

ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ  
СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВЫХ  
ФОРМАЛИСТИЧЕСКИХ РАБОТ

Положительная сторона «воскресения слова» формалистами сказалась, прежде всего, в обостренном интересе их к поэту-мастеру и мастерству в поэзии.

Правда, и тут примешивались нигилистические тона. Формалист в первый период никогда не скажет: поэт — мастер, а обязательно: поэт — только мастер.

Все же исследования в области звуковой структуры стиха, — качественной в особенности, — начатые еще символистами (А. Белый, В. Брюсов), у формалистов достигли более высокой научной ступени.

Изучение внешнего оформления художественного произведения (композиция, сюжетосложение) — вопрос мало изученный в русском литературоведении, почти впервые становится объектом серьезного исследования именно у формалистов. Но знаменательно, что и в этих исследованиях акцентирована отрицательная сторона, снижение.

Конечно, художественное произведение не только творится, но и делается. Для формалистов же оно — только делается.

Следует, однако, отметить, что в первый период своего развития формализм занимался по преимуществу анализом качественной стороны звукового состава художественного произведения. В первом сборнике по теории поэтического языка все без исключения статьи, и оригинальные и переводные, посвящены именно этой проблеме. Во втором сборнике только одна статья (В. Шкловский, «Искусство как прием») посвящена иным вопросам. Лишь в сборнике «Поэтика» появляются статьи по сюжетосложению (В. Шкловского) и по композиции (Б. Эйхенбаума «Как сделана "Шинель"»).

Характерно, что и там, где впервые ставились проблемы сюжетосложения и композиции, они трактовались по аналогии с качественными явлениями поэтической фонетики.

Так, в статье Эйхенбаума «Как сделана "Шинель"» центр исследования перенесен на звуковую сторону гоголевского сказа.

ИШловский воспринимает сюжетосложение по аналогии со звуковыми повторами и рифмой<sup>27</sup>. Все это специфично именно для русского формализма.

ИТОГИ ПЕРВОГО ПЕРИОДА

Каковы же итоги развития формализма в первом периоде?

1. Русский формальный метод тесно сплетается с художественной программой и направленческими интересами футуризма.

Научная поэтика должна быть адекватна всему становящемуся ряду развития литературы, поэтому сращение с футуризмом не могло не сузить до крайней степени научный кругозор формального метода, выработать в нем систему предпочтений и отбора лишь определенных явлений литературной жизни.

<sup>27</sup> В. Шкловский. «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», сб. «Поэтика», стр. 115 — 150.

2. Формалисты вели полемику не столько с другими научными направлениями в литературоведении, сколько с другими художественными программами (с реализмом и с символизмом) и даже просто с обывательскими воззрениями на искусство («эпатирование»).

3. Полемика формалистов, доведенная до крайности, из их исследовательской работы проникла в самый предмет исследования, окрасив и его в полемические тона. Поэтическая конструкция как таковая превратилась в полемическую конструкцию.

4. Ясности и отчетливости в методологической позиции формалистов не имелось. Методологическая отчетливость и осознанность развивается и крепнет лишь в процессе взаимодействия и борьбы нового направления с другими, уже сложившимися, методологически отстоявшимися и отчетливыми научными направлениями. Этих последних не было на русской почве.

5. Борьбы с позитивизмом не велось. Формалистическое спецификаторство скатилось к позитивистическому спецификаторству, изолирующему объект исследования и отрывающему его от единства идеологической и исторической жизни. Взаимодействие с другими идеологическими явлениями было подменено голым отталкиванием и отрицанием всего «иного».

6. Борьба с идеалистической отрешенностью смысла от материала привела формалистов к отрицанию самого идеологического смысла. В результате проблема конкретного материализованного смысла, смысла вещи не была вовсе поставлена, а была подменена проблемой просто вещи, — не то физического природного тела, не то продукта индивидуального потребления.

7. Проблема конструктивного значения была до крайности упрощена и искажена тем, что конструктивное значение любого поэтического элемента обуславливалось потерей им прямой идеологической значимости.

Любопытно сравнить с этими подведенными нами итогами итоги первого же периода формализма, подведенные Эйхенбаумом.

«Естественно, — пишет Эйхенбаум, — что в годы борьбы и полемики против такого рода традиций формалисты направили все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а всё остальное отодвинуть, в сторону как мотивировку. Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостренных в целях пропаганды и противополжения. Не учитывать этого факта и относиться к работам "Опояз'а" 1916 — 21 гг. как к работам академического характера — значит игнорировать историю»<sup>28</sup>.

Почти со всем, что говорит здесь Эйхенбаум, можно согласиться. Итоги им подведены в общем правильно. Но нельзя согласиться с теми выводами, которые он склонен делать из охарактеризованного им положения.

Нам кажется, что из всего этого следует сделать вывод о необходимости коренной и беспощадной ревизии всех «не только научных» (мы бы

<sup>28</sup> «Литература», стр. 132.

сказали — не столько научных) принципов и лозунгов, легших в основу формализма. Если ликвидировать их «парадоксальную заостренность в целях пропаганды и противоположения», то от них, как увидим дальше, останется очень немного. Не останется как раз их «формалистического» духа в его специфичности.

Далее неизбежно придется сделать и следующий вывод. Если в годы борьбы и полемики формалисты, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, «все остальное» отодвинули в сторону «как мотивировку», то теперь совершенно необходимо это «все остальное», т.е. все богатство и глубину идеологического смысла, снова выдвинуть на первый план исследовательской работы.

Но тогда и конструктивное значение приемов в корне изменится. Им придется конструировать идеологически полновесный материал, не теряя ни йоты его смысла. Тут только и обнаружатся настоящие трудности, но в то же время — и глубокая продуктивность конструктивных проблем.

Не сделать всех этих выводов, неизбежно вытекающих из охарактеризованного нами положения формального метода — значит игнорировать историю и ее требования на сегодняшний день. История требует от формалистов коренного пересмотра, решительной ревизии прошлого.

#### ВТОРОЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ ФОРМАЛИЗМА

Во второй период развития русского формализма, с 1920 — 21 гг., начинается некоторый разброд между его представителями и обособление тех тенденций и элементов, которые первоначально, в первом периоде, были в нем слиты.

Этот разброд усиливается тем обстоятельством, что к первоначальной группе опозовцев присоединяется ряд новых сторонников и попутчиков.

В связи с необходимостью от общих деклараций полу беллетристического, полунаучного характера перейти к специально-исследовательской работе, стали отделяться научно-спецификаторские интересы. Кабинет и эстрада разделились. Правый же фланг формалистического движения враждебно противостоял усвоенным от футуризма боевым и эпатуирующим замашкам.

Правда, хлебниковская, футуристическая заправка, полученная в первый период и определившая основоположения формализма, остается и до сих пор. Без нее формализм перестал бы быть самим собой. Но она начинает приобретать все более благообразный, наукоподобный вид. То, что раньше провозглашалось как «воскрешение слова» и «заумный язык», теперь, во втором периоде, превращается в ориентацию поэтики на лингвистику.

Эту тенденцию наиболее законченно характеризуют монографические исследования В.В.Виноградова и отчасти — В.М.Жирмунского.

С другой стороны, Шкловский, не склонный ни в чем изменять своей первоначальной манере, оказывается несколько изолированным и, во всяком случае, уже не задает, как прежде, тон всему движению.

Фельетонный и полухудожественный стиль работ начинает у всех формалистов, за исключением Шкловского, сменяться обычными формами научного исследования.

Для всего этого периода очень характерна позиция Жирмунского, как она определилась в его статье «К вопросу о формальном методе»<sup>29</sup>.

Будучи по некоторым предпосылкам своей научной работы чрезвычайно близким формализму, Жирмунский в этой статье решительно противопоставляет формализму как научному методу — «формалистическое мировоззрение», для него неприемлемое, но как раз характерное для формалистического движения в России. Любопытно, что эта трезвая аргументация была — правда, полемически — истолкована как измена Жирмунского формальному методу.

В связи с этим размежеванием различных тенденций внутри формалистического движения находятся и такие «события» его истории, как связь с «Левом» и как попытки соединения формализма с марксизмом (Б.Арватов и «форсоцы»).

В то же время в процессе полемики с представителями марксистской мысли стало довольно обычным приемом — переносить центр тяжести в научное спецификаторство, как бы отгораживаясь им от общих проблем мировоззрения и общественности.

В этом периоде развивается резкая полемика против формалистов со стороны других направлений русской идеологической мысли.

Приходится с сожалением констатировать, что эта полемика в общем была бесполезной как для той, так и для другой стороны.

Академическая наука о литературе — поскольку она была — реагировала на формализм вяло и неохотно. Формализм застал ее совершенно неподготовленной к отчетливой постановке методологических проблем. В большинстве случаев академические возражения сводились к тому, что и другие методы хороши, что не следует заострять вопросов и т.п. Одним словом, академическая наука упорно оставалась на почве беспринципного методологического эклектизма.

Более существенной и деловой была критика, исходившая со стороны философов (Сеземана и Аскольдова) и более молодых представителей литературной науки (А.А.Смирнова, Б.М.Энгельгардта и др.). Однако и здесь не удалось нащупать почву для взаимной продуктивной полемической борьбы.

К сожалению, и марксистская критика, которая именно и была призвана к тому, чтобы дать формалистам бой по существу и обогатиться самой в этом бою, уклонилась от встречи с формализмом на настоящей территории, на территории проблем спецификации и конструктивного значения.

Марксисты в большинстве случаев брали подряд на защиту содержания. При этом защищаемое от формалистов содержание неправомерным образом противопоставлялось поэтической конструкции как таковой. Проблеме конструктивной функции содержания в структуре произведения просто обходили. Ее как бы не видели, а ведь именно в ней все дело.

---

<sup>29</sup> Вступительная статья к книге Оск.Вальцеля «Проблемы формы в поэзии», изд. «Academia». 1923 г.

Далее марксисты упорно убеждали формалистов, что на литературу оказывают воздействие внешние ей социальные факторы.

Собственно говоря, формалисты действия этих факторов никогда не отрицали, а если и отрицали, то только в пылу полемики.

Мало ли какие внешние факторы вторгаются в развитие литературы. Смешно было бы отрицать, что пуля Дантеса рано прекратила литературную деятельность Пушкина. Было бы наивно не учитывать значения николаевской цензуры и третьего отделения в развитии нашей литературы. Никто не отрицал и влияния внешних экономических условий на развитие литературы.

Формализм по самому своему существу вовсе не отрицает влияния внешних факторов на фактическое развитие литературы, но формализм отрицает и должен отрицать их существенность для литературы, их способность непосредственно влиять на внутреннюю природу литературы. С точки зрения последовательного формалиста внешние социальные факторы могут вовсе уничтожить литературу, стереть ее с лица земли, но они не способны изменить внутреннюю природу этого факта, который как таковой внесоциален.

Одним словом, формализм не может допустить, чтобы внешний социальный фактор, воздействующий на литературу, мог стать внутренним фактором самой литературы, фактором ее имманентного развития.

Именно в этом пункте формализм и противостоит марксизму.

Но в этом пункте как раз и не велась полемика<sup>30</sup>.

Это и сделало весь спор в сущности бесплодным. И нельзя отказать в известной последовательности форсоцам, пытавшимся примирить марксизм и формализм путем полюбовного раздела историко-литературного материала по принципу: тебе — внешнее, ему — внутреннее, или: тебе — содержание, ему — форму.

Итак, полемика во втором периоде развития формального метода не сыграла той существенной исторической роли, какую она могла бы сыграть. Она не стала ни внутренним, ни внешним фактором в истории формализма.

В работах формалистов во втором периоде вопросы поэтической фонетики начинают вытесняться вопросами стиля в более широком понимании этого термина и вопросами композиции художественных произведений. Кроме того, важное место занимают исследования по метрике и ритмике. Это, может быть, наиболее солидный вклад формалистов в науку.

Одновременно делаются попытки построения по формальному методу историко-литературных исследований<sup>31</sup>.

В историко-литературных исследованиях формалистов появляется та же резко полемическая тенденция, и эта тенденция, как и в поэтике, из

<sup>30</sup> См. статьи А.В.Луначарского, П.С.Когана, В.Полянского, а также П.Н.Сакулина и С.Боброва в «Печати и революции» 1924 г., кн. 5.

<sup>31</sup> Работы Эйхенбаума: «Молодой Толстой», «Лермонтов» и «Некрасов».

исследовательской работы проникает в самый объект исследования, заражая и его своим полемизмом.

Историческая жизнь литературных произведений оказывается сплошной взаимополемикой и взаимоотрицанием.

Полемическую тенденцию как преобладающую в историко-литературных исследованиях формалистов признает и Эйхенбаум. «Таким образом, — говорит он, — основной пафос нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким был и первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем.

Вот почему первые наши историко-литературные высказывания явились в форме почти произвольных тезисов, выставяемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно вырастал в общую проблему, — теория сливалась с историей»<sup>32</sup>.

Все это доказывает только то, что история литературы слишком часто сводилась формалистами к простой иллюстрации их теоретических положений.

В общем следует сказать, что во втором периоде никаких существенно новых основоположений в формализм не было внесено. Происходит дифференциация и приложение к новому материалу принципов, выработанных в первом периоде. На почве сопротивления нового материала при попытках его расширения эти принципы начинают давать трещины и расползаются. Продуктивного же пересмотра их все же не происходит.

Таким образом, во втором периоде истории формального метода основным является дифференциация его элементов и индивидуализация научных интересов отдельных его представителей. О единстве движения, как это было в первом периоде, теперь уже говорить не приходится, хотя основные предпосылки и навыки мышления по-прежнему всецело сохраняются.

#### СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА

Процесс расслоения теории формализма  
” персонального б его участников  
завершается в настоящее время.

Строго говоря, в данное время о формализме следует говорить уже как о явлении прошлого.

Единства течения нет. Боевые лозунги полиняли. Формализмов становится столько же, сколько и формалистов.

Сейчас можно различить в формализме, по крайней мере, четыре основные тенденции. Так как они только еще оформляются, мы говорим о них провизорно.

Первая тенденция — академизм, характеризуемый стремлением к сглаживанию противоречий и к отказу от принципиальной постановки вопросов.

Типичным представителем этого академического формализма, который порою уже с трудом можно назвать формализмом, является Жирмунский<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> «Литература», стр. 143.

<sup>33</sup> См. указанную выше его статью «К вопросу о формальном методе».

Такие работы его, как «Байрон и Пушкин» (1924 г.), тщательно обходят все принципиально-методологические крайности, и, в стремлении возможно полнее охватить материал, в них используются самые разнообразные методологические установки.

Вторая тенденция сводится к частичному возвращению к психологической и философской трактовке проблем литературы.

Наиболее характерным выразителем этой тенденции является в последних своих работах Эйхенбаум.

Правда, уже в его книги об Ахматовой (1923 г.) и о Лермонтове (1924 г.) входили элементы, не укладывающиеся в формалистическую схему. Так, в первой из них автор много говорит о «конкретной жизни души», о «напряженности эмоций», об «образе живого человека». Во второй же книге он постулирует «историческую индивидуальность» Лермонтова, некоторые произведения его «склонен рассматривать не как литературные произведения, а как психологические *документы*» (поэмы 1833—34 гг.) и, наконец, выдвигает чисто социологическую проблему читателя<sup>34</sup>. В новейших же работах Эйхенбаума о литературном быте, в докладе о Горьком и в книге о Толстом *звучат* совершенно чуждые формализму философско-этические и даже публицистические тона. В этих работах Эйхенбаум почти возвращается к исконным традициям русской литературной критики — к социально-этическому учительству. Но ведь именно от этих традиций, правда, в их позднейших измельченных проявлениях, и отталкивался зарождающийся формализм.

Для третьей тенденции характерен сдвиг в сторону социологического метода, сказывающийся в последних работах Томашевского и Якубинского. В какие конкретные формы отольются литературные воззрения этих авторов — покажет будущее.

Наконец, четвертая тенденция — законсервированный формализм Шкловского<sup>35</sup>.

В предисловии к своей «Теории прозы», не отрицая того, что «язык находится под влиянием социальных отношений», автор следующим образом определяет свою методологическую позицию: «Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов его (языка). Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать».

Вряд ли нужно доказывать, что внутренние законы того или иного явления неуяснимы без отнесения их к общесоциальной закономерности. Ведь и способ изготовления пряжи обуславливается и уровнем промышленной техники и законами рынка.

<sup>34</sup> «Лермонтов», стр. 10.

<sup>35</sup> Впрочем, в последней, еще не опубликованной работе о А.Толстом, кажется, и В.Шкловский сдает многие из позиций формализма.

ПРИЧИНЫ РАЗЛОЖЕНИЯ | Чем объясняется этот разброд и разложение формализма в такой короткий период развития ш- учного течения срок? — Изменилось, прежде

всего, то, на что ориентировался формализм, что связывало его с реальной жизнью литературы и общественности. Резко изменилась социально-литературная среда и общеидеологический кругозор.

Формализм родился в эпоху разложения символизма. Он явился идеологом тех литературных направлений, которые вышли из разлагавшегося символизма — футуризма и отчасти — акмеизма. Эти направления ничего положительно прочного и нового не внесли и не могли внести, потому что, не имея устойчивого и творческого социального базиса, они прodelывали чисто отрицательную работу разложения сложившихся в эпоху символизма форм. Типичные певцы и идеологи деклассированности, представители этих направлений только в связи с Октябрьской революцией находят — положительно или отрицательно — свои социальные устои.

В современной пореволюционной литературе, тяготеющей к общественно-реалистической прозе, к историческому роману и к социальной эпопее, глубоко заинтересованной общими проблемами мирозерцания, формализм не находит питающей его почвы. Сложившись под воздействием футуризма, он тяготеет к зауми и формалистическому экспериментированию — в мелких жанрах и к авантюроному фабулизму — в крупных прозаических жанрах.

Так порывалась связь формализма с литературной современностью. Усвоенные формализмом элементы художественной программы футуристов перестали быть актуальными в текущей литературной действительности. Вместе с ними перестали быть художественно актуальными и принципы формализма. Порвались его живые связи с эстрадой. Остались ученый кабинет и кафедра.

Но и с кабинетом и с кафедрой дело обстоит не лучше. В процессе перехода от общих деклараций, подкрепленных случайно собранными примерами (сборники Опояз'а), в научно-исследовательской и в особенности историко-литературной работе обнаружилась методологическая бесплодность и узость основных предпосылок формализма, их неадекватность изучаемым фактам.

Поэтика футуризма не дает возможности продуктивно подойти и овладеть основной магистралью русской литературы — романом. С тем пониманием конструктивного принципа, с помощью которого еще можно истолковать кой-какие поверхностные моменты в «Тристраме Шенди» или дать более или менее существенный анализ авантюрной новеллы, нет органического подхода к основным явлениям русского романа.

Очевидно, осознание этого и заставляет наиболее ответственную и живую часть формалистов искать новые общемировоззрительные и методологические основы для дальнейшей научной работы.



«Момент эволюции, — говорит Эйхенбаум, — очень важен в истории формального метода. Наши противники и многие из наших последователей упускают это из виду. Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему "формализма" которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций. Эта система очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формального метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет. В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу, при помощи которой обнаруживаются и осмысливаются факты, т.е. осознаются как закономерные и становятся материалом для исследования. Поэтому мы не занимаемся определениями, которых так жаждут эпигоны, и не строим общих теорий, которые так любезны эклектикам. Мы устанавливаем конкретные принципы и держимся их в той мере, в какой они оправдываются на материале. Если материал требует усложнения или изменения, мы их усложняем или изменяем. В этом смысле мы достаточно свободны от собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением. Готовых наук нет — наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок»<sup>36</sup>.

Но если в применении к формальному методу как таковому эти утверждения неверны, то как личные убеждения и положения одного из руководителей формализма они в высшей степени ценны.

Когда все формалисты взглянут на дело так, как смотрит в данном случае Эйхенбаум, формализм кончится. Останутся проблемы, им поставленные, — проблема спецификации, проблема конструктивного значения и др., — но принципы и методы их разрешения в формализме будут преодолены как ошибки.

Формализм стоит перед необходимостью ликвидировать свои нигилистические тенденции и позитивистическое замыкание литературного ряда. Он стоит перед необходимостью радикального разрыва с опоязовским прошлым, которое от этого отнюдь не лишится своего исторического значения. Для этого формалисты должны вступить на твердую почву общего мирозерцания. Это — очередная историческая задача каждого из них.

Иногда формалисты ставят себе в заслугу то, что они пришли в науку без всякого мировоззрения. Это — заслуга лишь для наивного позитивиста, мнящего, что для лучшего рассмотрения детали нужно непременно стать близоруким.

Не следует отказываться от нормального зрения, от широкого идеологического кругозора, чтобы рассмотреть всю специфичность искусства. Чем шире горизонт/тем светлее и тем отчетливее выступает своеобразие каждого конкретного явления.

---

<sup>36</sup> «Литература», стр. 116, 117.

**ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ**

ГЛАВА ПЕРВАЯ,

**ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
КАК ПРЕДМЕТ ПОЭТИКИ**

**ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД  
КАК ЕДИНАЯ СИСТЕМА** — русский формальный метод — выдержанная и последовательная система понимания литературы и методов ее изучения, — система, проникнутая единым духом и прививающая своим adeptам определенные и упорные навыки мышления. Формалиста можно узнать по первым словам доклада, по первым страницам статьи.

Формалисты — не эклектики и по основным навыкам своего мышления отнюдь не эмпирики-позитивисты, физиономии которых не увидишь и не узнаешь за массой разрозненных и обуженных фактов и наблюдений.

Русский формализм — не только единая система взглядов, но и особая манера мыслить, даже особый стиль научного изложения.

Правда, формализм как органическое единство системы, манеры мыслить и писать, как мы знаем, в значительной степени — уже факт прошлого.

Однако, формализм — факт прошлого не в том смысле, что он просто перестал существовать. Скорее — напротив: количество его сторонников численно, может быть, даже и увеличилось, а в руках эпигонов он становится еще более систематическим, прямолинейно-последовательным и четким.

Формализм перестал существовать в том смысле, что он уже не ведет к дальнейшему развитию системы, а система уже не толкает вперед ее создателей. Наоборот, от нее нужно отталкиваться, чтобы продвинуться дальше. И отталкиваться нужно именно как от единой последовательной системы. Именно в таком виде она продолжает существовать как тормозящий фактор дальнейшего персонального развития самих формалистов.

Остались творцы этой системы, остались их таланты, их темперамент; остались в значительной степени и навыки их мышления. Но самую систему большинство из них уже чувствует как бремя и пытается ее преодолеть; притом, как мы видели, каждый на своем пути.

Напрасно сами формалисты говорят, что формальный метод эволюционирует. Это неверно. Эволюционирует каждый из формалистов персонально, но не их система. Эволюция же самих формалистов совершается к\*к раз за счет системы, за счет ее разложения, и лишь постольку эта эволюция продуктивна.

Действительная, полная эволюция формалистов будет полной смертью для формализма.

Именно на эту систему формального метода в ее единстве и последовательности должна быть направлена критика.

Для этого, прежде всего, необходимо выделить в ней основные, определяющие ее основоположения и понятия. Каждое из этих понятий и основоположений должно брать не изолированно, а в связи с цельной системой формализма. При этом критику того или иного понятия формалистов нужно строить не на декларативных заявлениях самих формалистов, а на действительной роли данного понятия в целом системы и его методологической роли в их конкретной исследовательской работе.

Только так ориентированная критика будет систематической и критикой по существу.

#### ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ ФОРМАЛИСТИЧЕСКОГО УЧЕНИЯ

Самое название «формальный метод» должно признать совершенно неудачным, ложно характеризирующим самое существо формалистической системы.

Совершенно справедливо говорит Эйхенбаум:

«Так называемый "формальный метод" образовался не в результате создания особой "методологической" системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки. Понятие "метода", вообще, несоответственно расширилось и стало обозначать слишком многое. Принципиальным для "формалистов" является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как предмете изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях»<sup>1</sup>.

Действительно, формалисты — не методологи, как неокантианцы, для которых метод познания является чем-то самодовлеющим и независимым от предмета.

С точки зрения неокантианцев не метод приспосабливается к действительному бытию предмета, а сам предмет получает все своеобразие своего бытия от метода: он становится определенной действительностью лишь в тех категориях, с помощью которых оформляют его методы познания. В самом предмете нет никакой определенности, которая не была бы определением самого познания.

Здесь формалисты занимают в общем правильную позицию. Метод для них величина зависимая и вторичная. Метод должен приспособляться к специфическим особенностям изучаемого предмета. Он хорош не сам по себе, а лишь поскольку он адекватен этим особенностям и способен ими овладеть. Все дело в самом предмете изучения и в его специфич-

<sup>1</sup> Сб. «Литература», стр. 116.

ческой организации<sup>2</sup>.

Однако, нельзя перегибать палку в другую сторону и недооценивать вопроса о методе.

В эту ошибку как раз и впадают формалисты. Методология их в большинстве случаев очень наивна.

Метод должен, конечно, приспособляться к предмету. Но ведь, с другой стороны, без определенного метода нет подхода к предмету. Нужно уметь выделить самый предмет изучения и правильно подметить его существенные специфические особенности. На этих специфических особенностях нет этикетки. Другие направления видят эти специфические особенности в других моментах предмета.

В области гуманитарных наук подойти к конкретному материалу и подойти по существу совсем не так легко. Патетические апелляции «к самим фактам», к «конкретному материалу» ровно ничего не говорят и не доказывают. И крайние представители, например, биографического метода основываются на фактах и на конкретном материале. Всяческие эклектики особенно «фактичны» и «конкретны».

Весь вопрос в том, насколько эти факты и этот конкретный материал имеют отношение к действительному существу изучаемого объекта. Вопрос, следовательно, в том, как, каким путем, т.е. каким методом, подойти к этому существу, к действительным специфическим особенностям предмета.

В области наук об идеологиях, повторяем, этот вопрос особенно труден и особенно ответственный.

Нужно уметь выделить предмет изучения и правильно его отграничить так, чтобы этим ограничением не оторвать его от существенных для него связей с другими объектами, связей, вне которых и сам он становится непонятым. Отграничение должно быть диалектичным и гибким.

Основываться на внешней грубой данности отдельного предмета оно не может. Ведь всякий идеологический предмет является вместе с тем и физическим телом, а каждый творческий акт — физиологическим актом.

Если мы в процессе выделения идеологического предмета отвлечемся от тех социальных связей, которыми он пронизан и тончайшей материализацией которых он является, если мы изыдем его из системы социального взаимодействия, то от идеологического предмета ничего не останется. Останется лишь голый предмет природы, может быть, с легким идеологическим привкусом.

Поэтому чрезвычайно важны самые приступы к работе, первые методологические установки, только нащупывающие объект изучения. Они имеют решающее значение.

---

<sup>2</sup> В своей книге «Формальный метод в истории литературы» Б.М.Энгельгардт совершенно неправильно истолковывает утверждения формалистов о специфических особенностях самого предмета поэтического произведения как условные методологические установки. Эту точку зрения он проводит последовательно с начала и до конца. Вследствие этого о формализме создается неправильное представление как о чисто методологической системе.

Эти первоначальные методологические установки нельзя создать *ad hoc*, руководствуясь лишь собственным субъективным «чутьем» предмета. Этим «чутьем» у формалистов, например, оказались попросту их футуристические вкусы.

Первоначальные подходы и установки должны быть ориентированы в широком методологическом контексте. Литературоведение — не первая наука. Она входит в круг других наук, должна ориентироваться в нем, должна согласовать свои методы с методами других родственных предметно наук, свои объекты — с их объектами. Ведь взаимоотношения наук должны отражать взаимоотношения самих объектов.

Во всех этих основных методологических вопросах формалисты проявили большую беспечность и действовали вслепую. Именно здесь были совершены первые роковые шаги формалистов, предопределившие все дальнейшее развитие и все ошибочные уклоны их учения.

Итак, прежде всего, необходим критический анализ самого выделения формалистами предмета изучения, приемов этого выделения и, наконец, приемов более точного определения ими специфических черт выделенного предмета.

Тем первоначальным предметом, который был выделен формалистами как объект поэтики, являлась вовсе не конструкция поэтического произведения, а «поэтический язык» как особый специфический объект исследования. Недаром формалисты объединились в «Общество изучения поэтического языка» («ОПОЯЗ»).

Вместо изучения поэтических конструкций и конструктивных функций, входящих в эти конструкции элементов, объектом исследования становится поэтический язык и его элементы. Поэтический же язык — объект исследования *suū generis*; его нельзя уподобить вещи-произведению и ее конструкции.

Таков первоначальный объект изучения формалистов.

Далее, они вырабатывают и применяют особые приемы для определения специфических особенностей этого объекта — поэтического языка. Здесь впервые складываются и определяются свойственные им и в дальнейшем методы спецификации, строятся основные понятия их системы и приобретаются самые навыки мышления.

Когда формалисты перешли к изучению замкнутых поэтических конструкций-произведений, они перенесли на них особенности поэтического языка и приемы его изучения. Понимание конструктивных функций элементов произведения было предопределено найденными особенностями элементов поэтического языка. Поэтическая конструкция должна была иллюстрировать созданную теорию поэтического языка.

Основные элементы художественной конструкции и их конструктивные значения были определены, таким образом, в своеобразной системе поэтического языка как ее элементы.

Так, прежде всего, была определена поэтическая фонема и ее *функции*. Здесь же как элементы поэтического языка были первоначально определены мотив и сюжет.

Именно на проблеме сюжета совершился переход формалистов от поэтического языка к поэтической конструкции произведения<sup>3</sup>. Переход этот был постепенным и методологически крайне неотчетливым.

В процессе этого зыбкого перехода от системы языка к конструкции произведения были выработаны и основополагающие определения двух слагаемых поэтической конструкции — «материала» и «приема». Они должны были заменить «содержание» и «форму». Скрытая логика дальнейшей жизни и детализации понятий «материала» и «приема» всецело определяется полемическим противоположением их содержанию и форме, притом настолько, что они просто становятся изнанкою этих, вытесненных ими из поэтики, понятий.

Под знаком этой скрытой полемики и противоположения происходит дифференциация конструктивного значения материала и приема в учении о теме, сюжете и композиции.

Этим завершается система основных понятий и приемов формалистической поэтики.

Вместе с тем определяются и основные подходы формалистов к истории литературы. Произведение определяется ими как «данность внеположная сознанию». С помощью этой формулы произведение отрывается, однако, не от субъективного психологического сознания, а от идеологического кругозора.

Проблема и методы истории литературы весьма последовательно определяются учением формалистов о поэтической конструкции. Но именно здесь, по-видимому, и начинается ревизия формализма. Новое понимание «литературного факта» (Тынянов, Томашевский) и «литературного быта» (Эйхенбаум) родились на почве историко-литературных проблем. Продуманные до конца, эти новые понятия уже не вполне укладываются в рамки формалистической системы.

Особое место в формалистической системе занимает теория восприятия и непосредственно с нею связанная теория художественной критики. Они не подвергались подробной и отчетливой проработке, но для понимания формалистической системы их уяснение необходимо.

Таким образом, критика оказывается перед следующими шестью основными моментами системы формального метода:

- 1) поэтический язык как предмет поэтики, куда относится и проблема поэтической фонетики;
- 2) материал и прием в поэзии как два слагаемых поэтической конструкции;

---

<sup>3</sup> Отчасти в статье В.Шкловского «Искусство как прием» (во втором «Сборнике по теории поэтического языка»), но особенно в последних статьях сборника «Поэтика». За ключевая часть этого сборника «Как сделана "Шинель"» Б.М.Эйхенбаума является первым формалистическим исследованием конструкции поэтического произведения.

3) жанр и композиция, тема, фабула и сюжет как детализация конструктивных функций материала и приема;

4) понятие произведения как внеположной сознанию данности;

5) проблема истории литературы и, наконец;

6) проблема художественного восприятия и критики,

Первые три пункта составляют содержание формалистической поэтики. Три последних — формалистической истории литературы (или тесно примыкают к ней как теория восприятия и критики).

Настоящая глава посвящена критическому анализу поэтического языка как первоначального объекта формалистической поэтики.

#### ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК КАК ОСОБАЯ ЯЗЫКОВАЯ СИСТЕМА

В учении об особенностях поэтического языка задожен фундамент? на котором держится весь русский формальный метод.

Что же такое поэтический язык по теории формалистов, и с помощью каких приемов определяются его специфические особенности?

Прежде всего возникает вопрос о правомерности и допустимости самого задания — определить поэтический язык и его закономерность.

Самое понятие особой системы поэтического языка методологически чрезвычайно сложно, запутанно и спорно.

Ведь ясно с самого начала, что перед нами совсем особое употребление термина «язык», что о поэтическом языке мы говорим не в том смысле, в каком мы говорим о языке французском, немецком, о диалектах русского языка и т.п.

Перед нами отнюдь не диалектологическое понятие языка, могущее быть полученным диалектологическими же методами. Если мы, например, определим диалектологические особенности русского литературного языка (московский говор, церковно-славянизмы и пр.), то полученная нами с помощью обычных диалектологических методов языковая реальность — русский литературный язык — ничего общего с системой поэтического языка не имеет и ни на один шаг не приближает к его пониманию.

Это становится особенно ясным, когда литературным языком какого-либо народа является какой-нибудь чужой язык, например латынь в средневековой Европе. Латынь являлась особым языком поэзии, но вовсе не поэтическим языком. Разнозначность этих двух поднятий, их абсолютное методологическое расхождение очевидно. Другой язык поэзии (латынь средневековых германцев) вовсе не является другим как поэтический: он — другой как латинский. Но этой двусмысленностью понятия «другой язык» самым наивным образом играли формалисты, ставя проблему поэтического языка.

«Поэтический язык по Аристотелю, — говорит В. Шкловский, — должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизм у персов, древне-болгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распростра-

ненные архаизмы поэтического языка, затруднения языка *dolce stil nuovo* (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (*harte*) формами, полагающими трудности при произношении (Diez, «*Leben und Werke der Troubadour*», стр. 213). Л.Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков...

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнивал с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам... и варваризмам... Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового специального поэтического языка, во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников<sup>4</sup>.

Здесь все время происходит наивное смешение лингвистических определений языка (сумерийский, латинский) с его значением в поэзии («язык повышенный»), диалектологических особенностей (церковнославянизмы, народные говоры) с его поэтическими функциями. Автор все время балансирует от одного понятия к другому, руководствуясь смутной и наивной уверенностью, что лингвистические определения и поэтические качества могут совпасть, что в самом языке как в лингвистической данности могут быть заложены поэтические свойства.

В конце концов, автором руководит футуристическая вера в возможность создания нового, специально поэтического языка, который будет лингвистически иным языком и тем самым, по тем же признакам — и поэтическим языком, т.е. что в нем лингвистические признаки особого языка (фонетические, морфологические, лексикологические и пр.) совпадут с поэтическими признаками. Задание это столь же наивно, как и попытка с помощью чисто химического анализа определить художественные особенности картины.

Если бы футуристам действительно удалось создать лингвистически новый язык, то ведь поэтическим он становился бы лишь постольку, поскольку на нем создавались бы поэтические конструкции. Только неся конструктивные функции в художественном произведении, он стал бы поэтическим языком. Вне художественной структуры, как особый язык, он был бы столь же внепоэтическим, как французский, немецкий и другие языки.

Более того, приводимые самим автором соображения опровергают его же собственный взгляд. Ведь из того, что просторечие и литературный язык обменялись своими местами, как раз и следует, что не в диалектологических свойствах просторечия и литературного языка тут дело. Сами по себе эти свойства совершенно индифферентны и приобретают то или

---

<sup>4</sup> «Поэтика», стр. 112-113. Первоначально эти воззрения были высказаны В.Шкловским в «Воскрешении слова».



иное значение лишь в зависимости от определенного художественного задания, от определенных требований поэтической конструкции. Изменились эти требования — и предпочтительнее стали иные лингвистические свойства языка. А ргіогі можно допустить и такую возможность, что для художественных требований какого-нибудь литературного направления предпочтительнее пользоваться чужим, а не своим языком. Самая «чуждость» этого языка получит в художественной конструкции свое функциональное значение. И все-таки этот чужой язык не будет поэтическим языком, и никаким анализом его лингвистических особенностей как языка мы ни на один шаг не приблизимся к пониманию особенностей поэтической структуры.

Разобранная нами методологическая путаница В. Шкловского в понимании поэтического языка характерна и для всех опоязовцев. Они не видели методологической трудности и глубокой двусмысленности этого понятия.

В этом отношении очень поучительна работа Якубинского «О скоплениях одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках».

Статья эта является не чем иным, как попыткой дать почти диалектологический признак поэтического языка как такового. Конечно, никакой методологической ясности и отчетливости при этом не было. Скопление плавных в поэтическом языке, по мысли автора, должно было быть лишь следствием закона затрудненности. Ясность здесь обнаружила бы безнадежность и методологическую порочность самого задания. Но тем не менее статья осуществляла именно это парадоксальное задание. Якубинский подходит к поэтическому языку как к диалекту. В результате должен был получиться строго лингвистический признак поэтического языка как такового. В этом смысле и оценивает работу Якубинского В. Шкловский.

«Статья Л. П. Якубинского, — говорит он, — об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих, фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в том случае) законов поэтического языка законам языка практического»<sup>5</sup>.

Итак: формалисты искали чисто лингвистического доказательства противоположности поэтического языка практическому.

В последующей работе Опояз'а было обнаружено, что расподобление плавных имеет место и в поэтическом языке<sup>6</sup>. Лингвистического отличия, таким образом, не оказалось. Вот к какому выводу приходит по этому вопросу Р. Якобсон:

<sup>5</sup> «Поэтика», стр. 104.

<sup>6</sup> См. работу Р. Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским», 1923 г.

«...Правильно было бы сказать, что диссимилиация плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, оцелена, т.е. это по существу два различных явления»<sup>7</sup>.

Таким образом, не в лингвистическом признаке тут дело, а в функциях этого, самого по себе индифферентного признака в поэтическом телеологическом целом.

Но спрашивается, что же останется тогда от системы языка, если чисто языковые признаки не характеризуют ее? Ведь предполагаемого фонетического отличия между двумя языками — поэтическим и практическим — не оказалось. Не окажется, конечно, и иных чисто лингвистических признаков.

### ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И конструкция ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

На самом деле «оцелено» это и всякое иное лингвистическое явление в конструкции поэтического произведения. Не зная этой конструкции и ее требований, совершенно нельзя судить и о возможном поэтическом значении того или иного лингвистического явления. Пока явление остается в системе языка и не входит в систему произведения или не рассматривается с точки зрения какого-нибудь определенного поэтического задания, о его поэтичности можно говорить лишь как о потенции. Но в этом отношении каждое лингвистическое явление, каждый элемент языка обладает совершенно одинаковыми художественными потенциями, и только определенные художественные направления, т.е. определенные способы конструирования поэтического произведения, дают критерий для предпочтения одних явлений как поэтических другим как непоэтическим. В самом языке этого критерия нет.

Когда язык несет художественные функции в поэтических произведениях или когда какой-нибудь диалект данного языка («литературный язык») по преимуществу несет эти функции, то это преимущественное выполнение художественных заданий оставляет след в нем как в языке — след, лингвистически констатируемый. Каков будет этот след, т.е. в каких лингвистических особенностях языка он проявится, будет зависеть от характера господствовавшего поэтического направления. Так, при языковом консерватизме господствующей художественной школы литературный язык может в некоторых отношениях отстать в своем развитии, словарь «литературного языка» будет расти в каком-нибудь определенном направлении, возможны некоторые изменения и его фонетического состава и пр.

Но все эти следы, взятые в самом языке как его лингвистические особенности — лексикологические, морфологические, фонетические, — отнюдь не могут быть названы особенностями поэтического языка как такового. При господстве других направлений могут остаться совершенно иные следы в языке. Новые конструктивные принципы предъявляют тре-

<sup>7</sup> Р.Якобсон. «О чешском стихе», стр. 17.

бования к другим сторонам языка и заставят его развиваться в другом направлении.

Нужно понимать самый язык как замкнутую поэтическую конструкцию, чтобы говорить о нем как о единой системе поэтического языка. При этом условия и элементы языка окажутся поэтическими элементами, несущими в нем определенные конструктивные функции.

Но, конечно, такое представление о языке как о замкнутой художественной конструкции совершенно недопустимо. Однако, именно такое представление о языке молчаливо и бессознательно предполагается в формалистической теории поэтического языка.

Самое понятие поэтического языка у формалистов появляется, конечно, не впервые. Оно было в обиходе и раньше; прежде всего — у Потебни, который и в этом отношении сам являлся продолжателем традиций Гумбольдта.

Однако, понимание поэтического языка у Потебни совершенно иное, нежели у формалистов. Потебня учил не о системе поэтического языка, а о поэтичности языка как такового. В этом отношении он весьма последовательно утверждал, что слово есть художественное произведение, т.е. поэтическая конструкция. Каждая значащая единица языка являлась для него маленьким художественным произведением, а каждый элементарный словесный акт (называния, предикцирования и т.п.) — художественным творчеством.

Точка зрения Потебни едва ли приемлема. Но ее ошибки лежат в ином направлении, нежели ошибки формалистов. Следует отметить, что идеи поэтического языка, развиваемые символистами — Андреем Белым и Вяч.Ивановым, — являются развитием взглядов Потебни и поэтому принципиально отличны от формалистических идей.

Итак, поэтические свойства приобретает язык лишь в конкретной поэтической конструкции. Эти свойства принадлежат не языку в его лингвистическом качестве, а именно конструкции, какова бы она ни была. Элементарнейшее жизненное высказывание, удачное жизненное слово может быть при известных условиях художественно воспринято. Даже отдельное слово можно воспринять как некоторое поэтическое высказывание, конечно, при определенных условиях, относя его к определенному фону, восполняя его теми или иными моментами, и пр.

Но отвлекаясь от высказывания, от его форм и конкретной организации нельзя, не утрачивая вместе с тем и признаков поэтичности. Эти признаки принадлежат именно формам организации языка в пределах конкретного высказывания или поэтического произведения. Только высказывание может быть прекрасным, равно как только высказывание может быть искренним или ложным, смелым или робким и т.п. Все эти определения относятся лишь к организации высказываний и произведений в связи с теми функциями, какие выполняются ими в единстве социальной жизни и, прежде всего, в конкретном единстве идеологического кругозора.

Лингвистика, строя понятие языка и его элементов — синтаксических, морфологических, лексических и иных, — отвлекается от форм организации конкретных высказываний и их социально-идеологических функций. Поэтому язык лингвистики и лингвистические элементы индифферентны к познавательной истине, к поэтической красоте, к политической правоте и т.п.

Такая абстракция совершенно правомерна, необходима и диктуется познавательными и практическими целями самой лингвистики. Без нее не построить понятия языка как системы. Поэтому можно и должно изучать функции языка и его элементов в поэтической конструкции, равно как и функции его в различнейших типах жизненных высказываний, ораторских выступлений, научных построений и пр. Это изучение должно, правда, опираться на лингвистику, но оно не будет лингвистическим. Руководящие принципы для отбора и оценки лингвистических элементов могут дать только формы и цели соответствующих идеологических образований. Но такое изучение функций языка в поэзии в корне отлично от изучения «поэтического языка» как особой языковой системы.

#### ПОЭТИКА И ЛИНГВИСТИКА

Формалисты совершенно некритически пренебрегают конструктивными особенностями

поэтических произведений в систему языка, а лингвистические элементы языка непосредственно переносят в поэтическую конструкцию. Это приводит к ложной ориентации поэтики на лингвистику, — в скрытой или открытой форме, в большей или меньшей степени.

Очень характерна в этом отношении статья Якубинского «О поэтическом глоссемосочетании». Якубинский исходит из лингвистического расчленения речи на фонемы, морфемы, синтагмы и семемы, полагая, что это расчленение существенно и для поэтической конструкции. Он полагает, что поэтическое творчество интенционально направлено именно на фонемы, морфемы и пр. Поэтому новым творческим сочетаниям этих элементов, т.е. комбинациям чисто грамматических форм, он непосредственно приписывает самостоятельное поэтическое значение.

Расчленение языка на фонетические, морфологические и иные элементы является существенным и важным с точки зрения лингвистики. Язык как система действительно конструируется из этих элементов. Но отсюда отнюдь не следует, что морфемы, фонемы и прочие лингвистические категории являются самостоятельными конструктивными элементами поэтического произведения, что и поэтическое произведение конструируется из грамматических форм.

Якубинский, конечно, неправ. Нужно отвлечься от действительных конструктивных форм поэтического произведения, от его идеологического значения и взглянуть на него глазами лингвиста как на абстрактно-языковое явление, чтобы увидеть в нем глоссемосочетание. Лингвистический анализ какого-нибудь поэтического произведения не обладает никаким критерием для различения поэтически существенного от несущест-

венного. Оставаясь в пределах такого анализа, совершенно нельзя судить, являются ли и в какой мере выделяемые с его помощью лингвистические элементы элементами самой поэтической конструкции.

Поэтому же совершенно не основательна и попытка Жирмунского строить поэтику как поэтическую лингвистику.

«Поскольку, — говорит он, — материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики»<sup>8</sup>. Отделами поэтики, по Жирмунскому, являются: поэтическая фонетика, поэтический синтаксис, поэтическая семантика и т.п.

В основе этой попытки лежит совершенно не доказанное предположение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения непременно должны совпадать. Мы полагаем, что они не совпадают и совпадать не могут как явления различных планов.

Остается подвести итоги нашего анализа проблемы поэтического языка:

**ИТОГИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО  
АНАЛИЗА ПРОБЛЕМЫ  
ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА**

1. Ни о какой системе поэтического языка не может быть и речи. Признаки поэтического принадлежат не языку и его элементам, а лишь поэтическим конструкциям.

2. Может быть речь лишь о поэтических функциях языка и его элементов в конструкции поэтических произведений или более элементарных поэтических образований — высказываний. Каковы будут эти функции и в какой мере элементы языка могут становиться самостоятельными носителями конструктивных функций (уже не как элементы языка, а как элементы конструкций), всецело зависит от особенностей данной поэтической конструкции.

3. Формалисты, признавая возможность поэтического языка чем-то само собою разумеющимся, совершенно не заметили всех тех методологических трудностей и двусмысленностей, какие заложены в этом понятии. Поэтому без всякой методологической оглядки они построили теорию поэтического языка как особой языковой системы и пытались далее найти чисто лингвистические законы и признаки поэтического.

4. Их первоначальная смутная концепция в значительной степени определялась наивными футуристическими мечтаниями об особом языке поэзии, о возможности непосредственного совпадения поэтических и языковых признаков. В результате теория поэтического языка формалистов явилась не критическим перенесением на язык и его формы узконаправленного понимания поэтической структуры, усвоенного ими у футуристов.

<sup>8</sup> Ст. «Поэтика» в сб. «Задачи и методы изучения искусств», стр. 138.

7-Г  
 АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД  
 ОПРЕДЕЛЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ  
 ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Формалисты, не ставя вопроса о правомерности самого понятия поэтического языка, прямо приступили к установлению его специфических особенностей. В процессе разрешения этой задачи и были выработаны все основные понятия формального метода, перенесенные затем на поэтическую конструкцию.

Допустим вместе с формалистами правомерность поставленной ими задачи и проследим, каким образом они разрешили ее, т.е. как они определяли специфические особенности поэтического языка.

Формалисты исходили из противопоставления двух систем языка — поэтического и жизненно-практического, коммуникативного. В доказательстве их противоположности они видели свою главную задачу. И это голое противопоставление определило раз и навсегда не только основы их метода, но и самые навыки их мышления и наблюдения, привив им неискоренимую тенденцию во всем искать и видеть только отличия, только несходства.

«Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют "прозаические" и "поэтические" языки, законы которых различны, и с анализа этих различий», — говорит В.Шкловский<sup>9</sup>. Это определение специфических особенностей поэтического языка производится формалистами тем путем, что каждый из основных признаков языка коммуникативного переносится с обратным знаком в язык поэтический.

Основные понятия формального метода, — «заумный язык», «выведение из автоматизации», «деформация», «затрудненная форма» и пр. — являются только отрицаниями соответствующих признаков жизненно-практического языка.

В жизненно-практическом, коммуникативном языке смысл сообщения (содержание) является самым основным моментом; все остальное служит ему как средство.

По учению формализма, в поэтическом языке, наоборот, самое выражение, т.е. его словесная оболочка, становится целью, а смысл или вовсе элиминируется (заумный язык) или сам становится только средством, безразличным материалом словесной игры.

«Поэзия, — говорит Роман Jakobson, — есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания»<sup>10</sup>.

Какой бы термин формалистов мы ни взяли, мы убедимся, что он получен тем же самым приемом мышления: в нем дается лишь отрицание какого-нибудь положительного момента жизненно-практического языка. Таким образом, поэтический язык определяется у формалистов не тем, что он есть, а тем, чем он не является.

<sup>9</sup> Сб. «Поэтика», стр. 6.

<sup>10</sup> «Новейшая русская поэзия», стр. 10.

Такой «остраняющий» метод изучения поэтического языка методологически ничем не оправдан.

При помощи этого «метода» мы узнаем не то, чем является поэтический язык сам по себе, а чем он отличается, чем он не похож на язык жизненно-практический. В результате формалистического анализа оказываются тщательно подобранными только отличия этих двух языковых систем. Вне поля рассмотрения оказываются как их сходства, так и все те черты поэтического языка, которые индифферентны, нейтральны к указанному противопоставлению.

Эта регистрация *случайных* отличий поэтического языка от жизненно-практического базируется на молчаливой предпосылке, что именно эти отличия существенны. Но подобная предпосылка менее всего может быть признана очевидной. С одинаковым правом можно утверждать и противоположное, — что существенны лишь сходства и совершенно несущественны отличия.

И то и другое утверждение одинаково произвольны.

Мы не можем судить о существенности того или иного сходства или отличия, пока не раскрыто положительное и совершенно независимое от всяких сходств и отличий существенное содержание поэтического языка. Когда это существо поэтического слова будет раскрыто, только тогда можно будет установить, какие именно различия или сходства с другими системами языка существенны и значимы, а какие нет.

Но именно этого положительного определения поэтического языка формалисты нигде не дают.

Основополагающее значение противопоставления поэтического языка языку жизненно-практическому отмечает и Эйхенбаум. Он пишет:

«Для того, чтобы осуществить на деле и укрепить этот принцип спецификации, не обращаясь к умозрительной эстетике, надо было сопоставить литературный факт с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом и являлось сопоставление "поэтического" языка с языком "практическим", разработанное в первых сборниках "Опояза" (статьи Л.Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики»<sup>11</sup>.

К сожалению, автор даже не пытается обосновать этот странный апофатический метод характеристики через голое отличие и отрицание. Притом еще базой этих отличений и отрицаний служит случайно выбранный «из беспредельного разнообразия существующих рядов» неопределенный и, как увидим далее, выдуманный жизненно-практический язык.

Нам понятен апофатический метод в богословии: бог не познаваем, и его приходится характеризовать через то, что он не есть. Но почему нельзя дать положительной характеристики поэтического языка — нам непонятно.

<sup>11</sup> «Литература», стр. 121.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК  
КАК ИЗНАНКА ЯЗЫКА  
ПРАКТИЧЕСКОГО

При применении этого методологически недопустимого приема характеристики, характеризующее явление неизбежно будет превращено в реальную изнанку базы отрицания. Отрицание, так сказать, онтологизуется, и все содержание характеризующего явления будет сведено к действительному стремлению его быть во что бы то ни стало непохожим на базу и отрицать ее.

Так и случилась: поэтический язык оказался изнанкой и паразитом языка коммуникативного.

В самом деле, присмотримся к специфическим особенностям поэтического языка, как их определяют формалисты.

Если вникнуть к развитый формалистами ряд отрицательных характеристик-отличий поэтического языка, то в нем обнаружится известная система. Все они сходятся к одному центру, подчинены одному заданию, которое лучше всего можно определить словами Шкловского — «сделать ощутимым построение языка». Эта теория является краугольным камнем формализма и до настоящего времени, хотя в последующем она осложнилась и приобрела новые терминологические обличья.

Вот как определяет поэтическую речь В.Шкловский:

«Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно "искусственно" создано так, что восприятие в нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет "поэтический язык"... Таким образом мы приходим к определению поэзии как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь — речь-построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (de a progra — богиня правильных, нетрудных родов, "прямого" положения ребенка)<sup>12</sup>.

Важным этапом в развитии этого положения является и учение Тынянова о динамической конструкции стихотворного языка<sup>13</sup>, которая мыслится им как непрерывное нарушение автоматизма путем доминирования одного из факторов построения языка и деформирования в связи с этим других. Например, доминирование метрического фактора деформирует синтаксический и семантический факторы.

Стихотворный язык — по Тынянову — есть непрерывная борьба различных факторов его: звукового образа, ритма, синтаксиса, семантики. Все эти факторы чинят друг другу препятствия и помехи и этим создают ощутимость речевого построения.

<sup>12</sup> «Поэтика», стр. 112.

<sup>13</sup> См. его книгу «Проблема стихотворного языка», «Academia», 1924 г.



Таково основное определение поэтического языка. Все остальные отрицательные характеристики служат этой верховной цели — осязаемости построения, выведению его из автоматизма восприятия, — служат, конечно, чисто отрицательным путем, обесмысливая, затрудняя, нагромождая преграды, назойливо повторяя.

Но из всего этого вытекает важный и роковой для формализма вывод: если поэтический язык отличается от жизненно-практического только тем, что его построение ощущается благодаря вышеперечисленным отрицательным приемам, то он оказывается абсолютно непродуктивным и нетворческим языком.

В самом деле, по учению формалистов, поэтический язык может лишь «остранять» и выводить из автоматизации то, что уже создано в других системах языка. Сам он не создает новых построений. Он лишь заставляет ощущать уже созданное, но неощутимое, автоматизированное построение. Он должен дожидаться, пока жизненно-практический язык, руководствуясь своими целями и интенциями, соблаговолит создать какое-либо новое речевое построение, сделает его привычным, автоматизирует, и лишь тогда появляется на сцену поэтический язык и торжественно выводит это построение из автоматизации. На такое паразитическое существование обрекается поэтический язык теорией формалистов.

При этом для контраста полезно вспомнить Потебню с его теорией образа, из критики которой исходили формалисты.

Ведь для Потебни, как и для Гумбольдта, внутренняя форма слова и образ были именно творческими моментами языка, именно тем, с помощью чего язык расширялся, становился. Творческий же характер, правда, в ином направлении, принадлежал, по учению Потебни, и понятию.

Поэтическое творчество во всех своих моментах, по теории формалистов, в сущности вовсе ничего не творит: оно пользуется уже сотворенным в других областях идеологией как материалом для создания осязаемости его с помощью отрицательных приемов, всяческих нарушений и торможений.

В этом отношении очень характерно высказывание В. Шкловского о ритме: и ритм, оказывается, не есть создание поэзии.

В. Шкловский предполагает существование двух ритмов: прозаического и поэтического. «Ритм прозаический, — говорит он, — ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны, заменяет команду при необходимости "ухнуть разом", с другой стороны — облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть "ордер", но ни одна колонна греческого храма не выполняет точного ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что сие-

тематизация эта не удастся, — в самом деле, ведь вопрос идет не об осложнении ритма, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема»<sup>14</sup>.

В этой цитате все в высшей степени характерно.

Здесь ярко обнажена основная тенденция формализма. Художественный ритм, оказывается, состоит в ритме прозаическом — нарушенном. Единственный плюс искусства — нарушение. Задача поэтики — систематизировать нарушения. При этом — глубочайшее равнодушие ко всякой содержательности, — не только содержания, но и самой формы: все равно, что будет нарушено и как будет нарушено, потому нарушение и не может быть предугадано. Искусство сводится к пустым формальным комбинациям, цель которых — чисто психо-техническая: сделать нечто ощутимым, — безразлично что и безразлично как.

Эта основная тенденция формализма продолжает жить и по сей час. Правда, столь резко обнаженной формы она уже не принимает.

**НАУЧНАЯ АБСТРАКЦИЯ И ДОГМАТИЧЕСКОЕ ОТРИЦАНИЕ** | В литературе о формальном методе была сделана попытка истолковать основные характеристики-отличия поэтического языка в смысле правомерных научных абстракций, т.е. объявить условной научной абстракцией то, что (заумный язык, например) самими формалистами провозглашалось как сущность поэзии, — не как условный прием ученого, а как художественный прием самого поэта, впервые делающий слово поэтическим.

Эта попытка принадлежит Б.М.Энгельгардту<sup>15</sup>, который пытается оправдать как продуктивную научную абстракцию даже заумный язык, сравнивая его с отвлечением от смысла, практикуемым всеми лингвистами.

Эта концепция представляется нам в корне неверной.

Ни одна научная абстракция не осуществляется путем голого отрицания. Абстракция есть лишь отграничение, условный отказ от полноты предмета, ради какого-либо определенного, выделенного и положительно охарактеризованного момента. Изучение этого абстрагированного момента должно совершаться всегда на фоне целого.

Более того, на овладение этим целым во всей его конкретной полноте и направлено в последнем счете абстрагирующее изучение. Только при соблюдении этого условия абстракция жива, продуктивна, оправдана в непрерывном поступательном движении, проникая во все новые и новые области изучаемого объекта. Во всякой научной абстракции отрицание диалектически соединено с утверждением, и только потому она не может застыть и окаменеть. Так, лингвист отвлекается от всей полноты смысла слова, но он не отрицает его. Наоборот, только на фоне этой полноты смысла лингвистические абстракции научно ценны.

Формализм же запутался и закостенел в своих отрицаниях.

<sup>14</sup> «Поэтика», стр. 114.

<sup>15</sup> См. его книгу «Формальный метод в истории литературы».

Формалисты не могут продвинуться вперед, ибо они сами категорически отсекали то в объекте — его «единоцелостный смысл»<sup>16</sup>, куда только и может лежать путь поступательного движения.

Итак, отрицательные определения поэтического языка у формалистов — не абстракции, а догматические отрицания. Это не условное отвлечение от некоторых сторон изучаемого объекта, а безусловное отрицание наличности этих сторон в самом объекте.

Будучи неверной методологически, попытка Энгельгардта несправедлива и с исторической точки зрения. Его утверждение находится в противоречии и с буквой и с духом формального метода, как он сложился, в особенности в первом и решающем периоде своего развития. Это приводит Энгельгардта к недооценке исторически очень существенной связи формализма с футуризмом.

Но даже и допустив, что основные понятия формалистов являются только абстракциями, все же необходимо поставить вопрос: отвечают ли они существу поэтической конструкции? Ведь в противном случае мы впадаем в методологизм или даже в худший вид методологизма — в прагматический методологизм. При этой точке зрения всякий метод хорош, если он продуктивен. Но таким путем метод отрывается от всякого соотношения с реальной действительностью объекта, следовательно — от истины в ее объективно-реалистическом понимании.

Изучать поэтическое произведение как «установку на выражение» — в формалистическом понимании этого термина — допустимо лишь в том случае, если произведение действительно является установкой на выражение, что и утверждают формалисты. Если же это не так, то никакие рассуждения о «научной продуктивности» не могут оправдать этого методологического приема. С его помощью мы будем изучать поэтическую конструкцию не по существу, т.е. вовсе не будем изучать ее как таковую.

#### АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Свой апофатический метод формалисты переносят и в историю литературы.

Только здесь при анализе единичных

произведений, литературных стилей и школ, роль жизненно-практического языка передается предшествующим явлениям и формам самого поэтического языка.

Каждое историко-литературное явление рассматривается ими прежде всего или даже исключительно как отрицание предшествующего, в порядке мнимой диалектики. Стиль характеризуется ими всегда только на фоне разрушаемого им канона. И в этой области отрицательная характеристика доминирует.

Вот как формулирует это положение со своей обычной решительностью В.Шкловский:

«Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим,

<sup>16</sup> Термин Энгельгардта.

до него существовавшим формам. Материал художественного произведения непременно педализирован, т.е. выделен, "выголошеи". Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образу»<sup>17</sup>.

ПРОБЛЕМА ЖИЗНЕННО-ПРАКТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

При том методе, который принимают формалисты ^ определения особе...остей поэтического языка, чрезвычайно ответственным и решающим является выбор базы отрицательных характеристик-отличий.

В самом деле: иная база — иная система отличий. Если бы базой формалистической теории был не жизненно-практический язык, как они его понимают, а какой-нибудь другой, то и вся теория поэтического языка, построенная с помощью отрицательного метода, была бы совершенно иной.

Но что же это за жизненно-практический язык, за счет отрицания и деформации которого паразитически живет язык поэтический? Как пришли к нему формалисты?

Проблематика понятия жизненно-практического языка также была совершенно чужда формалистам. Они исходили из него как из чего-то само собою разумеющегося.

Между тем эта проблематика жизненно-практического языка та же, что и языка поэтического. Здесь встают те же трудности и эквивокции.

Ни о каком жизненно-практическом языке как об особой языковой системе говорить не приходится. Более того, если можно и должно было говорить о функциях языка в поэтической конструкции, то аналогичная задача в применении к жизненно-практической конструкции чрезвычайно осложняется.

Ведь определенной жизненно-практической конструкции не существует. Ведь жизненные высказывания — та реальность, которая только и может лежать в основе характеристики коммуникативных функций языка, — конструируются весьма разнообразно в зависимости от различных сфер и целей социального жизненного общения. Между отдельными жизненно-практическими коммуникативными конструкциями формальные различия могут быть даже существенней и глубже, чем между научным трактатом и поэтическим произведением.

Необходим тщательный и трудный анализ различных типов речевых выступлений и соответствующих форм высказывания во всех сферах жизненного общения и практики, чтобы можно было говорить о функциях языка в том или ином типе коммуникативной конструкции. При этом придется все время учитывать все социальные особенности общающихся групп и всю конкретную сложность идеологического кругозора — понятий, верований, нравов и пр. и пр., — в пределах которого строится каждое жизненное высказывание. Современная лингвистика

<sup>17</sup> «Поэтика», стр. 120.

только теперь начинает подходить к этим труднейшим вопросам речевого общения в школе Фосслера и в школе философа Бенедетто Кроче.

Понятие же языка и его элементов лингвистика, руководствуясь своими теоретическими и практическими целями, строила, совершенно отвлекаясь от особенностей многообразнейших жизненно-практических конструкций, как она отвлекалась и от особенностей поэтической конструкции.

Такие характеристики, как точность языка, экономность его, лживость, тактичность, осторожность и пр. и пр., не могут быть, конечно, отнесены к самому языку, как не могут быть к нему отнесены и его поэтические признаки. Все эти определения относятся не к языку, а к определенным конструкциям и всецело определяются условиями и целями общения.

Если же мы возьмем слово «коммуникативный» в самом широком и общем смысле, то коммуникативным является всякий язык, всякое высказывание. Всякое высказывание установлено на сообщение, на слушателя, на читателя, одним словом, на другого человека, на какую-то форму социального общения, какова бы она ни была. Всякое слово как таковое причастно общению и не может быть от него оторвано, не перестав быть словом языка. В этом общем смысле коммуникативны и «установка на выражение», как ее понимают формалисты, и «заумный язык», и «самовитое слово», ибо все эти формы предполагают слушателя и в такой же степени являются моментами социального общения, — пусть и особого типа, — как и сообщение о том, который час. Глубочайшие конструктивные и иные различия между этими двумя типами сообщений всецело лежат внутри сферы общелингвистической коммуникации.

Коммуникация в этом широком смысле является конститутивным моментом языка как такового; поэтому от нее не отвлекается и не может отвлечься и лингвистика. Но отсюда отнюдь не следует, что лингвистика ориентируется по преимуществу на жизненно-практическом языке. От всех форм жизненно-практических высказываний лингвистика отвлекается совершенно в той же степени, как и от форм поэтических высказываний.

Можно, впрочем, поставить вопрос так: на каком материале по преимуществу работала лингвистика при получении своих основных понятий и элементов, т.е. какие сферы языкового творчества по преимуществу доставляли ей материал?

На этот вопрос придется дать такой ответ: менее всего материалом лингвистики при выработке ее основных понятий являлись жизненно-практические высказывания. Прежде всего таким материалом являлись литературные памятники в широком смысле, включая сюда всю обширную область ретирики. Отсюда односторонний монолизм лингвистики. Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения.

**ЖИЗНЕННО-ПРАКТИЧЕСКИЙ  
ЯЗЫК У ФОРМАЛИСТОВ**

Вся эта проблематика, повторяем, и не вставала перед формалистами. Чем же является их понятие жизненно-практического языка и его особенностей — «автоматизации речевых средств», «экономии их», «пренебрежения к звуку» и т.д.?

Этот практический язык с его особенностями является совершенно произвольной конструкцией самих формалистов.

Правда, кое-какая языковая реальность в основе этой конструкции имеется. Некоторые типы жизненно-практических высказываний делового и отчасти бытового речевого общения современной городской буржуазии, в известной степени — правда, небольшой — соответствуют характеристикам формалистов. Но и в этой социальной среде, чуть только общение становится существенней и словесное выступление ответственной (хотя бы в пределах семейной жизни и салонного общения), характеристики формалистов представляются уже крайне упрощенными, односторонними и схематизованными.

Кроме того, формалистические характеристики соответствуют отчасти еще одному типу речевого общения, однако, уже не жизненно-практическому в собственном смысле этого слова. Мы имеем в виду тип технического, производственного и делового в узком смысле общения. Здесь при определенных условиях вырабатываются формы высказывания, до известной степени отвечающие формалистическим характеристикам: слово — команда, слово — знак, слово — осведомление. Но при этом слово является совершенно невыделимым моментом производственного процесса или иного дела, и функции его здесь не могут быть поняты без понимания особенностей данного процесса. Здесь слово иногда прямо может быть заменено сигналом или знаком иного рода.

В общем можно сказать так: там, где речевое общение вполне сложилось и имеет неподвижный, застывший характер и где сообщаемое содержание тоже уже готово и дело идет лишь о передаче его от одного к другому в пределах ставшего общения, там высказывания, до известной степени, соответствуют характеристикам формалистов. Но эти случаи далеко не типичны для жизненно-практического речевого общения,

В действительности жизненное общение непрерывно становится, хотя бы медленно и хотя бы в узкой сфере. Взаимоотношения между говорящими всегда меняются, хотя бы в еле приметной степени. В процессе этого становления становится и само сообщаемое содержание. Жизненно-практическое общение носит характер события, и самый ничтожный словесный обмен причастен этому непрестанному становлению события. В этом становлении слово живет напряженнейшей жизнью, хотя и иной, чем в художественном творчестве.

Особенно важное значение в жизненно-практическом словесном общении имеет речевая тактичность. Формообразующая и организующая сила речевой тактичности очень велика. Она формирует жизненные высказывания, определяя стиль и жанры речевых выступлений. Тактичность нужно

только теперь начинает подходить к этим труднейшим вопросам речевого общения в школе Фосслера и в школе философа Бенедетто Кроче.

Понятие же языка и его элементов лингвистика, руководствуясь своими теоретическими и практическими целями, строила, совершенно отвлекаясь от особенностей многообразнейших жизненно-практических конструкций, как она отвлекалась и от особенностей поэтической конструкции.

Такие характеристики, как точность языка, экономность его, лживость, тактичность, осторожность и пр. и пр., не могут быть, конечно, отнесены к самому языку, как не могут быть к нему отнесены и его поэтические признаки. Все эти определения относятся не к языку, а к определенным конструкциям и всецело определяются условиями и целями общения.

Если же мы возьмем слово «коммуникативный» в самом широком и общем смысле, то коммуникативным является всякий язык, всякое высказывание. Всякое высказывание установлено на сообщение, на слушателя, на читателя, одним словом, на другого человека, на какую-то форму социального общения, какова бы она ни была. Всякое слово как таковое причастно общению и не может быть от него оторвано, не перестав быть словом языка. В этом общем смысле коммуникативны и «установка на выражение», как ее понимают формалисты, и «заумный язык», и «самовитое слово», ибо все эти формы предполагают слушателя и в такой же степени являются моментами социального общения, — пусть и особого типа, — как и сообщение о том, который час. Глубочайшие конструктивные и иные различия между этими двумя типами сообщений всецело лежат внутри сферы общелингвистической коммуникации.

Коммуникация в этом широком смысле является конститутивным моментом языка как такового; поэтому от нее не отвлекается и не может отвлечься и лингвистика. Но отсюда отнюдь не следует, что лингвистика ориентируется по преимуществу на жизненно-практическом языке. От всех форм жизненно-практических высказываний лингвистика отвлекается совершенно в той же степени, как и от форм поэтических высказываний.

Можно, впрочем, поставить вопрос так: на каком материале по преимуществу работала лингвистика при получении своих основных понятий и элементов, т.е. какие сферы языкового творчества по преимуществу доставляли ей материал?

На этот вопрос придется дать такой ответ: менее всего материалом лингвистики при выработке ее основных понятий являлись жизненно-практические высказывания. Прежде всего таким материалом являлись литературные памятники в широком смысле, включая сюда всю обширную область ретирики. Отсюда односторонний монолизм лингвистики. Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения.

**ЖИЗНЕННО-ПРАКТИЧЕСКИЙ** — I Вся эта проблематика, повторяем, и не  
 язык у ФОРМАЛИСТОВ <sup>вставала перед формалистами - че</sup> **М ЖЕ** явля-  
<sup>ся их понятие</sup> жизненно-практического языка

и его особенностей — «автоматизации речевых средств», «экономии их», «пренебрежения к звуку» и т.д.?

Этот практический язык с его особенностями является совершенно произвольной конструкцией самих формалистов.

Правда, кое-какая языковая реальность в основе этой конструкции имеется. Некоторые типы жизненно-практических высказываний делового и отчасти бытового речевого общения современной городской буржуазии, в известной степени — правда, небольшой — соответствуют характеристикам формалистов. Но и в этой социальной среде, чуть только общение становится существенней и словесное выступление ответственной (хотя бы в пределах семейной жизни и салонного общения), характеристики формалистов представляются уже крайне упрощенными, односторонними и схематизованными.

Кроме того, формалистические характеристики соответствуют отчасти еще одному типу речевого общения, однако, уже не жизненно-практическому в собственном смысле этого слова. Мы имеем в виду тип технического, производственного и делового в узком смысле общения. Здесь при определенных условиях вырабатываются формы высказывания, до известной степени отвечающие формалистическим характеристикам: слово — команда, слово — знак, слово — осведомление. Но при этом слово является совершенно невыделимым моментом производственного процесса или иного дела, и функции его здесь не могут быть поняты без понимания особенностей данного процесса. Здесь слово иногда прямо может быть заменено сигналом или знаком иного рода.

В общем можно сказать так: там, где речевое общение вполне сложилось и имеет неподвижный, застывший характер и где сообщаемое содержание тоже уже готово и дело идет лишь о передаче его от одного к другому в пределах ставшего общения, там высказывания, до известной степени, соответствуют характеристикам формалистов. Но эти случаи далеко не типичны для жизненно-практического речевого общения,

В действительности жизненное общение непрерывно становится, хотя бы медленно и хотя бы в узкой сфере. Взаимоотношения между говорящими всегда меняются, хотя бы в еле приметной степени. В процессе этого становления становится и само сообщаемое содержание. Жизненно-практическое общение носит характер события, и самый ничтожный словесный обмен причастен этому непрестанному становлению события. В этом становлении слово живет напряженнейшей жизнью, хотя и иной, чем в художественном творчестве.

Особенно важное значение в жизненно-практическом словесном общении имеет речевая тактичность. Формообразующая и организующая сила речевой тактичности очень велика. Она формирует жизненные высказывания, определяя стиль и жанры речевых выступлений. Тактичность нужно



понимать при этом широко, включая сюда вежливость лишь как один из моментов ее. Тактичность может иметь различные направления, двигаясь как бы между двумя полюсами — комплиментом и бранью. Эта тактичность определяется совокупностью всех социальных взаимоотношений говорящих, их идеологическим кругозором и, наконец, конкретной ситуацией беседы. Тактичность, какова бы она ни была при данных условиях, определяет все наши высказывания. Нет слова без тактической оглядки.

При известных условиях в некоторых социальных группах речевая тактичность создает почву, благоприятную для образования тех особенностей высказывания, которые формалисты считают характерными для поэтического языка: торможения, обходы, двусмысленности, кривые дороги речи. Именно отсюда эти явления и проникают иногда в поэтическую структуру, правда, только на периферию ее.

Сами по себе эти явления бывают глубоко разнообразны и обусловлены различными социальными причинами. Но характерно, что всюду, где они проникают в литературу, периферийная конструкция произведения резко диалогизуется, приобретая форму скрытого или явного диалога с читателем, игры с ним. Таковы «Тристрам Шенди», отчасти Гоголь и Достоевский и некоторые другие произведения, которые привлекаются формалистами для доказательства — вернее, иллюстрации — их теоретических положений.

Формалисты вообще ориентируются преимущественно на те произведения, которые воспринимают формы (пусть внешне) более непосредственного речевого общения: сказа и диалога (авторского, первичного). В такие произведения проникает кое-что из специфической логики жизненной речи. Именно эта логика и создает те явления, которые формалисты считают типичными для поэтического языка. Конечно, эта своеобразная логика жизненных высказываний с характерной для нее непосредственностью и остротой ощущения живого слушателя — собеседника, проникающая в художественную конструкцию, перерабатывается в ней, подчиняется ее законам и до известной степени становится условной.

Эти предпочтения формалистов некоторых отраженных форм жизненных высказываний в поэтической структуре объясняются их тесной связью с футуризмом. Для поэтики футуризма характерно очень непосредственное и острое ощущение слушателя, полемически окрашенное и несколько эстрадное.

Таким образом, жизненно-практический язык формалистов оказывается произвольной конструкцией, за которой не кроется никакой определенной языковой реальности, кроме тех, указанных нами, явлений, наименее характерных для жизненно-практического языка, какие еще можно, с известной натяжкой, подвести под эту конструкцию.

**ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЕ  
ПОНИМАНИЕ ТВОРЧЕСТВА**

Следует отметить еще одну особенность построения формалистов\*

Поэтический язык в их понимании, как мы видели, является только паразитом жизненно-практического, заставляя

лишь ощущать уже созданные последним построения. Но и жизненно-практический язык в понимании формалистов тоже оказывается лишенным всяких творческих потенций.

Язык передач готовых сообщений в пределах ставшего, неподвижного общения не может быть, конечно, творческим. Словарь, грамматика и даже основные темы сообщения предполагаются уже готовыми. Остается их только комбинировать, приспособляя их к обстоятельствам, и экономизировать средства высказывания. Для создания нового при таких предпосылках не может быть никаких импульсов и оснований. Поэтический язык, таким образом, является у формалистов паразитом паразита.

Возникают вопросы: где же в таком случае происходит творческое обогащение языка? Где создаются новые формы и новое содержание его?

На эти вопросы мы не найдем ответа у формалистов. С творчеством действительно нового здесь дело обстоит чрезвычайно плохо. Во всех концепциях формалистов для него нет места.

Даже в истории литературы, как мы увидим, новое появляется лишь в результате канонизации младшей линии, т.е. уже предполагается наличным. Как же впервые возникает нечто новое — нигде не показано.

Основные предпосылки формалистического мышления таковы, что на их почве возможны лишь объяснения перегруппировок, перемещений и перекомбинаций в пределах уже наличного и вполне готового материала. Ни одной качественной новой черты не прибавляется к уже данному миру языка и литературы, и только меняются системы комбинаций наличного материала, периодически возвращаясь, так как число комбинаций ограничено.

Какое бы основное понятие формалистов ни взять — «выведение из автоматизма», «остранение», «деформация» и пр. — очевидно, что оно касается только внешней перестановки, локального перемещения, а все содержательное, качественное предполагается уже наличным. Вследствие этой своей основной особенности формалистическое мышление глубоко неисторично. Качественный рост бытия и идеологического мира, конституирующий историю, для него недоступен.

В дальнейшем своем развитии формалисты и сами отчасти осознали случайность своего противопоставления жизненно-практического и поэтического языков. Но никаких действительных выводов из этого они даже и не пытались сделать.

Впервые на неясность и суммарность определений жизненно-практического языка обратил внимание Р.Якобсон. Он вводит понятие эмоционального языка, который тоже противопоставляет поэтическому. Затем Л.Якубинский в своей статье о диалогической речи<sup>18</sup> различает языки: разговорный, научный, ораторский, эмоциональный. Никакого методологического уяснения самой проблемы, однако, не происходит.

<sup>18</sup> Сборник «Русская речь», 1923 г.

положении. Иным становится и звук. Звук и смысл встречаются в одной плоскости — в плоскости художественной конструкции. Здесь они вступают в новое взаимоотношение, отличное от тех, в каких они находились в пределах жизненного или научного высказывания.

Это новое взаимоотношение звука и смысла в условиях поэтической конструкции и нужно определить и понять. Его нельзя истолковывать как голое противоборство их и усиление одного за счет другого. Если последнее и может иногда иметь место в поэзии, то это лишь один из возможных случаев конструктивного взаимоотношения звука и смысла; притом этот случай наименее типичный.

Как будто несколько ближе к правильной постановке проблемы подошел Якубинский в своей статье «О звуках стихотворного языка». Вот его выводы:

«Заканчивая на этом свою краткую заметку о звуках в стихотворном языке, — говорит он, — я повторяю главные свои выводы: в стихотворно-языковом мышлении звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между "содержанием" стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи»<sup>22</sup>.

Вывод этот также обосновывается автором на ряде случайных примеров из повестей, романов и поэтических признаний и подкрепляется случайными цитатами из лингвистических сочинений.

В нем, прежде всего, поражает чисто психологистическая установка автора — «стихотворно-языковое мышление», эмоциональное отношение» и т.п. Однако, от этого можно отвлечься: психологизм в этой плоскости формалисты в последующих своих работах почти полностью преодолели.

Для нас важна здесь другая сторона методологического приема Якубинского: взаимоотношение между звуком и смыслом берется им в плане языка, а не в плане художественного произведения. Поэтому взаимоотношение между звуком и смыслом и должно осуществляться — по Якубинскому — в пределах элементов самого языка: в пределах отдельного слова, в пределах фразы как чисто лингвистического единства и т.п. Отсюда — вывод о соответствии между звуком и значением в самом языке, о возможности устойчивого, даже постоянного соответствия между ними, например, о возможности постоянной эмоциональной окраски гласных звуков.

Если такая постоянная эмоциональная окраска возможна, то возможно и постоянное соответствие между звуком и значением в самом языке. Одним словом, для Якубинского и других опозовцев дело идет о звуке в самом языке: звуке в слове, звуке в фразе и пр.

Но на почве такой постановки вопроса возможны лишь самые фантастические гипотезы о соответствии между значением и звуком, — типо-

<sup>22</sup> Сб. «Поэтика», стр. 49.

тезы, которые сильно препятствуют правильному решению вопроса и которые давно пора оставить. Ни о каком соответствии между звуком и значением в языке не может быть и речи<sup>23</sup>.

Впрочем, нашей проблемы конструктивного значения звуков в поэзии это даже не касается. Звук вступает в конструктивное взаимоотношение со смыслом не в слове, не в фразе и не в ином элементе, взятом независимо от произведения, т.е. как явление языка, но именно в поэтическом произведении в его целом. Ни о каком постоянном соответствии здесь не может быть и речи уже потому, что каждое поэтическое произведение как таковое единственно и неповторимо. Единственен и неповторим его единовременный смысл, единственен и его единовременный индивидуальный звуковой образ. Можно говорить о соответствии лишь между этими индивидуальными единствами. Следовательно, само соответствие будет индивидуальным и неповторимым.

Звук в поэтической конструкции является не только элементом слова, фразы, периода, вообще — языка, но и элементом неповторимого звукового целого произведения, и именно как таковой он и входит в конструктивное взаимоотношение с другими элементами.

Всякое конкретное высказывание является компактным и единым звуковым целым. Это материальное звуковое тело высказывания в научных положениях и в некоторых литературных произведениях — в некоторых жанровых разновидностях романа, например — не подвергается художественной обработке и не входит в поэтическую конструкцию. Здесь каждый звук осмыслен лишь как звук слова, фразы и пр., т.е. несет лишь служебные функции «знака языка» для понимания значения<sup>24</sup>.

В других же поэтических произведениях, например, в стихотворениях, звуковое тело целого подвергается самостоятельной художественной обработке и приобретает конструктивное значение. Ритм, строфичность, рифма, звуковые повторы являются выражением такой обработки звукового целого. Понять их конструктивное значение можно только в целом, ибо они расчленяют и так или иначе упорядочивают именно целое звуковое тело как таковое.

Цель их — создать впечатление материального единства и организованности звукового тела целого. Это целое организуется в реальном времени и реальном пространстве, особенно если это громкий исполнительский поэтический жанр. Смысл со своей организацией довлеет этому материальному целому, строится и разворачивается в неразрывной связи с ним. Поэтому и понимание одного без другого невозможно. Только в единстве конструкции звук как ее элемент становится поэтическим зву-

---

<sup>23</sup> В последующем, правда, от подобного рода гипотез и предположений формалисты отказались. Но принципиальное различие между звуком в языке и звуком в поэтической конструкции так и не было осуществлено формалистами.

<sup>24</sup> Конечно, и здесь звуковое целое как-то упорядочивается помимо чисто знакового своего значения. Абсолютное пренебрежение к нему нигде недопустимо. Но здесь мы от этого можем отвлечься как от момента неосуществленного.

ком, смысл — поэтическим смыслом, а их взаимоотношение — не случайным, а конструктивным взаимоотношением. В самом языке, взятом независимо от организации высказывания как целого, ничего этого нет.

Так должна ставиться проблема поэтического звука.

Здесь следует отметить, однако, и положительные заслуги формального метода в нашем вопросе. Хотя и на ложном пути, формалисты все же расширили и углубили конкретное изучение звуковой организации произведения. Указания на явления звуковых повторов<sup>25</sup>, вообще на гораздо большую упорядоченность качественной стороны звучания, чем это казалось раньше, является бесспорным достижением. Правда, дело свелось к регистрации чисто внешних явлений, иногда и сомнительных. О действительном осмыслении их не было и речи. Но все же сами явления и связанные с ними вопросы были выдвинуты и поставлены в порядок дня научного изучения.

Для правильной постановки проблемы конструктивного значения звука необходимо учесть еще одну в высшей степени важную сторону ее.

Звуковое тело произведения, как мы видели, организовано в реальном времени и пространстве. Теперь мы должны подчеркнуть, что это время и пространство социальны. Это время и пространство — события социального общения.

Произведение — часть социальной действительности, а не природы. О физической вещности его не приходится говорить. Художественно организуется не физический звук и не психофизиологический акт его произнесения и восприятия. Организуется социально значимый звук, идеологическое тело социального общения. В пределах индивидуального организма и природы его нельзя понять.

Поэтому проблема значащего звука и его организации связана с проблемой социальной аудитории, с проблемой взаимоориентации говорящего со слушателями, с проблемой иерархической дистанции между ними. Значащий звук звучит по-разному в зависимости от характера того социального события взаимодействия людей, элементом которого данный значащий звук является. Для значащего звука и его организации конститутивна социальная аудитория его.

Всей этой совокупности проблем социологии значащего звука формалисты попросту не видели. Противопоставляя коммуникативному слову, т.е. слову как «орудию производства», поэтическое «самовитое слово», они низвели его до предмета индивидуального потребления. В большинстве приводимых ими примеров фонема просто индивидуально гутурируется. Фонема изымается из общения и замыкается в ощущении артикуляционных органов или слуха, т.е. сводится к гедонистически окрашенному процессу в индивидуальном организме.

Характерно заявление В. Шкловского: «В наслаждении ничего не значащим "заумным словом", несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в

<sup>25</sup> Статья О. Брика «Звуковые повторы» в сб. «Поэтика».

своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией»<sup>26</sup>.

Это — исповедание самого наивного художественного гедонизма. Шкловский в корне искажает истинный характер поэтического звука. Звук не в организме и не в природе, звук между людьми, притом между социально организованными людьми. Он не может быть понят вне конкретных условий этой организации<sup>27</sup>.

Поэтому изучение организации звукового тела произведения не может быть оторвано от изучения осуществляющего его организованного социального события общения.

Остается подвести некоторые итоги.

1. Той реальной действительностью, которая соответствует понятию «литература», являются художественные произведения или более элементарные поэтические высказывания, а вовсе не поэтический язык, уводящий формалистов от этой действительности. Объектом поэтики должна быть конструкция художественного произведения.

2. В процессе изучения литературы можно и должно сопоставлять ее с тем, что не есть литература, но это сопоставление отнюдь не должно превращаться в противопоставление и должно все время сопровождаться раскрытием положительного содержания литературы.

3. Литературное произведение можно сопоставлять только с другими продуктами идеологического творчества, — с научными, этическими и иными образованиями. Ничем не оправдано сопоставление — не говоря уже о противопоставлении — литературного произведения исключительно с жизненно-практическим языком. Литература находится в реальном и живом взаимодействии с другими областями идеологий, но менее всего — с жизненно-практическими высказываниями. Преимущественное взаимодействие литературы с жизненно-практическими высказываниями характерно лишь для весьма редких и упадочных направлений.

4. Футуризм как литературное направление характеризуется чрезвычайной узостью и бедностью духовного горизонта. Становление этических и познавательных проблем, вообще становление идеологического кругозора в его существенных и серьезных моментах было ему чуждо. Футуризм в отличие от подлинно содержательных литературных направлений отошел в сторону от глубоких идеологических конфликтов современности. Как направление чисто эстрадное (во всяком случае, в доре-

---

<sup>26</sup> Сб. «Поэтика», стр. 24.

<sup>27</sup> Во всех наших рассуждениях мы совершенно отвлекаемся от целого ряда вопросов, связанных с поэтическим звуком. Ведь не всегда организуется слышимый громкий звук. Может организоваться произносимый, артикулируемый звук. Может, наконец, организовываться звуковая и произносительная возможность звука без установки на действительную реализацию ее. Все эти вопросы очень сложны и так же тесно связаны с проблемой художественной аудитории как социального взаимодействия. Также без рассмотрения оставляется нами проблема экспрессивной интонации, обусловленной неповторимым индивидуальным единоклассным смыслом высказывания в отличие от синтаксической, вообще языковой интонации.

волюционный период своего развития) футуризм ориентировался на обывательские воззрения и жизненно-практические высказывания, стремясь, прежде всего, удивить мещанина своими парадоксами, выворачивая наизнанку его куцую практическую логику. Односторонняя ориентация на футуризм формального метода сказалась в противопоставлении жизненно-практического и поэтического языков. Односторонность и крайность этого голого противопоставления, во всяком случае, объясняется влиянием футуристической поэтики.

## ГЛАВА ВТОРАЯ,

### МАТЕРИАЛ И ПРИЕМ КАК СЛАГАЕМЫЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ КОНСТРУЦИИ

«ЗАУМНОЕ СЛОВО  
КАК ИДЕАЛЬНЫЙ ПРЕДЕЛ  
ПОЭТИЧЕСКОЙ КОНСТРУЦИИ

М<sup>28</sup> указали, что в трех сборниках «Опояза» преобладали проблемы поэтического звука, — первые два сборника почти исключительно были посвящены им. Боевым лозунгом этих сборников было «заумное слово».

«Заумное слово» полнее всего выражает как художественные (футуристические), так и теоретические устремления формалистов. И в дальнейшем оно остается для формалистов выражением того идеального предела, к которому стремится всякая художественная конструкция. «Заумное слово» становится схемой для понимания всех основных явлений поэтического творчества. Так, оно становится схемой для понимания гоголевского сказа. Вот как определяет этот сказ в своей классической для формализма статье «Как сделана "Шинель"» Эйхенбаум:

«...Основа гоголевского текста — сказ, ... текст его складывается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т.д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием»<sup>28</sup>.

Гоголевские пейзажи В.Шкловский называет «фонетическими», так как они — только мотивировка фонетических построений<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> «Поэтика», стр. 53.

<sup>29</sup> «Теория прозы», стр. 17.

Заумное слово является схемой и для понимания построения романа. Вот как определяет «Тристрама Шенди» — «этот самый типичный роман всемирной литературы» — В.Шкловский:

«Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема. Художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая. Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментровкой и стихотворением футуриста, написанным на заумном языке»<sup>30</sup>.

Заумный язык, таким образом, повсюду является, по учению формалистов, идеальным пределом художественной конструкции. Этого предела искусство достигает вполне лишь изредка, как, например, в заумных стихах футуристов, но стремление к нему является определяющей внутренней сущностью всякого искусства. Поэтому каждое конструктивно-художественное явление формалисты весьма последовательно изучают в направлении к этому пределу.

Это стремление всякого искусства к «зауми» как к своему пределу очень отчетливо выразил Эйхенбаум в одной из своих последних статей — «Литература и кино».

«Первичная природа искусства, — пишет он в этой статье, — это потребность в использовании тех энергий человеческого организма, которые исключаются из обихода или действуют в нем частично, односторонне. Это и есть его биологическая основа, сообщающая ему силу жизненной потребности, ищущей удовлетворения. Основа эта, по существу игровая и не связанная с определенно-выраженным "смыслом", воплощается в тех "заумных", "самоцельных" тенденциях, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом. Использованием этого фермента для превращения его в "выразительность" организуется искусство как социальное явление, как особого рода "язык". Эти "самоцельные" тенденции иногда обнажаются и становятся лозунгом художников-революционеров, — тогда начинают говорить о "заумной поэзии", об "абсолютной музыке" и пр. Постоянное несоответствие между "заумностью" и "языком", — такова внутренняя диалектика искусства, управляющая его эволюцией»<sup>31</sup>.

Чем же объясняется такое всеопределяющее значение заумного слова в теории формалистов?

Обыкновенное значащее слово не довлеет своей материальной, вещной наличности, не совпадает с нею всецело. Оно имеет значение и, следовательно, направлено на предмет, на смысл, вне слова лежащий. Заумное же слово вполне совпадает с самим собою. Оно не выводит за свои пределы, оно просто налично здесь и теперь, как организованное материальное тело.

<sup>30</sup> Ibid., стр. 139.

<sup>31</sup> «Литература», стр. 298.



Боязнь смысла с его «не здесь», «не теперь», могущего разрушить вещьность произведения и полноту его наличности здесь и теперь — эта боязнь определила поэтическую фонетику формалистов. Поэтому формалисты и стараются установить обратную пропорциональность смысла с его общностью, вневременностью, иновременностью и материальной наличности единичной вещи-произведения. Этой формуле и удовлетворяет идея «заумного слова».

Эта обратная пропорция стала руководящей идеей и при изучении сюжета, на проблеме которого, как мы знаем, совершился зыбкий переход формалистов от вопросов поэтического языка к вопросам конструкции произведения. На проблеме сюжета и определилось впервые основополагающее расчленение поэтической конструкции на материал и прием.

РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА<sup>1</sup> | Формалисты уже в первый период различали | для способа конструктивного раз- | вертывания

прозаического произведения: сюжетное развертывание и сказ.

Остановимся прежде всего на сюжетном развертывании.

Сюжет необходимо отличать от фабулы. Это различие — очень существенное в теории формалистов. На нем особенно ясно обнаруживаются основные тенденции их учения.

Фабула — это то событие, которое лежит в основе сюжета, событие жизненное, этическое, политическое, историческое и иное. Это событие как таковое совершалось в реальном времени, тянулось дни или годы, имело определенное идеологическое и практическое значение. Все это становится материалом для сюжетного оформления. Сюжет развертывается в реальном времени исполнения и восприятия — чтения или слушания. Линия сюжета — кривая дорога отступлений, торможений, задержек, обходов и пр.

«Понятие сюжета, — пишет В. Шкловский, — слишком часто смешивают с описанием событий, — с тем, что предлагаю условно назвать фабулой.

На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления.

Таким образом, сюжет "Евгения Онегина" не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе, главным образом, отступления ("ножки", например), — с точки зрения композиционной это будет правильно»<sup>32</sup>.

Сюжет, таким образом, целиком укладывается в рамки произведения-вещи. Он весь наличен здесь и теперь, ни в чем не выходя за пределы произведения. Все сюжетные торможения, затруднения и повторения суть вовсе не торможения и повторения передаваемого рассказом события, но торможения и повторения самого рассказа, не изображаемого словом, а изображающего слова. Поэтому сюжетные повторения совершенно аналогичны звуковым повторам, например, рифме.

<sup>32</sup> «Теория прозы», стр. 161.

Чем же является само изображенное событие, т.е. фабула? Фабула как материал является для формалистов лишь мотивировкой сюжетных приемов. Так, если в рассказываемом событии повествуется о различных трудностях и препятствиях, которые приходится преодолевать герою, то эти жизненные препятствия служат лишь мотивировкой сюжетного торможения, т.е. задержек самого процесса рассказывания. Если рассказывается о путешествии героя, например, в «Дон-Кихоте», то это путешествие служит мотивировкой приема нанизывания. Таким образом, каждый элемент фабулы, т.е. рассказываемого жизненного события, имеет значение лишь постольку, поскольку он мотивирует какой-нибудь конструктивный прием, какой-нибудь элемент самого рассказа как самооценного, независимого от рассказываемого события, целого.

Отсюда мы приходим к важному основоположению формализма: материал является мотивировкой конструктивного приема, конструктивный же прием — самооценен.

Если мы присмотримся к этому положению, то убедимся, что оно является изнанкой того утверждения, из критики которого исходят формалисты. Ведь согласно обычной наивной точке зрения, сложившейся на реалистической почве, содержание произведения, т.е. то, о чем рассказывается, являлось самоцельным, приемы же рассказывания — только технически служебными средствами. Формалисты перевернули это положение, переставив его элементы один на место другого.

Но совершенно недопустимое разложение произведения на технически служебные и самоцельные моменты ими полностью сохраняется.

Изнанка всегда хуже лица. При прежнем взгляде средствам изображения принадлежала все же существенная роль в произведении. Они должны были быть адекватными изображаемому и в этом отношении были незаменимы и незаменимы. Вовсе не любое средство, а лишь одно единственное удовлетворяло данной цели изображения.

Материал же как мотивировка приема становится чем-то совершенно безразличным и заместимым. Один и тот же прием может быть мотивирован многообразнейшим материалом. В сущности, всякая мотивировка одинаково хороша. Чтобы мотивировать отступление, можно посадить героя в тюрьму или уложить его спать, заставить завтракать или просто высморкаться. Формалисты сами настойчиво подчеркивают такую равноценность мотивировок. Более того, можно обойтись вовсе без мотивировки, можно «обнажить прием». От этого он станет более чистым и совершенным художественно, как симфония музыкально чище и совершеннее оперы. Так поступает, например, Стерн в «Тристраме Шенди».

«Формы искусства, — говорит В.Шкловский, — объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции.

Обычно утверждение, что "Тристрам Шенди" не роман. Для утвер-

ждающих это только опера — музыка, а симфония — беспорядок.

"Тристрам Шенди" самый типичный роман всемирной литературы<sup>33</sup>.

Таким образом, с точки зрения формализма, мотивировка в искусстве стремится к нулю. Каждый элемент материала заместим и в пределе во все устраним. Смерть можно заменить разлучниками, а разлучников — просто перестановкой глав.

Значение слова — только мотивировка для его звука. Можно обойтись без этой мотивировки, и мы получим самовитое заумное слово — идеальный предел поэзии. Так и в прозе заумный прием без мотивировки — является высшею целью.

Такое понимание материала со всею неизбежностью вытекает из всей концепции формалистов, по которой материал должен быть абсолютной индифферентен. Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развертывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции.

МАТЕРИАЛ КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКИ  
ИНДИФФЕРЕНТНАЯ  
МОТИВИРОВКА ПРИЕМА

Учение об индифферентности материала занимает очень важное место в теории формалистов.

Работа В. Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» начинается с критики этнографической школы.

Согласно учению этнографической школы, сказочные мотивы являются отражениями действительно существовавших положений. Так, бой отца с сыном отражает матриархат, мотив кровосмешения — первобытный гетеризм, помощные звери в сказках являются воспоминаниями тотемизма и пр. и пр. Совпадение сказочных мотивов различных народов там, где оно не является заимствованием, объясняется сходством бытовых и религиозных условий.

В. Шкловский противопоставляет этому учению этнографической школы свою теорию сюжетосложения.

По Шкловскому, существуют особые законы сюжетосложения. Этими законами объясняется и выбор мотивов. Совершенно безразлично, откуда взялся мотив, каково его отношение к действительности настоящей или прошедшей; важна лишь его функция в сюжете. Там, где у различных народов повторяются сложные сплетения мотивов, это объясняется не заимствованием, а общностью законов сюжетосложения. Основные приемы сюжетосложения, по Шкловскому, — ступенчатое построение, параллелизм, обрамление и нанизывание.

Тот материал, на котором они осуществляются, — мотивы безразличны сам по себе. Прием не только равнодушен к отношению этих мотивов к действительности, но и к их идеологическому значению. Самые приемы

<sup>33</sup> «Теория прозы», стр. 161.

сюжетосложения являются лишь частным случаем более общих приемов искусства. Так, к ступенчатому построению относится и повтор с его частным случаем — рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные образы, перипетии и пр. и пр.

Самое же смысловое значение повторяющегося элемента (при тавтологии) или созвучного (при повторе), или параллельного (при параллелизме) совершенно безразлично. Повторяющийся элемент может быть явно бессмысленен. Например:

Шесть он зернышек находит,  
Семь семян он подымает.

Или в финской Калевале:

На седьмую ночь она скончалась.  
На восьмую умерла.

Аналогичное значение имеют синонимы, которые оправдываются не смыслом, а требованиями приема, равнодушного к смыслу.

«В этом явлении, — говорит В.Шкловский, — сказалось обычное правило: форма создает для себя содержание. Поэтому когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-млюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса) и т.д.»<sup>34</sup>

Таковы все вообще сюжетные положения. Они выбираются лишь для осуществления приема. Их смысловое значение безразлично. Так, в сюжете боя отца с сыном важен лишь формальный контраст.

Вот какие итоги подводит анализу сюжетосложения В.Шкловский:

«Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело...

Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии "содержание" при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается»<sup>35</sup>.

1 Другим способом конструктивного развертывания ПОСТРОЕНИЕ СКАЗА | произведение является сказ. Ему посвящена основополагающая статья Эйхенбаума: «Как сделана "Шинель"».

И сказ, как и сюжет, организует наличность произведения, его «здесь» и «теперь», используя весь смысловой материал лишь как моти-

<sup>34</sup> «Теория прозы», стр. 30.

<sup>35</sup> «Теория прозы», стр. 50.

вировку для самоцельной игры приемов. Центр тяжести из сюжета переносится здесь в личный тон автора и в самую манеру сказа.

Гоголевская повесть, по Эйхенбауму, является гротеском, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби, причем и то и другое является лишь игрою с условным чередованием языковых жестов и интонаций. В этом смысле истолковывает автор и знаменитое «гуманное место». Здесь сентиментально-мело драматическая декламация неожиданно внедряется в общий каламбурный стиль и создает резкий гротескный эффект.

«Мелодраматический эпизод, — говорит Эйхенбаум, — использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить всей композиции гротескный характер»<sup>36</sup>.

Таким образом, предмет сказа, т.е. вся совокупность смысловых содержаний, о которых идет речь, является только мотивировкою сказа как совокупности речевых приемов. В принципе сказ может освободиться от этой мотивировки. И действительно, гоголевский сказ, по Эйхенбауму, временами становится заумным<sup>37</sup>.

**<МАТЕРИАЛ И ПРИЕМ> КАК  
ИЗНАНКА СОДЕРЖАНИЯ И  
ФОРМЫ**

Так понимают материал формалисты.

Руководящая тенденция при построении понятия материала у них следующая: относить к материалу все то, что обладает непосредственной идеологической значимостью и что раньше считалось самым существенным в литературе как ее содержание. Теперь это — только материал, только мотивировка приема, вполне заместимая и в пределе — вовсе уничтожимая.

Таким образом, основной тенденцией формалистического понятия материала является низведение содержания.

За материалом и приемом мы без труда узнаем старую диadu формы и содержания, взятую притом в ее наиболее примитивном реалистическом истолковании. Формалисты только переворачивают ее наизнанку.

Эту тенденцию низводить все идеологически значимое до заместимой мотивировки приема формалисты проводят с полной неустрашимостью. Парадоксов они вообще не боятся. Даже идеология Достоевского оказывается только мотивировкой приема.

«На оксюмороне основаны, — говорит В. Шкловский, — очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т.д. Сюжет здесь играет роль оправдания-мотивировки и в то же время — развития оксюморона. Оксюмороном является и "оправдание жизни" у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на страшном суде»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> «Литература», стр. 162.

£ Ibid., стр. 153-157.

«Теория прозы», стр. 170-171.

В этом же смысле истолкован В.Шкловским и Розанов. Более сдержанно, но в основном ту же концепцию прилагает Эйхенбаум к истолкованию творчества Л.Толстого. Мотивировкой приема оказывается и автобиографический материал, введенный в роман, и исповедь, и этический пафос.

**КОНСТРУКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ  
ЭЛЕМЕНТОВ МАТЕРИАЛА**

Чем же оказывается поэтическая конструкция по учению формалистов? — Совокупностью приемов. «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов»<sup>39</sup> (В.Шкловский). Цель всех приемов одна — создать осязаемо воспринимаемое построение. Каждый прием по-своему решает эту единственную задачу. Других задач формалисты не знают.

Теперь спрашивается: что же собственно является осязаемым в произведении? — Для формалистов, конечно, не материал. Ведь он является величиной, стремящейся к нулю. Осязаться должно само построение. Но ведь цель построения — создать осязаемость его. В конце концов, мы оказываемся перед парадоксальным выводом: осязается прием, единственное содержание которого — создать осязаемость!

Этот нелепый вывод совершенно неизбежен.

Если бы осязаемым сделался идеологически значимый материал, то он перестал бы быть индифферентной мотивировкой и вошел бы в конструкцию произведения со всею полнотою своей значимости. Если бы, например, сюжетные приемы делали осязаемой фабулу, т.е. самое изображаемое жизненное событие, то это событие перестало бы быть заместимой мотивировкой, и вместо изнанки оказалось бы лицо. Следовательно, торможение может заставить осязаться только само торможение, же, а не тормозимое событие, повторение — самую повторимость, а не те предметные содержания, которые повторяются и т.д. Собственно — осязаться оказывается нечего.

Из этого тупика для формалистов нет выхода. Признать осязаемость самого материала, т.е. этических, познавательных и иных ценностей как таковых, они совершенно не могут. Это значило бы признать то, отрицанием чего является вся их теория. Поэтому они и остаются перед системой формально пустых приемов.

Прием, будучи отнесенным к нейтральному материалу, этим сам нейтрализуется и лишается всякого положительного содержания. Единственное качество приема у формалистов — его новизна, — конечно, относительная, — причем эта новизна приема обосновывается ими, и согласно их теории, «осязается» читателем или на фоне жизненно-практического языка, или на фоне другого литературного произведения, школы, стиля.

Таким образом, прием лишается всякого положительного содержания и сводится к голому «отличию от...».

Формалистическое понятие конструкции как совокупности или «системы» приемов оказывается на самом деле лишь «системой» отличий дан-

<sup>39</sup> «Розанов». стр. 8.

ного поэтического высказывания от жизненно-практического языка или от других поэтических же высказываний. И эта система отличий ощущается. Другого содержания ощутимости для формалистов нет и не может быть. Низведение материала до простой мотивировки обрекает прием на совершенную пустоту.

Но этим еще не кончаются противоречия теории с ее объектом.

Возникает новый вопрос: как провести границу между приемом и материалом? Где кончается одно и начинается другое?

Самое слово «материал», при данном его употреблении, в высшей степени двусмысленно. Ведь оно заставляет предполагать, что материал получается художником в готовом виде, как продукт природы. Так получает мрамор скульптор, дерево — резчик и т.д. Их работа сводится только к оформлению этого сырого материала. Художник не делает мрамора, он преднаходит его в природе.

Нам кажется, что говорить о материале в искусстве допустимо лишь в смысле чего-то преднаходимого художником, а не создаваемого им по художественному же плану. Между тем то, что понимают под материалом формалисты, отнюдь не преднаходится художником, а создается им с начала и до конца в единстве его художественного замысла. Можно говорить о языке как о материале литературы, что и делает Жирмунский, так как язык в его лингвистической определенности действительно преднаходится индивидуальному художником.

Относител же к материалу фабулу (в смысле определенного жизненного события), героя, идею и вообще все идеологически значимое — недопустимо, ибо всего этого нет вне произведения как готовой данности. Все это творится в самом произведении, отражая каждую деталь единую закономерность его замысла.

Мы придираемся к этому слову недаром. Ведь формалисты назвали «материалом» мотивировку приема, а сюда они относят все идеологически значимое. Они хотели подчеркнуть этим словом его внехудожественность, его служебно-техническую роль в художественной конструкции. Этим они намеренно дают повод к ложному предположению, что материал преднаходится художником.

На самом деле, конечно, это не так. Какую бы мотивировку (в формалистическом смысле) мы ни взяли, мы без труда убедимся в ее непосредственной существенности для художественного замысла.

Фабула, например, приобретает свое единство не только в процессе развертывания сюжета. Если мы отвлечемся от этого развертывания — до известной степени, конечно, — то фабула не утратит от этого своего внутреннего единства и содержательности.

Так, если мы отвлечемся от сюжетного развертывания «Евгения Онегина», т.е. от всех отступлений, перебоев, торможений, мы, конечно, разрушим конструкцию этого произведения, но все же фабула как некоторое единство события любви Татьяны и Онегина останется со своею внутреннею закономерностью — жизненной, этической, социальной.

Какие бы функции ни нес материал в конструкции произведения, внутри его господствует своя органическая закономерность. Но при всем этом каждый атом материала пронизан и чисто художественной закономерностью. Материал художественно устроен весь и сплошь. Какой бы малый элемент материала мы ни взяли, в нем происходит непосредственное соприкосновение внешнехудожественной (этической, познавательной и иной) закономерности с чисто художественной. Поэтому, хотя фабулу мы и можем отделить от сюжета, как его понимают формалисты, сама фабула все же насквозь художественно организована. И отделить «только материал» от художественной организации его совершенно невозможно.

## КРИТИКА УЧЕНИЯ ФОРМАЛИСТОВ<sup>1</sup>

### О МАТЕРИАЛЕ И ПРИЕМЕ

Итак, никакой границы между материалом и приемом провести нельзя. Нет никакого существенного принципа для расчленения их в той плоскости, в какой это делают формалисты.

Более того, если мы вникнем в самое понятие «мотивировки», то убедимся в совершенной непригодности этого понятия для уяснения каких бы то ни было сторон или элементов художественной конструкции. Мы придираемся здесь не к слову, а к самому понятию мотивировки, к тому именно смыслу, который вкладывается в него формалистами.

Против понятия мотивировки в искусстве можно выдвинуть двоякого рода возражения.

Во-первых, мотивировка условна и обратима.

В самом деле, нет абсолютно никаких оснований, которые обязывали бы нас считать мотивировкой именно данный момент художественного произведения. Почему, например, рассматривать разлучников как мотивировку торможения, а не наоборот — торможение как мотивировку для ввода разлучников? Почему вообще не рассматривать прием как мотивировку для ввода все нового и нового и разнообразного материала? Наивное художественное восприятие так именно и воспринимает любое произведение.

В самом произведении нет никаких указаний на то, что именно вводится как самоцель, а что служит мотивировкой этого ввода. Только в плохих художественных произведениях попадают места, которые конструктивного значения явно не имеют, а должны служить лишь для мотивировки ввода других конструктивно значимых моментов. Такие места определяются, однако, отнюдь не замыслом художника, а его неумением осуществить собственный замысел.

В этом отношении чрезвычайно поучительно недоразумение формалистов с так называемым «обнажением приема» в искусстве. Мы имеем в виду, прежде всего, «Тристрама Шенди» в истолковании Шкловского и затем новеллы О.Генри в истолковании Эйхенбаума. «Тристрам Шенди» является пародией не на хороший, не на художественно закономерный, а на плохой роман, а вместе с тем и на плохую жизнь. В доме Шенди ничто не привешено, как следует, к своему месту; ничто не при-



вешено как следует и в романе. Пародирование плохого романа — только один из моментов «Тристрама Шенди». Совершенно неверно утверждение Шкловского, что в этом произведении «осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа».

В наши задачи отнюдь не входит раскрытие действительного содержания этого романа, в работе В.Шкловского не затронутого ни единым словом. Нам важен здесь лишь действительный смысл пародийного элемента. Пародируется здесь плохая литература, плохая — с точки зрения самого Стерна. Под плохой же литературой Стерн понимает как раз ту, которая вполне отвечает формалистическим рецептам. Пародируется роман, как его понимает Шкловский, роман, где материал вводится неумело, где торможение ощущается, где сюжетное развертывание (по Шкловскому) заслоняет фабулу. При этом нужно прибавить, что пародируется, главным образом, неумелая техника внешнего построения.

То же имеет место и у О.Генри.

Он создает пародии на дурную промышленную новеллу, американски плоскую и пошлую. На самом деле О.Генри не обнажает действительного построения новеллы, а злостно пародирует литературную халтуру американских газетных рассказов.

Интересно следующее заявление Эйхенбаума:

«На таком непрерывном иронизировании и подчеркивании приемов построена вся новелла — точно Генри прошел сквозь "формальный метод" в России и часто беседовал с Виктором Шкловским. А ведь на самом деле он был аптекарем, ковбоем, кассиром, сидел три года в тюрьме, — все условия для того, чтобы стать обыкновенным бытовиком и писать, "не мудрствуя лукаво", о том, как много на земле несправедливости»<sup>40</sup>.

Действительно, если бы О.Генри беседовал с В.Шкловским, то, конечно, сделал бы и его мишенью для своих пародий. Но удивление Эйхенбаума непонятно. В Америке достаточно людей, понимающих литературу как Шкловский. И именно это понимание литературы О.Генри и сделал объектом своих издевательств и иронии.

Далее, мы склонны полагать, что именно потому, что он был аптекарем, ковбоем, кассиром и т.д., знал жизнь и ее истинные движущие силы, он и издевался так жестоко над скверными литературными шаблонами. Он знал действительную цену жизни и потому знал цену такой «литературы».

Совершенно непонятно последнее заявление Эйхенбаума, Самому ему отлично известно, что О.Генри был именно бытовиком и именно писал, не мудрствуя лукаво, о том, как много на земле несправедливости. Эйхенбаум отлично знает, что пародии на дурную литературу занимают небольшое место в творчестве О.Генри. Сам он пишет в начале своей статьи, что «американскому читателю больше говорят его чувствитель-

<sup>40</sup> «Литература», стр. 195.

ные рассказы о бедных нью-йоркских продавщицах»<sup>41</sup>. Там же он указывает, что в американских сборниках О.Генри преобладают сентиментально-бытовые новеллы. Совершенно непонятно, для чего понадобилось автору такое заведомое искажение действительного положения вещей.

С обнажением приемов дело обстоит вообще очень плохо. Ничто не доказывает с такой ясностью и очевидностью, что суть вовсе не в приеме, как его понимают формалисты, и что материал вовсе не мотивировка, как произведения вроде «Тристрама Шенди».

Нужно быть совершенно ослепленным своей теорией, чтобы не видеть, что приводимые в ее доказательство примеры являются на самом деле лучшим ее опровержением. Чтобы убедиться в этом, достаточно принять в соображение хотя бы тот факт, что «Тристрам Шенди» — глубоко мирозерцательный роман и что в его состав введен огромный идеологический материал, притом вовсе не в качестве мотивировки приемов\* которые обнажены, т.е. не мотивированы. Из таких произведений, являющихся удачными и глубокими пародиями на плохое литературное построение, особенно ясной становится вся относительность понятий приема и мотивировки, их легкая переместимость и их совершенная необоснованность в действительной художественной структуре.

Итак, первое возражение сводится к следующему: в произведении нет критериев для различения того, что является самоцельным, а что только мотивировкой для ввода данного элемента.

Мы можем признать любой элемент самоцельным, и тогда другие, необходимые с ним связанные, окажутся его мотивировкой. С таким же правом мы можем считать только мотивировкой приемы, как их понимают формалисты, идеологический же материал — самоцелью. С таким же правом можно утверждать, что какое-нибудь слово в стихе выбрано «для рифмы», как и обратное — что рифма выбрана для ввода данного слова.

Действительный критерий окажется у нас лишь тогда, когда между художественным замыслом и его выполнением имеется явное противоречие, т.е. когда произведение неудачно с точки зрения имманентного критерия. Только в этом случае в произведении окажутся конструктивно лишние элементы, служащие лишь для ввода других. За исключением этого специального случая различение мотивировки и приема может внести в истолкование поэтической структуры только произвол и дурную субъективность.

Но имеется еще более принципиальное возражение против понятия мотивировки в художественном произведении: в мотивировке нуждается лишь факт, сам по себе лишенный внутреннего значения.

Если бы прием, как его понимают формалисты, был действительно самоцелью, то понятия мотивировки не могло бы возникнуть. Менее всего тогда было бы уместно понимание материала как мотивировки приема. Прием не нуждался бы в мотивировке. Но, очевидно, формали-

---

<sup>41</sup> «Литература», стр. 169.

сты сами понимали пустоту и бессмысленность приема, его внутреннюю неоправданность. Недаром и «обнажение приема» возможно лишь в пародийной форме.

Можно выставить обратное утверждение: художественно-конструктивное значение может получить лишь такое явление, которое самозначимо и не нуждается ни в каком внешнем обосновании и мотивировке. Понятие мотивировки органически чуждо художественной конструкции. Это понятие может иметь место в технике, в жизненной практике, наконец, в познании. В искусстве же как раз нет мотивировки и потому нет ничего принципиально заместимого и уничтожимого, стремящегося к нулю. Заместимость какого-либо элемента в художественном произведении явно воспринимается нами как конструктивная неоправданность.

Таким образом, помимо условности самого различия приема и мотивировки, самое понятие мотивировки органически чуждо природе изучаемого объекта — художественной конструкции. Если бы формалисты занимались не противопоставлением поэтического языка какой-то фикции жизненно-практического, а попытались бы сопоставить поэтическую конструкцию с техникой, с познанием, с этосом в целях действительного уяснения различий этих идеологических сфер, они никогда не пришли бы к противопоставлению в пределах поэтической конструкции приема и мотивировки.

Таким образом, разделение поэтической конструкции на прием и материал оказывается явно несостоятельным. Всему тому, что формалисты относят к материалу, принадлежит безусловное конструктивное значение. То же, что они называют приемом, оказывается пустою, лишенной всякой содержательности схемой.

Необходимо, однако, отметить следующее <sup>1</sup> Рассмотренное нами понимание «МАТЕРИАЛ» у ТЫНЯНОВА термина является основным для формалистического направления. Оно вполне сложилось еще в первую опоязовскую эпоху и является важнейшей и неустраняемой составною частью формалистической системы.

Однако в дальнейшем некоторые формалисты и попутчики этого движения придали еще и иное значение термину «материал».

Мы уже указывали на понимание материала Жирмунским. Мы видели, что он понимает под сырым материалом литературы язык, слово как лингвистическое явление.

Но Жирмунского можно считать только попутчиком формализма. Однако, того же понимания придерживается Тынянов, уклоняясь, впрочем, иногда (без всякой методологической отчетности) и в направлении первого основного понимания этого термина.

Материалом литературы является для Тынянова слово как таковое.

«Изучение словесного искусства, — говорит он, — обставлено двойными трудностями: во-первых — с точки зрения оформляемого материала,

простейшее условие обозначения которого — речь, слово. Во-вторых — с точки зрения конструктивного принципа этого искусства»<sup>42</sup>.

В дальнейшем Тынянов делает попытку обосновать конструктивное значение материала, — однако, материала, понятого как язык, а вовсе не как мотивировка приема. «При этом упускается из виду, — говорит он, — неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций, один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита... Понятие "материала" не выходит за пределы формы, — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами — ошибочно»<sup>43</sup>.

Дело идет, следовательно, о конструктивном значении различных лингвистических элементов языка, понятого как сырой материал поэзии, а вовсе не об идеологических значениях, понятых как мотивировка приема, т.е. вовсе не о первоначальном и основном значении термина «материал».

Материал в его первоначальном смысле, как мотивировка, не может приобрести самостоятельного конструктивного значения без того, чтобы не разрушилась вся формалистическая концепция искусства.

Ведь тогда не пришлось бы уже говорить об «искусстве как приеме». В корне ложным оказалось бы и знаменитое программное утверждение Р.Якобсона: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "приемы" своим единственным героем»<sup>44</sup>. Да и от формалистических приемов тогда ровно ничего не останется; они будут совершенно поглощены самозначным идеологическим материалом, вошедшим в конструкцию.

Поэтому совершенно неправильно утверждение Эйхенбаума об эволюции понятия «материал» в истории формального метода. Основным этапом этой эволюции он считает как раз книгу Тынянова.

«От понятия сюжета как конструкции, — пишет Эйхенбаум, — мы перешли к понятию материала как мотивировки, а отсюда — к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты»<sup>45</sup>.

Приведенное заявление Эйхенбаума основано на *quaternio terminomm*. В конструкцию был принят вовсе не тот идеологический материал, который был понят первоначально как мотивировка приема. Этот материал так и остался вне конструкции.

Да иначе и быть не могло. В самом деле, что оставалось бы от формализма, если бы идея, этическое событие, проблема и пр. стали бы конструктивными факторами литературного произведения?

<sup>42</sup> «Проблема стихотворного языка», стр. 7.

<sup>43</sup> *Ibid.*, стр. 8.

<sup>44</sup> «Новейшая русская поэзия», стр. 10.

<sup>45</sup> «Литература», стр. 148.

..... Проблема, поставленная формалистами и ПРАВИЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА неправильно ими разрешенная, остается, ОД- ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ нз>О, в полной силе. КОНСТРУКЦИИ

**Как** объединить в единстве художественной конструкции непосредственную материальную наличность единичного произведения, его здесь и теперь, с бесконечную смысловую перспективу введенных в него идеологических значений? Как объединить развертывание рассказа в реальном времени исполнения и слушания или чтения с развертыванием рассказываемого события в идеальном времени, длящемся годы?

Мы убедились, что решение, предложенное формалистами, не выдерживает критики. Они исходили из ложного предположения, что смысл со всею своею полнотою, общностью и широтой невключим в поэтическую конструкцию с ее единичной вещной наличностью здесь и теперь. Эта боязнь смысла в искусстве привела формалистов к тому, что поэтическая конструкция свелась к голой периферии, к внешней плоскости произведения. Произведение утратило свою глубину, трехмерность и полноту. Материал и прием и явились выражением такого плоскостного восприятия конструкции. Установив обратную пропорциональность смысла и художественной самозначимости, они неизбежно пришли к формалистической пустоте приема как комбинации индифферентного материала.

Проблема должна быть разрешена иным путем.

Поставленная проблема была бы разрешена, если бы удалось найти такой элемент в поэтическом произведении, который был бы одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его значению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создаст возможность непрерывного перехода от периферии произведения к его внутреннему значению, от внешней формы к внутреннему идеологическому смыслу.

Именно так, в смысле отыскания этого медиума, искони понималась проблема поэтической конструкции.

В настоящее время в западноевропейской поэтике эта задача осознается с особенной отчетливостью. Ключ к разрешению большинство усматривает в понятии «внутренней формы слова». У нас в России Потебня, продолжатель гумбольдтовской традиции «внутренней формы», в своей теории образа именно так понимал и разрешал нашу проблему.

Образ и был тем медиумом, который соединял чувственную конкретность звука с общностью его смысла. Как наглядный и почти чувственный, образ имел нечто общее с единичной данной материальностью звука. Как обобщающий, типизирующий, способный символически расширять свое значение, он был родственен смыслу.

Так же, как мы видели, ставили проблему поэтической конструкции и символисты. И для них символ и символическое знаменование несли функцию объединения внешнего знака с внутренним значением.

Все эти решения, найденные на идеалистической почве и соединенные с индивидуально-психологическим пониманием идеологического творчест-

ва, являются для нас неприемлемыми. Но путь к разрешению проблемы был ими намечен правильно.

Характерно, что формалисты, критикуя символистов и потембинскую теорию образа, совершенно не поняли смысла проблемы, не учли истинного центра тяжести ее. Это и понятно: с самого начала отсекая смысл и ориентируясь на заумное слово, они неизбежно должны были перескочить через проблему.

**СОЦИАЛЬНАЯ ОЦЕНКА И ЕЕ РОЛЬ** | <sup>тем</sup> **Что же является в действительности** элементом, который объединяет материальную наличность слова с его смыслом?

Мы полагаем, что таким элементом является социальная оценка.

Социальная оценка, правда, не есть исключительная принадлежность одной поэзии. Она есть в каждом живом слове, поскольку слово входит в конкретное единичное высказывание. Лингвист отвлекается от социальной оценки, так как он отвлекается от конкретных форм высказывания. Поэтому в языке как абстрактной лингвистической системе мы не найдем социальной оценки.

Что же такое социальная оценка? Какова ее роль в языке, точнее — в высказывании, и каково ее значение для поэтической конструкции?

Связь между смыслом и знаком в слове, взятом отдельно, независимо от конкретного высказывания, так сказать, в «словарном слове» — совершенно случайна и технична. Здесь слово — просто условный знак. Между единичной действительностью слова и его значением — разрыв, преодолеваемый лишь механической связью между ними, ассоциацией.

Но иначе обстоит дело с единичным конкретным высказыванием, хотя бы состоящим и из одного слова. Всякое конкретное высказывание — социальный акт. Будучи также единичным материальным комплексом — звуковым, произносительным, зрительным, высказывание в то же время — часть социальной действительности. Оно организует общение, обновленное на ответную реакцию, само на что-то реагирует; оно неразрывно вплетено в событие общения. Его единичная действительность есть уже не действительность физического тела, а действительность исторического явления. Исторически и социально значим не только смысл высказывания, но и самый факт его произнесения, вообще — осуществления здесь и теперь, при данных обстоятельствах, в данный исторический момент, в условиях данной социальной ситуации.

Таким образом, самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Из категории природной действительности она переходит в категорию действительности исторической. Высказывание — уже не физическое тело и не физический процесс, а событие истории, хотя бы и бесконечно малое. Его единичность есть единичность исторического свершения в определенную эпоху и при определенных социальных условиях. Это — единичность социально-исторического акта, принципиально отличная от единичности физической вещи и процесса.

Но и самый смысл слова-высказывания через единичный акт его осуществления приобщается истории, становится историческим явлением. Ведь то, что именно данный смысл стал предметом обсуждения здесь и теперь, что именно о нем говорят, и говорят именно так, а не иначе, что именно данный смысл вошел в конкретный кругозор говорящих — все это всецело определяется совокупностью социально-исторических условий и конкретной ситуацией данного единичного высказывания.

Ведь из огромного многообразия предметов и значений, доступных данной социальной группе, именно определенное значение, определенный предмет вошел в кругозор говорящих или идеологически общающихся людей в данное время и в данном месте. Между смыслом и актом (высказыванием), между актом и конкретной социально-исторической ситуацией устанавливается историческая, органическая, актуальная связь. Материальная единичность знака и общность и широта смысла сливаются в конкретном единстве исторического феномена-высказывания.

Правда, это слияние само исторично. Органическая связь между знаком и смыслом, достигнутая в конкретном историческом акте высказывания, существует лишь для данного высказывания и лишь для данных условий его осуществления.

Если мы оторвем высказывание от социального общения, овеществим его, то мы утратим и достигнутое нами органическое единство всех его моментов. Слово, грамматическая форма, предложение и все вообще лингвистические определенности, взятые в отвлечении от конкретного и историчного высказывания, превращаются в технические знаки только возможного, исторически еще не индивидуализованного смысла. Эта органическая связь смысла и знака не может стать словарной, грамматически устойчивой и закрепленной в передающихся тождественных формах, т.е. она не может сама стать знаком или постоянным моментом знака, грамматизироваться. Эта связь создается, чтобы разрушаться и снова создаваться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания.

Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой.

Ведь именно социальная оценка делает актуальным высказывание как со стороны его фактической наличности, так и со стороны его смыслового значения. Она определяет выбор предмета, слова, формы, их индивидуальную комбинацию в пределах данного высказывания. Она определяет и выбор содержания, и выбор формы, и связь между формой и содержанием.

Имеются более устойчивые и глубокие социальные оценки, определяемые экономическим бытием класса в данную эпоху его существования. В этих оценках как бы формулируются большие исторические задачи целой эпохи в жизни данной социальной группы. Другие оценки связаны с более близкими и краткими явлениями социальной жизни, наконец, со зло-

бою дня, часа, мига. Все эти оценки взаимопроникают друг друга и диалектически связаны. Задача эпохи развертывается в задачу каждого дня и даже часа. Социальная оценка соединяет минуту эпохи, злону дня с задачей истории. Она определяет историческую физиономию каждого поступка и каждого высказывания, его индивидуальную, классовую и эпохальную физиономию.

Нельзя, действительно, и понять конкретное высказывание, не приблизившись к его ценностной атмосфере, не поняв его оценивающей ориентации в идеологической среде.

Ведь принять высказывание не значит схватить его смысл вообще, как мы схватываем смысл «словарного слова». Понять высказывание — значит понять его в контексте его современности и нашей современности (если они не совпадают). Необходимо понять смысл в высказывании, содержание акта и историческую действительность акта и притом в их конкретном внутреннем единстве. Без такого понимания самый смысл мертво, становится каким-то словарным смыслом, ненужным смыслом.

Социальная оценка определяет все стороны высказывания, пронизывая его насквозь, но наиболее чистое и типическое свое выражение она находит в экспрессивной интонации.

В отличие от более устойчивой синтаксической интонации, экспрессивная интонация, окрашивающая каждое слово высказывания, отражает историческую неповторимость его. Экспрессия определяется не логической схемой смысла, а всей его индивидуальной полнотой и целостностью и всей данной конкретной исторической ситуацией. Экспрессивная интонация равно окрашивает смысл и звук, интимно сближая их в неповторимом единстве высказывания. Конечно, экспрессивная интонация совсем не обязательна, но там, где она есть, она отчетливее всего дает понятие о социальной оценке.

В высказывании каждый элемент языка как материала осуществляет требование социальной оценки. И лишь тот элемент языка может войти в высказывание, который способен удовлетворить ее требованиям. Слово становится материалом высказывания лишь как выразитель социальной оценки. Поэтому слово приходит в высказывание не из словаря, а из жизни, из одних высказываний в другие. Из одного целого слово переходит в другое целое и не забывает своего пути. Оно входит в высказывание как слово общения, насыщенное конкретными задачами этого общения — историческими и очередными.

Этому условию подчиняется всякое высказывание, следовательно и литературное, т.е. поэтическая конструкция.

1 Язык, понятый как совокупность или система лингвистических возможностей — фонетических, грамматических, словарных, — менее всего является материалом поэзии. Поэт выбирает не лингвистические формы, а заложенные в них оценки. Все лингвистические характеристики слова получены лишь путем абстракции этой оценки и са-



ми по себе, в своей отвлеченности, не только не могут являться материалом поэзии, но даже примером грамматики.

Привести пример значит произнести условное высказывание; чистая же лингвистическая форма поддается лишь символическому обозначению. Как действительность, она осуществляется лишь в конкретном речевом выступлении, в социальном акте высказывания.

Даже заумное слово произносится с какой-то интонацией, следовательно, и в нем уже намечается какое-то ценностное направление, какой-то оценивающий жест.

Выбирая слова, их конкретные сочетания, их композиционные размещения, поэт выбирает, сопоставляет, комбинирует именно заложенные в них оценки. И то сопротивление материала, которое мы ощущаем в каждом поэтическом произведении, является именно сопротивлением заложенных в нем и преднаходимых поэтом социальных оценок. Именно их он и переоценивает, нюансирует, обновляет. Лингвистическое сопротивление материала испытывает только школьник, проделывающий латинские упражнения.

Характерно следующее заявление Шкловского: «Литературное произведение есть чистая форма... Оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов»<sup>46</sup>. Материал же Шкловский, как мы знаем, мыслит совершенно индифферентным к ценности... «Безразличен масштаб произведения, — говорит он, — арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставление мира миру или кошки камню — равны между собой»<sup>47</sup>.

Это утверждение является, конечно, не научным положением, а парадоксом фельетонного типа, следовательно — маленьким художественным построением.

Весь эффект его зиждется именно на ценностной равновесности слов — кошка и мир, камень и мир, т.е. именно на «арифметическом значении» их. Если отвлечься от этих оценок, заложенных в словах, от парадокса ровно ничего не останется.

Язык для поэта, как, впрочем, и для всякого говорящего, есть система социальных оценок, и чем она богаче, сложнее, дифференцированнее, тем существеннее и значительнее будут его произведения.

Во всяком случае, в художественное произведение может войти только то слово и та форма, в которых еще жива, еще ощущается социальная оценка.

Только через оценку возможности языка становятся действительностью.

Почему два данных слова легли рядом? Лингвистика объясняет лишь то, почему они могли лечь рядом. Но почему они действительно легли рядом, нельзя объяснить, оставаясь в пределах лингвистических возмож-

<sup>46</sup> «Розанов», стр. 4.

<sup>47</sup> «Розанов», стр. 5.

ностей. Должна прийти социальная оценка и превратить одну из грамматических возможностей в конкретный факт речевой действительности.

Допустим такой *случай*. Две враждующие социальные группы располагают одним и тем же лингвистическим языковым материалом — абсолютно одинаковым словарем, теми же морфологическими и синтаксическими возможностями и пр.

При этих условиях, если различия наших двух социальных групп обусловлены существенными социально-экономическими предпосылками их бытия, одни и те же слова будут интонироваться глубоко различно; в одних и тех же общеграмматических конструкциях они будут вступать между собою в глубоко различные смысловые и стилистические сочетания. Одни и те же слова *будут* занимать совершенно иное иерархическое место в целом высказывания как конкретного социального акта.

Сочетание слов в конкретном высказывании или литературном выступлении всегда определяется их ценностными коэффициентами и теми социальными условиями, в которых совершается данное высказывание.

Приведенный нами случай, конечно, фиктивен. Ведь мы предположили, что разные оценки действуют в пределах одного и того же готового языка.

На самом же деле язык создается, формируется и непрерывно становится в границах определенного ценностного кругозора. Поэтому и не могут две существенно различные социальные группы обладать одним и тем же языковым арсеналом.

Только для индивидуального сознания оценки развиваются в кругу наличных и готовых языковых возможностей. С точки зрения социологической, сами возможности языка заключены в своем возникновении и развитии в круг необходимо слагающихся в данной социальной группе оценок. Это подтверждается даже и самой теорией формалистов об индифферентном материале.

Учение это возникло как теоретическое выражение того практического ощущения материала, носителями которого были футуристы.

В своем творчестве футуристы исходили из дезорганизованной, улегченной системы социальных оценок.

Слова стали легки для них. Отсюда их «установка на бессмыслицу», на речь «простую как мычание». Слова утратили свою ценностную весомость, уменьшилась дистанция между ними, расшаталась их иерархия. Слова как бы берутся из контекста праздных разговоров людей, не делающих жизни.

Это связано с тем, что футуристы явились выразителями общественной группы, отброшенной на периферию социальной жизни, социально и политически бездеятельной и неукорененной.

Та система оценок, которая нашла свое выражение в поэзии символистов, разлагалась, жизнь не создавала почвы для сложения новой системы оценок. Там, где для символиста был смысл, деяние, теургический акт, — там для футуриста оставалось только бессмысленное слово, в

котором вследствие этого и выдвинулись на первый план его голые лингвистические возможности.

Таким образом, материалом поэзии является язык как система живых социальных оценок, а не как совокупность лингвистических возможностей.

Совершенно очевидно, что наука о поэзии ни в коем случае не может опираться только на лингвистику<sup>48</sup>. Ею она может и должна пользоваться.

Больше того, наука о поэзии, изучающая жизнь конкретных речевых выступлений, может сама многому научить современную формалистическую лингвистику.

Вообще, науки об идеологиях, изучающие жизнь конкретного высказывания и, следовательно, актуализацию языка как абстрактной системы возможностей, должны все время учитываться лингвистикой. Сама лингвистика и впредь будет отвлекаться, конечно, от конкретной социальной оценки: это диктуется ее практическими и теоретическими задачами. Но учитывать роль социальной оценки она должна.

Итак, поэтическое произведение, как и всякое конкретное высказывание, является реально неразрывным единством смысла и действительности на основе единства проникающей его снизу доверху социальной оценки.

Все те элементы, которые могут быть выделены в абстрактном анализе произведения, вполне закономерном в своих пределах, все они — звуковой состав, грамматическая структура, тематика и пр. — объединены именно оценкой и ее обслуживают.

Момент оценки же неотрывно вплетает художественное произведение в общую ткань социальной жизни в данную историческую эпоху и в данной социальной группе.

Для формализма, игнорирующего социальную оценку, художественное произведение распадается на абстрактные моменты, которые и изучаются им в своей изолированности. Связь же их толкуется формализмом лишь с узкотехнической стороны.

На самом деле прием (если мы условно примем этот термин) движется не в нейтральной лингвистической стихии, а врывается в систему социальных оценок и через это сам становится социальным деянием.

В приеме важна именно эта положительная, создаваемая им перефундаментация, обновление или нюансировка ценностей. В этом заключается смысл и роль художественного приема.

Не учитывая этого, формализм выхолащивает живой смысл приема и прослеживает его вторичные, чисто отрицательные признаки, как бы тот мертвый след, который оставляется работой приема в бессмысленном, абстрактно-лингвистическом языке.

Итак, между языком как абстрактной системой возможностей и между конкретной его действительностью посредствует социальная оценка. Ею определяется живое историческое явление — высказывание — как со

<sup>48</sup> Теоретически не отрицается это и большинством формалистов.

стороны выбранных языковых форм, так и со стороны выбранного смысла. Эту посредническую роль социальной оценки совершенно не понимают сторонники теории «внутренней формы». Они пытаются сделать социальную оценку каким-то лингвистическим атрибутом самого слова, самого языка, независимо от конкретного высказывания. Они не понимают историчности ее.

В конце концов, внутренняя форма у большинства ее современных защитников является какой-то натурализованной оценкой, главным образом, психологистически натурализованной. Она изымается из становления и субстанциализуется. Отсюда нелепые попытки показать внутреннюю форму в самом слове, в предложении, в периоде, вообще в языковой конструкции, взятой независимо от высказывания и его конкретной исторической ситуации<sup>49</sup>. На самом же деле единство смысла, знака и действительности осуществляется социальной оценкой лишь для данного высказывания, в данных исторических условиях его свершения. Взяв высказывание вне исторического становления, в отвлечении от него, мы отвлекаемся как раз от того, что ищем.

К не менее ложным выводам приводит и понимание оценки как индивидуального акта, распространенное в современной «философии жизни». Оценка социальна, она организует общение. В пределах индивидуального организма и психики она никогда не привела бы к созданию знака, т.е. идеологического тела. Даже внутреннее высказывание (внутренняя речь) — социально; оно ориентировано на какую-то возможную аудиторию, на какой-то возможный ответ, и только в процессе такой ориентировки оно может сложиться и сколько-нибудь оформиться.

СОЦИАЛЬНАЯ ОЦЕНКА И  
ПОЭТИЧЕСКАЯ конструкция

1 Развитая нами теория социальной оценки и ее роды распространяется на всякое выступление, а не только на поэтическое произведение.

ВЫСКАЗЫВАНИЕ как историческое речевое

Между тем наша задача — объяснить специфичность художественной конструкции.

Правда, в нашем кратком анализе мы все время имели в виду именно поэтическое высказывание; однако специфицирующих определений мы еще не дали.

Социальная оценка повсюду устанавливает органическую связь между единичной наличностью высказывания и общностью его смысла. Но не всюду она проникает во все стороны материала, делая все их равно необходимыми и незаменимыми. Историческая действительность высказывания может быть подчинена действительности поступка или предмета и стать только подготовительным этапом действия, каково бы оно ни было. Такое высказывание не завершено в себе. Социальная оценка выво-

<sup>49</sup> Поучительным примером таких попыток является книга Г.Шпета «Внутренняя форма слова», М., 1927 г. Стремление внести диалектику и историю не мешает ему все же искать внутреннюю форму в языке и субстанциализовать ее в нем. На идеалистической почве, впрочем, иначе и быть не может.