный принцип «намечается по отношению к автоматизованному принципу конструкции». Следовательно, «автоматизация» данной художественной конструкции и порождает ее отрицание. Но отсюда с необходимостью вытекает, что это отрицание отнюдь не касается внутреннего существа данной конструкции и совсем не этим существом порождается. Ведь «автоматизованность» не входит в литературную конструкцию как ее момент, не входит в нее и «ощутимость».

<sup>11</sup> «О литературном факте», стр. 108.

В литературу мы должны включить адекватное ей художественное восприятие: ведь вне его литература превратилась бы в природную вещь. Но это включаемое в данную художественную конструкцию восприятие ее так же индивидуально и содержательно, как и сама конструкция, и вполне отвечает своеобразию ее. Восприятие оды Ломоносова качественно иное, чем восприятие оды Державина.

Восприятие овладевает внутренним имманентным своеобразием художественной структуры, тою ценностью, которая реализуется с ее помощью.

Этого совершенно нельзя сказать про автоматизацию и ошутимость. Автоматизация и ошутимость совершенно одни и те же, относятся ли они к оде Ломоносова или к оде Державина, а какая ода будет автоматизована и какая будет ошутаться — это всецело зависит от того, кто и когда будет их ошутать. Автоматизация и ошутимость одинаково адекватны любому данному произведению или, точнее, одинаково не касаются его собственного внутреннего своеобразия, характеризуя лишь нечто абсолютно вне произведения лежащее — случайное субъективное состояние воспринимающего.

Если одно и то же произведение сегодня может ошутаться, завтра же автоматизуется или одновременно для одних автоматизовано, а другими ошутается, то ошутимость и автоматизацию нельзя никак относить к внутренним признакам данного произведения, как нельзя к ним относить тугоухость слушателей, их сонливость или, наоборот, острую возбужденность.

Дело обстоит бы иначе, если бы формалисты приводили ошутимость и автоматизацию в связь с общеидеологическими и социально-экономическими условиями эпохи. Правда, и тогда ошутимость и автоматизация сами по себе были бы лишь сопутствующими явлениями. Работа историка сводилась бы к тому, чтобы показать действительное несоответствие данной конструкции конкретным содержательным условиям эпохи или, наоборот, пришлось бы показать действительную историческую актуальность данного произведения в целом исторического кругозора. Следовательно, и при этом условии ошутимость и автоматизация оставались бы понятиями формальными и пустыми.

Но они, во всяком случае, были бы переведены из категории психофизиологической в категорию историческую. Такое понимание, однако, совершенно чуждо учению формалистов.

Далее, автоматизация и ошутимость распространяются не только на литературные произведения, но и на любые предметы и явления. Ошутимость — это *conditio sine qua non* всякого осмысленного понимания, не только какого бы то ни было идеологического явления, но и природного. Но именно как *conditio sine qua*, ошутимость совершенно не касается содержания того, что будет понято. Такие общие элементарные условия можно раз и навсегда вывести за скобки.

Итак, ни автоматизацию, ни ошутимость нельзя считать признаками художественной конструкции как таковой, ее имманентными характери-

ками. Следовательно, первый этап тыняновской эволюции никакого отношения к становлению литературы не имеет. Здесь лишь одна конструкция сменяет другую в плане внеисторического ощущающего субъективного сознания. В этом плане конструкции соприкасаются, но вывести из этого внеисторического и случайного соприкосновения действительную эволюцию самой литературы, конечно, никак нельзя.

Так же внеисторичен и, с точки зрения своеобразия самой литературы, случаен и второй этап тыняновской эволюции, на котором конструктивный принцип ищет легчайшего приложения. Понятие «легчайшего» столь же относительно и столь же психо-технично, как и понятие ошутимости.

Третий этап касается распространения уже созданного, готового явления в пределах настоящего времени. К истории и эволюции он также не имеет никакого отношения.

Четвертый этап возвращает нас к началу всей «эволюции». И конечно, на этом этапе, в полном согласии с требованиями тыняновской эволюционной схемы, может вернуться предшествующее данному звено эволюции, т.е. эта эволюция может остаться при двух только звеньях.

Понять на основе данной Тыняновым эволюционной схемы необходимость или хотя бы только возможность появления совершенно нового третьего звена никак нельзя. Если в литературе уже наличны два взаимно контрастирующие друг другу направления, то никаких творческих импульсов к созданию третьего направления изнутри самой литературы, как ее понимают формалисты, родиться не может. Только чуждое вмешательство внелитературной действительности может привести к такому созданию.

Удивительно, что сами формалисты совершенно не замечают элементарной и грубой психологической основы всех своих построений. Ведь они даже не маскируют этой основы: термины «ошутимость» и «автоматизация» они на каждом шагу вводят в свои формулы. Элементарная методологическая чуткость должна была бы обратить их внимание на психо-физиологический характер самих терминов и того смысла, который влагается в них.

Тем более поразительны такие заявления формалистов, как следующее заявление Эйхенбаума. Критикуя марксистов и в частности Троцкого, он говорит:

«Ведь иногда остается даже неясным, как квалифицировать данное явление культуры — отвечающим социально-политическим потребностям момента или нет. Так не только в искусстве, но даже в науке Троцкий сам указывает, что вопрос о том, примирима ли с материализмом теория относительности Эйнштейна или нет, не ясен и не решен, как и подобный же вопрос о психоаналитической теории Фрейда. Если так, то остается вопросом — плодотворно ли еще более сложные, по их связи с общественностью, факты искусства (ведь кроме литературы есть еще музыка, живопись, архитектура, балет) рассматривать с точки зрения их

соответствия схемам социально-экономической теории? Не исчезает ли при этом все конкретное, все специфическое? Не получается ли вместо действительной эволюции простой психологический генезис, который ничего не объясняет»<sup>12</sup>.

Но что же дает формалистическая схема эволюции, как не простой психологический генезис новой формы из психофизиологических условий восприятия?

Марксизм все время оперирует историческими категориями. Для этих категорий нет почвы в учении формалистов. Критические замечания Эйхенбаума, направленные против марксизма и фрейдизма, справедливы лишь по отношению к фрейдизму. Но более всего они справедливы по отношению к самому формальному методу.

Нужно сказать, что психологические предпосылки формализма очень глубоко заложены в самых основах их теории. Ревизия и отказ от этих предпосылок должны привести к полному крушению всего построения формалистов.

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ <sup>1</sup> Формалистическая схема литературного развития в применении к идеологическому материалу, вводимому в художественную конструкцию, приводит к не менее парадоксальным выводам: новизна этого идеологического материала не только не нужна, но просто вредна для имманентного развития литературы.

В самом деле, новизна материала может ослабить ошутимость противоположения данного литературного направления предшествующему. Он свяжет произведение с эпохой, с внелитературной действительностью и будет отвлекать внимание в сторону этой действительности.

Поэтому в своих историко-литературных работах формалисты особенно тщательно вытравливают всякую прямую идеологичность материала. Ведь если материал актуален сам по себе в окружающей современности, то ввод его в произведение очень трудно мотивировать задачами данного противоположения предшествующему направлению, сохраняя хотя бы тень правдоподобия. До каких крайностей может доходить иногда эта тенденция формалистов упразднить непосредственную идеологическую значимость материала свидетельствует, например, следующее утверждение Эйхенбаума в его книге «Молодой Толстой». Приведя из дневника молодости Л. Н. Толстого составленную им в 1847 году программу жизни в деревне, Эйхенбаум приходит к следующему совершенно неожиданному выводу:

«Ясно (!), что это — не действительная, серьезная программа реальных занятий, а скорее — программа как прием, как самоцель»<sup>13</sup>.

Приводим первые пункты этой «программы-приема»:

«Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет? 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экза-

<sup>12</sup> «Литература», стр. 285.

<sup>13</sup> «Молодой Толстой», стр. 19.

мена в университете; 2) изучить практическую медицину и часть теоретической; 3) изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский»<sup>14</sup>.

С таким же правом можно назвать календарем-приемом настольный календарь любого человека, потому что человек может иногда жить не по календарю. Более того, и уход Толстого из дому мы должны рассматривать как прием, органически связанный со всей художественной манерой Толстого.

Статья Эйхенбаума о Некрасове также главной своей целью ставит исключение социально-идеологической значимости некрасовских тем. Так, обращение Некрасова к народным темам объясняется следующим образом:

«Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским»<sup>15</sup>.

Принципиальное обновление материала ради него самого формалистами не допускается.

— — — — — Здесь необходимо обратить внимание  
 Логизм и АНАЛИТИЧНОСТЬ еще <sup>m</sup> одну формалистического  
 ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ <sup>^</sup> <sub>ma 0</sub> художественном восприятии, ко-  
 В КОНЦЕПЦИИ ФОРМАЛИСТОВ торая особенно отчетливо обнаруживается  
 в их историко-литературных работах.

Восприятие и созерцательское и творческое сводится ими к актам сопоставления, сравнения, различения и противопоставления, т.е. к чисто логическим аналитическим актам. Эти акты одинаково образуют как адекватное восприятие читателя, так и творческую интенцию самого художника. Благодаря этому художественное восприятие крайне рационализуется и становится неотличимым от историко-литературного анализа «по формальному методу».

Едва ли нужно говорить, что такое понимание восприятия ни в какой степени не отвечает действительности.

Этот логизм и аналитичность формалисты сочетают с теорией «автоматизации — осязимости». Получается впечатление, что как в автоматизации, так и в осязимости своих приемов, читателям и автору приходится себя самих убеждать формальными анализами и историческими экскурсами.

Осязимость лишается всякой непосредственности и становится какой-то обоснованной, нарочитой осязимостью.

<sup>14</sup> «Дневник молодости Л.Н.Толстого», т. 1, стр. 31.

<sup>15</sup> «Литература», стр. 106.

**ОТСУТСТВИЕ КАТЕГОРИИ**

**«ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ»  
В ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ  
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Вся теория литературной эволюции формалистов лишена одного — момента — категории исторического времени, что является неизбежным следствием всех разобранных нами моментов их учения.

В сущности формалисты знают только какое-то «перманентное настоящее», «перманентную современность».

Это вполне понятно. Закон «автоматизации — ошутимости» требует одной жизни, одного поколения. Все, что совершается в истории литературы формалистов, совершается в какой-то вечной современности. Характерно, что литературную преемственность они знают только как эпигонство. Все должно укладываться в рамки современности. Если следующая эпоха положительно продолжает дело предшествующей, не разрушает и не смещает его, то это уже бесплодная эпигонская эпоха.

Спрашивается: как быть с такими задачами, которые принципиально могут быть разрешены лишь на протяжении длинного ряда поколений и смен нескольких эпох? Ведь такие задачи — подлинно исторические задачи. Во всех областях идеологического творчества и социальной жизни мы найдем их, и они — самые существенные и важные.

Более того, могут быть указаны такие организации, как, например, партии, которые дисциплинированно и в строжайшей преемственности разрешают задачи, разрешимые принципиально только на протяжении столетий. Что было бы, если бы эти партии эволюционировали по закону диалектической смены, как его понимают формалисты? Что было бы с наукой, если бы и здесь все новое строилось только в противовес старому?

Конечно, и здесь бывают революции, но как и всякие революции — с чисто положительной программой. С формалистической точки зрения каждого ученого нужно называть эпигоном, за исключением сенсационных рекламистов.

Какую бы область творчества и жизни мы ни взяли, мы нигде не найдем даже намека на возможность применения формалистической схемы эволюции. Уж одно это должно было бы сделать по меньшей мере сомнительной применимость этой схемы и в истории литературы.

Мы склонны полагать, что основной пафос формалистической истории литературы имеет своим источником футуризм с его крайним модернизмом и радикальным отрицанием всего прошлого при полной внутренней бессодержательности. Получается впечатление, что эстрадные футуристические разгромы прошлого сделались для формалистов бессознательной схемой и прообразом для понимания всех смен в истории литературы.

**ИСТОРИЯ  
КАК ИЛЛЮСТРАЦИЯ ТЕОРИИ**

Теперь мы можем подвести итоги.

Концепция формалистов лишила их всякого подхода к истории как к таковой. История для них явилась лишь складом громадного материала для иллюстрации их теоретических утверждений. Не проверить поэтику на фактах

истории, а подобрать из истории материал для доказательств и иллюстрации поэтики — такова была та действительная задача, с которой формалисты подошли к истории. Не теория должна была отражать историческую действительность, нет, — только глазами теории, любой теории можно рассмотреть в истории какой бы то ни было «материал», — так полагают формалисты.

Вот очень ясное заявление Эйхенбаума, сделанное им в статье «Литература и литературный быт»:

«Мы видим не все факты сразу, не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Но все, что мы знаем и можем знать, связывается в нашем представлении тем или другим смысловым знаком, превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы истории (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов»<sup>16</sup>.

Здесь защищается явный релятивизм исторического познания; закономерность в самой действительности истории раскрыть нельзя: только теория вносит порядок и осмысление в хаос исторической действительности. Но отсюда следует, что всякая теория хороша, потому что с помощью любой теории можно выудить из истории достаточное количество фактов. Таков ход рассуждения Эйхенбаума.

Он, конечно, порочен. «Смысловый знак» вовсе не должен вноситься нами в историческую действительность. Наоборот, наши собственные мысли и действия становятся осмысленными, лишь подчинившись смысловым знакам самой исторической действительности. Смыслом истории может быть тот смысл, который объективно в ней наличен как ее смысл. Раскрыть его и является задачей истории и историка.

Этот объективный смысл исторического процесса и вскрыл исторический материализм. Детализацией его в применении к исторической действительности литературы должно быть литературоведение во всех своих отделах. Все определения и теории поэтики, правда, первоначальны, но они — лишь предварительны. Свое окончательное оправдание и конкретизацию они получают на материале истории. Пользоваться историей как иллюстрацией теории значит закреплять ошибки с помощью материала истории и засыпать этим материалом ложные предпосылки так, чтобы их трудно было вскрыть.

Эйхенбаум в той же статье откровенно признается:

«Преодолевая эту систему, исследователи последних лет отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой историко-литературный факт слу-

<sup>16</sup> «На литературном посту», 1927 г., № 9, стр. 47.

жил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям»<sup>17</sup>.

Мы полагаем, что такое отношение к истории в значительной степени затрудняло формалистам своевременное осознание своих ошибок и своевременную ревизию основ их первоначального учения. Они как бы потопили и загромодили теорию массой подобранных исторических фактов. Факты подбирались легко и факты новые, так как и теория была новой, а исторический материал неисчерпаем. Это и соблазнило формалистов. История вместо того, чтобы отрезать их, сделала их еще более упорными в их первоначальных убеждениях.

#### ФОРМАЛИЗМ и ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Несколько слов о роли формального метода в литературной критике.

Литературная критика занимала у формалистов в первом периоде их развития огромное место. Исследовательская работа в то время совершенно сливалась у них с актуальной, а порою и злободневной литературной критикой. И в дальнейшем стремлении формалистов к непосредственному участию в литературной жизни было очень велико.

Совершенно справедливо говорит Энгельгардт: «Для многих из ее (формальной школы) сторонников активное участие в литературной современности всегда стояло на первом плане, и, вырабатывая методы объективного и отвлеченного исследования так называемых формальных элементов поэзии, они наполовину бессознательно переносили их в область критики»<sup>18</sup>.

Свои футуристические вкусы формалисты облекали в ученые формулы и этим вносили критику в науку, а плохую науку — в критику.

Но наиболее существенным моментом в критических статьях формалистов является их принципиальное направленчество.

Критика, по их мнению, должна быть органом писателя, выразителем определенного художественного направления, а не органом читателя. Этим самым критика лишается своих функций, своей основной роли — быть посредницею между социальными и общеидеологическими требованиями эпохи, с одной стороны, и литературой — с другой.

Вместо того, что давать «социальные заказы» на понятном и существенном для художника языке и критически оценивать уже выполненные заказы, формалисты как критики заняли двусмысленную и нелепую позицию между наукой и боевым литературным направлением. В силу этого они, с одной стороны, обучали лингвистике, а с другой — навязывали футуристическую программу, одно подкрепляя другим.

Конечно, такое положение вещей глубоко ненормально и долго держаться не может. В настоящее время оно, по-видимому, изживается. Формалисты начинают мало-помалу занимать позицию между читателем и литературой, хотя их все еще тянет не прежнее место — между фило-

<sup>17</sup> «На литературном посту», 1927 г., № 9, стр. 49.

<sup>18</sup> «Формальный метод в истории литературы», стр. 116.

логией и футуризм. Именно отсюда — «Леф». Вряд ли нужно подчеркивать, что действительным социологическими предпосылками для литературной критики формалисты не владеют.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**В** конце настоящей книги уместно поставить вопрос: каково же историческое значение формального метода? Историческая задача на сегодняшний день по отношению к формализму ясна. Она заключается в беспощадной критике со стороны не формалистов и смелой, безбоязненной ревизии всех основоположений формализма — со стороны самих формалистов.

Но каково же значение их теорий в прошлом?

На этот вопрос наш ответ будет совсем иным. Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя. Пусть он их не разрешил. Но самые ошибки, смелость и последовательность этих ошибок тем более сосредотачивают внимание на поставленных проблемах.

Поэтому самым неправильным было бы игнорировать формализм или критиковать его не на его собственной почве. И то и другое приводит только к компромиссу. К нему и пришла академическая наука, первоначально вовсе игнорировавшая формализм, а теперь ищущая право на игнорирование в полупризнании формализма. К такому же компромиссу приходят и некоторые марксисты, бившие раньше формализм в спину, вместо того, чтобы встретиться с ним лицом к лицу.

Мы полагаем, что и марксистская наука должна быть благодарной формалистам, благодарной за то, что их теория может стать объектом серьезной критики, в процессе которой могут уясниться и должны окрепнуть основы марксистского литературоведения.

Всякая молодая наука — а марксистское литературоведение очень молодо — гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника.

Винной Волошинов

МАРКСИЗМ

И

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА  
В НАУКЕ О ЯЗЫКЕ

## ВВЕДЕНИЕ

До сих пор по философии языка нет еще ни одной марксистской работы. Более того, нет сколько-нибудь определенных и развитых высказываний о языке в марксистских работах, посвященных иным, близким темам<sup>1</sup>. Вполне понятно, что наша работа, являющаяся, в сущности, первой, может ставить себе лишь самые скромные задачи. Не может быть и речи о сколько-нибудь систематическом и законченном марксистском анализе хотя бы основных проблем философии языка. Такой анализ мог быть продуктом лишь длительной и коллективной работы. Мы же должны были ограничиться скромной задачей наметить лишь *основное направление* подлинно марксистского мышления о языке и те *опорные методологические пункты*, на которые должно опираться это мышление в\* подходе к конкретным проблемам лингвистики.

Наша задача осложнилась особенно тем, что в марксистской литературе нет еще законченного и общепризнанного определения специфической действительности идеологических явлений<sup>2</sup>. В большинстве случаев их понимают как явления сознания, т.е. психологически. Такое понимание в высшей степени препятствовало правильному подходу к специфическим особенностям идеологических явлений, которые отнюдь не могут быть сведены к особенностям субъективного сознания и психики. Поэтому-то и роль языка как специфической материальной действительности идеологического творчества не могла быть в достаточной степени оценена.

К этому нужно прибавить, что во всех тех областях, до которых слабо или совсем не коснулась рука основоположников — Маркса и Энгельса, — прочно засели механистические категории. Все эти области в основном находятся еще на стадии до-диалектического механистического материализма. Это находит свое выражение в том, что во всех областях науки об идеологии до сих пор господствует категория механистической каузальности. Рядом с этим не изжито еще позитивистическое понимание эмпирики, преклонение перед «фактом», понятым не диалектически,

---

<sup>1</sup> Единственная марксистская работа, касающаяся языка, — недавно вышедшая книжка И.Презента «Происхождение речи и мышления» (1928 г., Прибой), — в сущности, к философии языка имеет очень мало отношения. В книге рассматриваются проблемы генезиса речи и мышления, причем под речью подразумевается вовсе не язык как определенная специфическая идеологическая система, а «сигнал» в рефлексологическом понимании. Язык как специфическое явление ни в коем случае не может быть сведен к сигналу, и потому исследования И.Презента языка вовсе не задевают. От них нет прямого пути к конкретным вопросам лингвистики и философии языка.

<sup>2</sup> Основоположниками марксизма дано определение места идеологии в единстве социальной жизни: идеология как надстройка, отношение надстройки к базису и т.д. Что же касается до вопросов, связанных с материалом идеологического творчества и с условиями идеологического общения, то эти вопросы, второстепенные для общей теории исторического материализма, не получили конкретного и законченного разрешения.

а как что-то незыблемое и устойчивое<sup>3</sup>. Философский дух марксизма еще почти не проникал в эти области.

Вследствие указанных причин мы оказались в области философии языка почти без всякой возможности опереться на какие-нибудь вполне определенные положительные достижения в области других наук об идеологиях. Даже литературоведение, благодаря Плеханову наиболее разработанная область этих наук, почти ничего не могло дать нам для нашей темы.

Предлагаемая нами работа в основном преследует чисто исследовательские цели, однако мы постарались придать ей возможно популярный характер<sup>4</sup>.

В первой части работы мы пытаемся обосновать значение проблем философии языка для марксизма в его целом. Это значение, как мы сказали, далеко не оценено еще в достаточной степени. Между тем, *проблемы философии языка находятся на стыке ряда важнейших областей марксистского мировоззрения*, притом таких, которые в настоящее время пользуются широким вниманием нашей общественности<sup>5</sup>.

К этому необходимо прибавить, что в самое последнее время, как в Западной Европе, так и у нас в СССР<sup>6</sup>, проблемы философии языка приобретают необычную остроту и принципиальность. Можно сказать, что современная буржуазная философия начинает развиваться *под знаком слова*, причем это новое направление философской мысли Запада находится еще в своем начале. Идет оживленная борьба вокруг «слова» и его систематического места, борьба, аналогию которой можно найти только в средневековых спорах реализма, номинализма и концептуализма. И действительно, традиции этих философских направлений средневековья начинают до известной степени оживляться в реализме феноменологов и концептуализме неокантианцев.

В самой лингвистике, после позитивистической боязни всякой принципиальности в постановке научных проблем и характерной для позднейшего позитивизма враждебности ко всем запросам мирозерцания, пробудилось обостренное осознание своих общефилософских предпосылок и своих связей с другими областями знания. В связи с этим появилось ощущение кризиса, переживаемого лингвистикой, неспособной удовлетворить всем этим запросам.

*Показать место проблем философии языка в единстве марксистского мирозерцания* — является задачей первой части. Поэтому пер-

---

<sup>3</sup> Позитивизм, в сущности, является перенесением основных категорий и навыков субстанциалистического мышления из области «сущностей», «идей», «общего» — в область единичных фактов.

<sup>4</sup> Конечно, кроме общемарксистской подготовки от читателя требуется знакомство хотя бы с основами лингвистики.

<sup>5</sup> Вопросы литературоведения, вопросы психологии.

<sup>6</sup> Однако, отнюдь не в марксистских кругах. Мы имеем в виду пробуждение интереса к слову, вызванное «формалистами», а также такие явления, как книги Г.Шпета («Эстетические фрагменты»; «Внутренняя форма слова»), и, наконец, книгу Лосева («Философия имени»).

вая часть ничего не доказывает и не дает никаких законченных решений выдвигаемых вопросов: в ней нас интересуют не столько связи между явлениями, сколько связи между проблемами.

Вторая часть пытается разрешить основную проблему философии языка, проблему *реальной данности языковых явлений*. Эта проблема является той осью, вокруг которой вращаются все главнейшие вопросы философско-лингвистической мысли нового времени. Такие основные проблемы, как проблема *становления языка*, проблема *речевого взаимодействия*, проблема *понимания*, проблема *значения* и другие, сходятся к ней как к своему центру. Конечно, в разрешении самой проблемы мы могли наметить лишь основные пути. Целый ряд вопросов остается едва затронутым; целый ряд нитей, намеченных в изложении, остается не прослеженным до конца. Но иначе и быть не могло в небольшой книжке, чуть ли не впервые пытающейся подойти с марксистской точки зрения к этим проблемам.

Последняя часть работы является конкретным исследованием одного из вопросов синтаксиса. Основная идея всей нашей работы — *продуктивная роль и социальная природа высказывания* — нуждается в конкретизации: необходимо показать ее значение не только в плане общего мировоззрения и принципиальных вопросов философии языка, но и в частных и частнейших вопросах языкознания. Ведь если идея верна и продуктивна, то эта продуктивность ее должна обнаруживаться сверху донизу. Но и сама по себе тема третьей части — *проблема чужого высказывания* — имеет большое значение, выходящее далеко за пределы синтаксиса. Ведь целый ряд важнейших литературных явлений — *речь героя* (вообще построение героя), *сказ*, *стилизация*, *пародия*, — являются лишь различными преломлениями «чужой речи». Понимание этой речи и управляющей ею социологической закономерности является необходимым условием продуктивной разработки всех перечисленных нами литературных явлений<sup>7</sup>.

Кроме того, самый вопрос третьей части в русской лингвистической литературе совершенно не разработан. Так, явление *несобственной прямой речи в русском языке* (уже у Пушкина) еще никем не было указано и описано. Совершенно еще не исследованы многообразнейшие модификации прямой и косвенной речи.

Таким образом, наша работа движется в направлении от общего и абстрактного к частному и конкретному: от общефилософских вопросов мы переходим к вопросам общелингвистическим и от них уже к более специальному вопросу, лежащему на границе грамматики (синтаксиса) и стилистики.

<sup>7</sup> Как известно, эти именно явления в настоящее время привлекают внимание литературоведов. Конечно, для полного понимания всех этих перечисленных нами явлений необходимо применение еще и иных точек зрения. Однако, без анализа форм передачи чужой речи никакая продуктивная работа здесь невозможна.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

# ЗНАЧЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА ДЛЯ МАРКСИЗМА

## ГЛАВА ПЕРВАЯ.

### НАУКА ОБ ИДЕОЛОГИЯХ И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА

ПРОБЛЕМА ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАКА. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ЗНАК И СОЗНАНИЕ. СЛОВО КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ЗНАК PAR EXCELLENCE. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ НЕЙТРАЛЬНОСТЬ СЛОВА. СПОСОБНОСТЬ СЛОВА-БЫТЬ ВНУТРЕННИМ ЗНАКОМ. ИТОГИ.

ПРОБЛЕМА

ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАКА

Проблемы философии языка приобре-

тают для марксизма в настоящее

время исключительную актуальность.

и важность. На целом ряде важнейших боевых участков научной работы марксистский метод упирается именно в эти проблемы и не может вести дальнейшего продуктивного наступления, не подвергнув их самостоятельному рассмотрению и разрешению.

Прежде всего самые основы марксистской науки об идеологическом творчестве: основы науковедения, литературоведения, религиоведения, науки о морали и пр. — теснейшим образом сплетены с проблемами философии языка.

Всякий идеологический продукт является не только частью действительности — природной и социальной — как физическое тело, орудие производства или продукт потребления, но, кроме того, в отличие от перечисленных явлений, отражает и преломляет другую, вне его находящуюся действительность. Все идеологическое обладает значением: оно представляет, изображает, замещает нечто вне его находящееся, т.е. является знаком. *Где нет знака — там нет и идеологии.* Физическое тело, так сказать, равно себе самому, — оно ничего не означает, всецело совпадая со своей природной единичной данностью. Здесь не приходится говорить об идеологии.

Но любое физическое тело можно воспринять как образ чего-нибудь, скажем, как воплощение в данной единичной вещи природной косности и необходимости. Такой художественно-символический образ данной физической вещи является уже идеологическим продуктом. Физическая вещь превращена в знак. Не переставая быть частью материальной дей-

ствительности, такая вещь известным образом отражает и преломляет другую действительность.

То же самое справедливо и относительно любого орудия производства. Орудие производства само по себе лишено значения, ему принадлежит лишь определенное назначение: служить той или иной производственной \* цели. Орудие служит этой цели как данная единичная вещь, ничего не отражая и не замещая. Но и орудие производства можно превратить в идеологический знак. Таковы серп и молот в нашем гербе; здесь им принадлежит уже чисто идеологическое значение. Можно также идеологически разукрасить орудие производства. Так уже орудия первобытного человека покрыты изображениями или орнаментами, т.е. покрыты знаками. Само орудие при этом, конечно, не становится знаком.

Можно, далее, орудию производства придать художественную завершенность формы, притом так, что это художественное оформление будет гармонически сочетаться с целевым производственным назначением орудия. В этом случае происходит как бы максимальное сближение, почти слияние знака с орудием производства. Но все же и здесь мы замечаем отчетливую смысловую границу: орудие как таковое не становится знаком, и знак как таковой не становится орудием производства.

Также и продукт потребления можно сделать идеологическим знаком. Например, хлеб и вино становятся религиозными символами в христианском таинстве причащения. Но продукт потребления как таковой отнюдь не является знаком. Продукты потребления можно, как и орудия, соединить с идеологическими знаками, но при этом соединении не стирается отчетливая смысловая граница между ними. Так, хлеб выпекается в определенной форме, и эта форма отнюдь не оправдывается только потребительским назначением хлеба, но имеет и некоторое, пусть примитивное, знаковое идеологическое значение (например, форма кренделя или розанчика).

Таким образом, рядом с природными явлениями, предметами техники и продуктами потребления существует особый мир ~ *мир знаков*.

Знаки также — единичные материальные вещи, и, как мы видели, любая вещь природы, техники или потребления может сделаться знаком, но при этом она приобретает значение, выходящее за пределы ее единичной данности. Знак не просто существует как часть действительности, но отражает и преломляет другую действительность, поэтому-то он может исказить эту действительность или быть верным ей, воспринимать ее под определенным углом зрения и т.п. Ко всякому знаку приложимы критерии идеологической оценки (ложь, истина, правильность, справедливость, добро и пр.). Область идеологии совпадает с областью знаков. Между ними можно поставить знак равенства. Где знак — там и идеология. *Всему идеологическому принадлежит знаковое значение.*

Внутри самой области знаков, т.е. внутри идеологической сферы, существуют глубокие различия: ведь сюда входят и художественный образ, и религиозный символ, и научная формула, и правовая норма и т.д. Ка-

жая область идеологического творчества по-своему ориентируется в действительности и по-своему ее преломляет. Каждой области принадлежит своя особая функция в единстве социальной жизни. Но *знаковый характер является общим определением всех идеологических явлений.*

Всякий идеологический знак является не только отражением, тенью действительности, но и материальной частью самой этой действительности. Всякое знаковое идеологическое явление дано в каком-либо материале: в звуке, в физической массе, в цвете, в телесном движении и т.п. В этом отношении действительность знака вполне объективна и поддается единому монистическому объективному методу изучения. Знак — явление внешнего мира. И он сам, и все производимые им эффекты, т.е. те реакции, те действия и те новые знаки, которые он порождает в окружающей социальной среде, протекают во внешнем опыте.

Это положение чрезвычайно важно. Как оно ни элементарно и ни кажется само собой разумеющимся, наука об идеологиях до настоящего времени не делает из него всех соответствующих выводов.

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ЗНАК И СОЗНАНИЕ | Идеалистическая философия культуры и психологистическое культуроведение помещают идеологию в сознание<sup>8</sup>. Идеология, — утверждают они, — факт сознания, внешнее тело знака — только оболочка, только техническое средство для реализации внутреннего эффекта — понимания.

Что само понимание может осуществиться тоже только в каком-нибудь знакомом материале (например, во внутренней речи) — упускается из виду как идеализм, так и психологизм. Упускается из виду, что знаку противостоит знак, и что само *сознание может реализовать себя и стать действительным фактом лишь в материале знакового воплощения.* Ведь понимание знака есть отнесение данного понимаемого знака к другим, уже знакомым знакам; иными словами, понимание отвечает на знак — знаками же. И эта цепь идеологического творчества и понимания, идущая от знака к знаку и к новому знаку — едина и непрерывна: от одного знакового и, следовательно, материального звена мы непрерывно переходим к другому, знаковому же звену. И нигде нет разрывов, нигде цепь не погружается в нематериальное и невоплощенное в знаке внутреннее бытие.

Эта идеологическая цепь протягивается между индивидуальными сознаниями, соединяя их. Ведь знаки возникают только в процессе взаимодействия между индивидуальными сознаниями. И само индивидуальное

<sup>8</sup> Следует указать, что в современном неокантианстве замечается поворот в этом отношении. Мы имеем в виду последнюю книгу Кассирера: «Philosophie der symbolischen Formen», Т. I, 1923.

Оставаясь на почве сознания, Кассирер считает основной чертой сознания репрезентацию. Каждый элемент сознания нечто представляет, несет символическую функцию. Целое дано в части, а часть понимается лишь в целом. Идея, по Кассиреру, так же чувствена, как и материя, однако эта чувственность — символического знака, она — репрезентативна.

Всознание наполнено знаками. Сознание становится сознанием, только наполняясь идеологическим, гесп. знаковым содержанием, следовательно, только в процессе социального взаимодействия.

Идеалистическая философия культуры и психологистическое культуроведение, как ни глубоки методологические различия между этими двумя направлениями, совершают одну и ту же коренную ошибку. Локализуя идеологию в сознании, они превращают науку об идеологиях в науку о сознании и его законах, все равно, трансцендентальных или эмпирикопсихологических.

Благодаря этому возникает как коренное искажение самой изучаемой действительности, так и методологическая путаница во взаимоотношениях отдельных областей знания. Идеологическое творчество — материальный и социальный факт — втискивается в рамки индивидуального сознания. С другой стороны само индивидуальное сознание лишается всякой опоры в действительности. Оно становится или всем, или ничем.

В идеализме оно становится всем, помещается где-то над бытием, определяя его. На самом же деле, этот властелин вселенной является в идеализме лишь гипостазированием абстрактной связи между самыми общими формами и категориями идеологического творчества.

Для психологистического позитивизма, наоборот, сознание оказывается ничем, — совокупностью случайных психофизиологических реакций, в результате которых каким-то чудом получается осмысленное и единое идеологическое творчество.

Объективная социальная закономерность идеологического творчества, ложно истолкованная как закономерность индивидуального сознания, неизбежно должна утратить свое действительное место в бытии, уходя или в надбытийные высоты трансцендентализма, или в досоциальные низины психофизического биологического субъекта.

Но ни из над-, ни из до-человеческих животных корней идеологическое как такое объяснить нельзя. Его действительное место в бытии, \* — в особом социальном, человеком созданном, *знаковом материале*. Специфичность его именно в том, что он находится между организованными индивидами, что он является средою, medium'ом их общения.

Знак может возникнуть лишь на *междоиндивидуальной территории*, причем эта территория не «природная» в непосредственном смысле этого слова<sup>9</sup>: между двумя homo sapiens знак тоже не возникнет. Необходимо, V чтобы два индивида были *социально организованы*, — составляли коллектив: лишь тогда между ними может образоваться знаковая среда. Индивидуальное сознание не только не может здесь ничего объяснить, но, наоборот, оно само нуждается в объяснении из социальной идеологической среды.

*Индивидуальное сознание есть социально идеологический факт.* До тех пор, пока это положение не будет признано со всеми вытекающими

<sup>9</sup> Общество, конечно, тоже *часть природы*, но только часть, качественно отличная, обладающая своими *специфическими* закономерностями.

из него следствиями, не сможет быть построена ни объективная психология, ни объективная же наука об идеологиях.

Именно проблема сознания создает главные трудности и порождает глубочайшую путаницу во всех вопросах, связанных как с психологией, так и с наукой об идеологиях. В конце концов сознание стало *asylum ignorantiae* для всех философских построений. Сознание превратили в склад всех неразрешенных проблем, всех объективно неразложимых остатков. Вместо того, чтобы искать объективного определения сознания, им стали пользоваться для того, чтобы субъективировать и расплавлять все устойчивые объективные определения.

Объективное определение сознания может быть только социологическим. Нельзя выводить сознание непосредственно из природы, как то пытался и пытается сделать наивный механистический материализм и современная объективная психология (биологическая, бихевиористическая и рефлексологическая). Нельзя идеологию выводить из сознания, как это делает идеализм и психологистический позитивизм. Сознание слагается и осуществляется в знаковом материале, созданном в процессе социального общения организованного коллектива. Индивидуальное сознание питается знаками, вырастает из них, отражает в себе их логику и их закономерность. Логика сознания есть логика идеологического общения, знакового взаимодействия коллектива. Если мы лишим сознание его знакового идеологического содержания, от сознания ничего ровно не останется. Сознание может приютиться только в образе, в слове, в значащем жесте и т.п. Вне этого материала остается голый физиологический акт, не освещенный сознанием, т.е. не освещенный, не истолкованный знаками.

Из всего сказанного нами вытекает следующее методологическое положение: *наука об идеологиях ни в какой степени не зависит от психологии и на нее не опирается*. Наоборот, как мы подробнее увидим в одной из следующих глав, *объективная психология должна опираться на науку об идеологиях*. Действительность идеологических явлений — объективная действительность социальных знаков. Законы этой действительности суть законы знакового общения, определяемые непосредственно всею совокупностью социально-экономических законов. Идеологическая действительность — непосредственная надстройка над экономическим базисом. Индивидуальное сознание — не архитектор идеологической надстройки, а только жилец, приютившийся в социальном здании идеологических знаков.

**СЛОВОКАКИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ  
ЗНАК PAR EXCELLENCE**

Отрешив предварительно идеологические явления и их закономерность от индивидуального сознания, мы тем прочнее связали их с условиями и формами социального общения. Действительность знака всецело определяется этим общением. Ведь бытие знака является не чем иным, как материализацией этого общения. Таковы все идеологические знаки.

Но нигде этот знаковый характер и эта сплошная и всесторонняя обусловленность общением не выражена так ярко и полно, как в языке.

↓ Слово — идеологический феномен *par excellence*. Вся действительность слова всецело растворяется в его функции быть знаком. В нем нет ничего, что было бы равнодушно к этой функции и не было бы порождено ею. Слово — чистейший и тончайший *medium* социального общения.

Одна уже эта показательность, репрезентативность слова как идеологического феномена, исключительная отчетливость его знаковой структуры, была бы достаточна, чтобы выдвинуть слово на первый план науки об идеологиях. Основные общеидеологические формы знакового общения лучше всего могли бы быть раскрыты именно на материале слова.

#### ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ НЕЙТРАЛЬНОСТЬ СЛОВА

Но этого еще мало. Слово является не только наиболее показательным и чистым знаком — слово является, кроме того, *нейтральным знаком*. Весь остальной знаковый материал специализован по отдельным областям идеологического творчества. Каждая область обладает своим идеологическим материалом, формирует свои специфические знаки и символы, в других областях неприменимые. Здесь знак создается специфической идеологической функцией и неотделим от нее. Слово же — нейтрально к специфической, идеологической функции. Оно может нести *любую* идеологическую функцию: научную, эстетическую, моральную, религиозную.

-ч/Кроме того, существует громадная область идеологического общения, которая не поддается приурочиванию к какой-либо идеологической сфере. Это — *общение жизненное*. Общение это чрезвычайно содержательно и важно. С одной стороны оно непосредственно примыкает к производственным процессам, с другой стороны оно соприкасается со сферами различных оформившихся и специализированных идеологий. Об этой особой области *жизненной идеологии* мы подробнее будем говорить в следующей главе. Здесь мы отметим, что материалом жизненного общения является по преимуществу *слово*. Так называемая разговорная речь и ее формы локализованы именно здесь, в области жизненной идеологии.

#### СПОСОБНОСТЬ СЛОВА

#### БЫТЬ ВНУТРЕННИМ ЗНАКОМ

Слову принадлежит еще одна в высшей степени важная особенность, делающая его преимущественным *medium*'ом индивидуального сознания. Хотя действительность слова, как и всякого знака, расположена между индивидами, слово в то же время производится средствами индивидуального организма без помощи каких бы то ни было орудий и какого-либо вне-телесного материала. Этим определилось то, что *слово стало знаковым материалом внутренней жизни* — сознания (внутренняя речь). Ведь сознание могло развиваться, только обладая гибким и телесно-выраженным материалом. Таким и явилось слово. Слово может служить знаком, так сказать, внутреннего употребления; оно может осуществляться как знак, не будучи до конца выраженным во-вне. Поэтому проблема индивидуального сознания как *внутреннего слова* (вообще *внутреннего знака*) является одной из важнейших проблем философии языка.

Уже с самого начала ясно, что подойти к этой проблеме с помощью обычного понятия слова и языка, как оно было выработано не социологической лингвистикой и философией языка — невозможно. Требуется глубокий и тонкий анализ слова как социального знака, чтобы понять его функцию как среды сознания.

Этой исключительную ролью слова как среды сознания определяется то, что слово *сопровождает как необходимый ингредиент всё вообще идеологическое творчество*. Слово сопровождает и комментирует всякий идеологический акт. Процессы понимания какого бы то ни было идеологического явления (картины, музыки, обряда, поступка) не осуществляются без участия внутренней речи. Все проявления идеологического творчества, все иные, не словесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее.

Это не значит, конечно, что слово может заместить всякий иной идеологический знак. Нет, все основные, специфические идеологические знаки не заместимы вполне словом. Принципиально нельзя передать адекватно словом музыкальное произведение или живописный образ. Религиозный обряд не может быть сполна заменен словом; нет адекватной словесной замены даже для простейшего жизненного жеста. Отрицание этого привело бы к самому пошлomu рационализму и упростиельству. Но в то же время все эти незаменимые словом идеологические знаки опираются на слово и сопровождаются словом, как пение сопровождается аккомпанементом.

Ни один культурный знак, если он понят и осмыслен, не остается изолированным, но входит в *единство словесно-оформленного сознания*. Сознание умеет найти к нему какой-то словесный подход. Поэтому вокруг каждого идеологического знака образуются как бы расходящиеся круги словесных откликов и отзвучий. Всякое *идеологическое преломление становящегося бытия*, в каком бы то ни было значащем материале, *сопровождается идеологическим преломлением в слове* как обязательным сопутствующим явлением. Слово наличию во всяком акте понимания и во всяком акте истолкования.

ИТОГИ | Все разобранные нами особенности слова — его *э*<sub>наковая</sub> *чистота, идеологическая его нейтральность, его причастность жизненному общению, его способность стать внутренним словом и, наконец, его обязательная наличность как сопровождающего явления во всяком сознательном идеологическом акте* — все это делает слово основополагающим объектом науки об идеологиях. Законы идеологического преломления бытия в знаке и в сознании, его формы и механику этого преломления должно прежде всего изучать на материале слова. Внесение марксистского социологического метода во все глубины и тонкости «имманентных» идеологических структур возможно только на основе разработанной самим же марксизмом философии языка как *философии идеологического знака*.

## ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ БАЗИСА И НАДСТРОЕК

НЕДОПУСТИМОСТЬ КАТЕГОРИЙ МЕХАНИСТИЧЕСКОЙ КАУЗАЛЬНОСТИ В НАУКЕ ОБ ИДЕОЛОГИИ. СТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВА И СТАНОВЛЕНИЕ СЛОВА. ЗНАКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ ПСИХОЛОГИИ. ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖИЗНЕННЫХ ЖАНРОВ. ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ И ФОРМЫ ЗНАКОВ. ТЕМА ЗНАКА. КЛАССОВАЯ БОРЬБА И ДИАЛЕКТИКА ЗНАКА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

НЕДОПУСТИМОСТЬ КАТЕГОРИЙ  
МЕХАНИСТИЧЕСКОЙ

КАУЗАЛЬНОСТИ

"НЛУКЕОБ ИДЕОЛОГИИ

Одна из основных проблем марксизма — *проблема отношения базиса к надстройкам* — в целом

Ряде существенных своих моментов тесно связана с вопросами философии языка и может многое получить от разрешения

или хотя бы сколько-нибудь широкой и углубленной трактовки этих вопросов.

Когда ставится вопрос о том, каким образом базис определяет идеологию, то на него дают верный, но слишком общий, а потому многосмысленный ответ: *каузально* (причинно).

Если под каузальностью понимать механистическую каузальность, как ее до сих пор понимают и определяют позитивистические представители естественнонаучного мышления, то такой ответ является в корне ложным и противоречащим самым основам диалектического материализма.

Область применения категорий механистической каузальности чрезвычайно ограничена, и в самом естествознании она все более и более суживается по мере диалектического расширения и углубления его основоположений. Что же касается до основных вопросов исторического материализма и всей науки об идеологиях, то о применении здесь этой инертной категории не может быть и речи.

Установление связи между базисом и изолированным, вырванным из целостного и единого идеологического контекста явлением — никакой познавательной цены не имеет. Необходимо прежде всего определить значение данного идеологического изменения в контексте соответствующей идеологии, учитывая, что всякая идеологическая область является единым целым, всем своим составом реагирующим на изменение базиса. Поэтому объяснение должно сохранять всю *качественную разность* взаимодействующих областей и проследивать все этапы, через которые проходит изменение. Только при этом условии в результате анализа окажется не внешнее соответствие двух случайных и в разных планах лежащих явлений, а процесс действительного диалектического становления общества, идущий из базиса и завершающийся в надстройках.

При игнорировании специфичности знакового идеологического материала идеологическое явление упрощается, в нем учитывается и объясняется или только рациональный содержательный момент (например — прямой познавательный смысл какого-нибудь художественного образа в роде: Рудин — «лишний человек»), и этот момент соотносится с базисом (напр. — дворянство разоряется, отсюда «лишний человек» в литературе). Или, наоборот, выделяется лишь внешний, технический момент идеологического явления (напр. — техника архитектурного сооружения или химическая техника красок), и этот момент непосредственно выводится из технического уровня производства.

И тот, и другой путь выведения идеологии из базиса одинаково обходит существо идеологического явления. Если установленное соответствие и верно, если «лишние люди» действительно появились в литературе в связи с тем, что дворянское хозяйство пошатнулось, то отсюда, во-первых, отнюдь не следует, что соответствующие хозяйственные потрясения механически каузально порождают «лишних людей» на страницах романа (нелепость такого предположения совершенно очевидна), во-вторых, самое это соответствие не имеет никакой познавательной ценности, пока не выяснена ни специфическая роль «лишнего человека» в художественной структуре романа, ни специфическая роль романа в социальной жизни в ее целом.

Ведь ясно, что между экономическими переменами в хозяйстве и между появлением «лишнего человека» в романе лежит очень длинный путь, проходящий через ряд *качественно различных сфер*, из которых каждая обладает своей *специфической закономерностью* и своеобразием. Ведь ясно, что «лишний человек» появился в романе не независимо и не без всякой связи с другими элементами романа; наоборот, весь роман перестроился как единое, органическое целое, подчиненное своим специфическим законам. Соответственно перестроились и все другие элементы романа — его композиция, его стиль и пр. Но и это органическое перестроение романа совершалось также в тесной связи с изменениями во всей литературе.

1 Проблема взаимоотношения базиса и надстроек — исключительно сложная и *нуждающаяся* своей *продуктивной*

И СТАНОВЛЕНИЕ СЛОВА разработки в громадном предварительном материале — может в значительной степени уясниться именно на материале слова.

Ведь сущность этой проблемы в интересующем нас плане сводится к тому, *как* действительное бытие (базис) определяет знак, *как* знак отражает и преломляет становящееся бытие.

Разобранные нами в предыдущей главе особенности слова как идеологического знака, делают его наиболее подходящим материалом для принципиальной ориентации всей проблемы. Не столько знаковая чистота слова важна в данном отношении, сколько его *социальное вездесущие*. Ведь слово вкрадывается буквально во всякое взаимодействие и

взаимосприкосновение людей: в трудовое сотрудничество, в идеологическое общение, в случайные жизненные соприкосновения, политические взаимоотношения и пр. В слове реализованы бесчисленные идеологические нити, пронизывающие собою все области социального общения. Вполне понятно, что слово будет наиболее чутким *показателем социальных изменений*, притом там, где они еще только назревают, где они еще не сложились, не нашли еще доступа в оформившиеся и сложившиеся идеологические системы. Слово — та среда, в которой происходят медленные количественные накопления тех изменений, которые еще не успели перейти в новое идеологическое качество, не успели породить новой и законченной идеологической формы. Слово способно фиксировать все переходные, тончайшие и мимолетные фазисы социальных изменений.

**ЗНАКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ  
ОБЩЕСТВЕННОЙ ПСИХОЛОГИИ**

Так называемая общественная психология, являющаяся по теории Плеханова и большинства марксистов переходным звеном между социально-политическим строем и идеологией в узком смысле (наука, искусство и пр.), реально, материально дана как словесное *взаимодействие*. Взятая вне этого реального процесса речевого (вообще знакового) общения и взаимодействия, общественная психология превратилась бы в метафизическое или мифическое понятие («коллективная душа» или «коллективная внутренняя психика», «дух народа» и т.п.).

- 4\* Общественная психология дана не где-то внутри (в «душах» общающихся индивидов), а всецело — *во-вне*: в слове, в жесте, в деле. В ней нет ничего невыраженного, внутреннего — все снаружи, все в обмене, все в материале, и, прежде всего, в материале слова.

Производственные отношения и непосредственно обусловленный ими социально-политический строй определяют все возможные словесные соприкосновения людей, все формы и способы их словесного общения: в работе, в политической жизни, в идеологическом творчестве. Условиями же, формами и типами речевого общения в свою очередь определяются как формы, так и темы речевых выступлений.

ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖИЗНЕННЫХ ЖАНРОВ | <sup>1</sup> <sup>всего та стихия</sup> Общественная психология — это и есть прежде всего та стихия многообразных *речевых выступлений*, которая со всех сторон оmyвает все фор-

мы и виды устойчивого идеологического творчества: кулуарные разговоры, обмен мнений в театре, на концерте, в различных общественных сборищах, просто случайные беседы, манера словесного реагирования на жизненные и житейские поступки, внутрисловесная манера осознавать себя, свое общественное положение и пр., и пр. Общественная психология дана по преимуществу в разнообразнейших формах «выгс/сазывания», в форме маленьких *речевых жанров*, внутренних и внешних, досих пор совершенно не изученных. Все эти речевые выступления сопряжены, конечно, с другими типами знакового обнаружения и взаимодействия: с мимикой, жестикуляцией, условными действиями и т.п.

Все эти формы речевого взаимодействия чрезвычайно тесно связаны с условиями данной социальной ситуации и чрезвычайно чутко реагируют на все колебания социальной атмосферы. И вот, в недрах этой материализованной в слове общественной психологии накапливаются те еле заметные изменения и сдвиги, которые затем находят свое выражение в завершенных идеологических продуктах.

#### ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ И ФОРМЫ ЗНАКОВ

Из сказанного вытекает следующее. Общественную психологию должно изучать с двух сторон: во-первых, с точки

зрения ее *содержания*, т.е. с точки зрения тех *тем*, которые актуальны в ней в тот или иной момент, и во-вторых — с точки зрения тех *форм и типов речевого общения*, в котором данные темы осуществляются (обсуждаются, выражаются, испытываются, продумываются).

До сих пор задача изучения общественной психологии ограничивалась лишь первой точкой зрения, т.е. определением только тематического состава ее. При этом даже самый вопрос о том, где искать объективные документы, т.е. материальные выражения общественной психологии, не ставился со всею отчетливостью. И здесь понятия: «сознание», «психика», «внутренний мир», сыграли печальную роль, освобождая от необходимости искать отчетливых материальных форм выражения общественной психологии.

Между тем этот вопрос о конкретных формах имеет первостепенное значение. Дело здесь идет, конечно, не об источниках нашего знания общественной психологии в ту или иную эпоху (например, мемуары, письма, литературные произведения), не об источниках понимания «духа >4эпохи», — дело идет именно о самых формах конкретного осуществления в этого духа, т.е. о формах жизненного, знакового общения.

*Типология этих форм* — одна из насущнейших задач марксизма.

В последующем, в связи с проблемой высказывания и диалога, мы еще коснемся проблемы речевых жанров. Здесь отметим лишь следующее.

Каждая эпоха и каждая социальная группа имеет свой репертуар речевых форм жизненно идеологического общения. Каждой группе однородных форм, т.е. каждому жизненному речевому жанру, соответствует своя группа тем. Между формой общения (например — непосредственное техническое трудовое общение), формой высказывания (короткая деловая реплика) и его темой существует неразрывное органическое единство. Поэтому *классификация форм высказывания должна опираться на классификацию форм речевого общения*. Эти же последние формы всецело определяются производственными отношениями и социально-политическим строем. При более подробном анализе мы увидели бы, какое громадное значение имеет *иерархический момент* в процессах речевого взаимодействия, какое могущественное влияние оказывает иерархическая организация общения на формы высказывания. Словесный этикет, речевой такт и иные формы приспособления высказыва-