

РОМАН ЯКОБСОН

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



РОМАН ЯКОБСОН

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2011

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(2)
Я 46

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) проект № 09-06-07102



Финансовая поддержка исследования и перевода:
Fulbright Commission (USA), Výzkumný záměr FF UK

Редактор-составитель: *Томаш Гланц*

Редактор: *Дмитрий Сичинава*

Перевод с чешского: *Екатерина Бобракова-Тимошкина*

Я 46 **Яacobson P. O.**

Формальная школа и современное русское литературоведение /
Ред.-сост. Т. Гланц; Ред. Д. Сичинава; Перев. с чеш. Е. Бобраковой-
Тимошкиной. — М.: Языки славянских культур, 2011. — 280 с.

ISBN 978-5-9551-0475-1

В книге впервые на русском языке опубликованы тексты лекций, которые Роман Осипович Яacobson написал по-чешски в середине 30-х гг. XX в., когда работал в брненском университете в Чехословакии. Настоящее издание реконструирует источники, на которые автор опирался, но не цитировал их, и таким образом воссоздает часть интеллектуальных ресурсов его мышления. Кроме сопроводительной статьи в настоящий том вошли также документы, иллюстрирующие конфликтное становление научной карьеры Яacobsona в Чехословакии. Далее публикуются обзор жизни и профессиональной деятельности Яacobsona, а также документы, касающиеся травли формализма в 1950-е годы и последних визитов ученого в Чехословакию в конце 1960-х гг.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использовано изображение
семьи князя Святослава Ярославича из «Изборника Святослава» 1073 г.*

Роман Осипович Яacobson
ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор Г. Эрли. Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 25.02.2011. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Усл. печ. л. 17,5. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур» № госрегистрации 1037789030641

Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ISBN 978-5-9551-0475-1

© Т. Гланц. Ред.-сост., 2011

© Языки славянских культур, 2011

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности	7
От составителя	9
<i>Роман Якобсон. Формальная школа и современное русское литературоведение</i>	11
Примечания	85
<i>Томаш Гланц. Формализм Якобсона</i>	102
Документы	122
Факты биографии	227
Литература	253
Указатель имен	270

Роман ЯКОБСОН

**ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

1935

[I]

Прежде всего, зададимся вопросом: на какие отрасли науки оказала наибольшее влияние так называемая русская формальная школа? Формальная школа добилась наибольших завоеваний и внесла больше всего новых идей в русскую историю литературы и фольклористику, в общее литературоведение и общее языкознание и, наконец, в теорию искусства, т. е. в учение об искусстве в целом, а также в тот широкий круг наиболее актуальных и в то же время наиболее сложных проблем, который сейчас называют «философия знака», или «семиология», или «семиотика», или «учение о знаке». Вклад русской формальной школы во все эти области настолько значителен и серьезен, что эта школа, естественно, по праву, принадлежит к тем явлениям новой российской науки, которые пробудили живой интерес в современной мировой науке. Этот интерес очевиден главным образом в западнославянских странах. В чехословацком литературоведении мы наблюдаем множество явлений, связь которых с русской формальной школой бесспорна. Деятельность ПЛК* на ниве литературоведения (во всяком случае, первый ее этап) тесно связана с принципами этой школы, в особенности очевидна близость трудам русских формалистов значительных работ Мукаржовского о Махе¹, Главачеке², Теере³, хотя его научное творчество чем далее, тем более приобретает характерный, оригинальный оттенок и отчасти преодолевает, отчасти с большим успехом развивает теоретические постулаты русских образцов, на которые он опирался. Менее непосредственно, но все-таки связаны с русской формальной школой труды других исследователей в области литературоведения, принадлежащих к ПЛК, особенно по-

* Пражского лингвистического кружка. — *Прим. пер.*

следние материалы в книге О. Фишера «Душа и слово»⁴ и работы его ученика Войт. Йирата⁵ о рифме. Но влияние русского формализма не ограничивается и ПЛК. Именно рассуждения Виктора Шкловского⁶ и других русских формалистов о фольклоре стали импульсом для создания трудов о формальной стороне русских сказок, которым посвятил себя Поливка⁷ в последние годы своей жизни. Часть своих выводов он опубликовал в монографии *Славянские сказки* («Slovanské pohádky», 1932). Также мы отмечаем точки соприкосновения с формальной школой в исследованиях ученика Поливки Франка Волльмана⁸, особенно в его работе о стихе сербского поэта Негоша⁹. Богумил Матезиус пропагандирует русский формализм, переводя работы его представителей, например, монографию Шкловского «Теория прозы»¹⁰ и отдельные статьи Тынянова. Принципы формальной школы, которые сформировались в России отчасти под воздействием современной поэзии, сами оказали очевидное влияние на русских поэтов, например, на Маяковского или Тихонова, а также на молодых представителей русской послевоенной прозы, в особенности на группу так называемых «Серапионовых братьев», к которой принадлежали, например, Каверин, Зощенко, Лунц, Всеволод Иванов, Федин. Также эта теория отчасти прямо, отчасти непрямо повлияла на чешских поэтов, в особенности на Ванчуру, Незвала, Сейферта. В Польше русский формализм повлиял прежде всего на литературную группу скамандритов, в особенности на поэтов Тувима и Слонимского, а также на теоретика этой группы — Подгорского-Околува¹¹, который опубликовал несколько любопытных материалов о вопросах рифмы. В последние годы заметно влияние русского формализма на молодое польское литературоведение, переводятся различные работы русских формалистов, в особенности Жирмунского, выходят оригинальные программные статьи. Влияние русского формализма распространяется и на старшее поколение польских историков литературы, особенно на тонкого исследователя звуковой стихотворной формы — Вуйчицкого¹².

В Германии и Франции знакомство с русской формальной школой ограничивается узким кругом славистов. Вообще в романо-германские страны из-за малой степени знакомства с русским языком интерес к формальной школе проникает лишь исподволь, постепенно. Из ученых, которые в своих работах проявляют интерес к методологическим завоеваниям этой школы, можно назвать прежде всего голландского исследователя стихотворной метрики — де Гроота¹³. Вполне логично, что одновременно с увлечением формализмом растет и протест, негативная реакция на него. Однако я должен констатировать, что запад-

ные критики русской формальной школы, как правило, недостаточно о ней информированы, не осознали ее методологическую уникальность. Они объявляют ее лишь слабым отголоском западной науки, явлением элитарным, дебаты и полемики этой школы считают явлением исключительно отечественным, русским, и считают эту односторонность неприемлемой для западной науки, потому что она якобы связана со специфическими российскими условиями. Реакция на формализм в России была настолько живой якобы потому, что в русской критике и русской истории литературы никогда прежде не уделялось столько внимания форме. Например, журнал NV провозглашает русский формализм естественной реакцией на свойственное для России пренебрежение к художественной форме и утверждает, что Белинский, Добролюбов, Писарев, Пыпин описывали и оценивали художественные произведения прежде всего с точки зрения их идей или их культурного фона. Это пренебрежение к художественной форме якобы несомненно связано с тем, что Россия избежала прямого влияния гуманизма эпохи Возрождения и Нового времени. Сразу же хочу обратить внимание на то, что оба этих тезиса — и о неоригинальности русского формализма, и о том, что предшествовало ему в России, — совершенно ошибочны. Чтобы обосновать это наше утверждение, мы должны рассмотреть исторические предпосылки, возникновение и развитие русского формализма, его сущность в сравнении с новыми западными направлениями, его методологические и конкретные литературно-исторические завоевания и его дальнейшую судьбу. Мы должны будем ответить на вопрос, что означает кризис, который переживает сейчас эта школа. Является ли учение этой школы пройденным этапом? Исчерпан ли его потенциал? Или, может быть, происходит перерождение? Переход на новый уровень?

Бесспорно, что расцвет формализма в России связан со специфически русскими историческими предпосылками. Дело только в том, что именно это за предпосылки. Западная критика любит порассуждать о традиционном пренебрежении к художественной форме в России, но причиной подобных представлений является недостаточное знание российских исторических условий. В действительности формализм возник как раз на основе исключительно богатой традиции. Вопреки приведенным утверждениям, художественная, а в особенности поэтическая форма не только играла выдающуюся роль в развитии искусства и особенно литературы в России, но и с давних пор привлекала к себе теоретический, научный интерес. Мы не должны забывать, что русская средневековая культура, и особенно литература, развивалась под сильным византийским влиянием. При этом мы

знаем, сколь важное, организующее значение придавалось проблемам формы в византийском изобразительном искусстве, византийской музыке, византийской поэзии и словесном искусстве вообще. Мы знаем, какой вершины расцвета, какой рафинированности достигло развитие художественных форм в Византии. Мы знаем, что ни киевская, ни новгородская, ни московская Русь не остановилась на пассивной роли ученика, мы знаем, что древнерусское искусство, древнерусская музыка и древнерусская литература достигли зрелости в области формы и создали ценности мирового значения. Художественный пафос русского средневекового искусства, однако, был совершенно чужд идеологическим и эстетическим тенденциям XIX века, а особенно так называемой эпохе реализма, когда в российской науке как раз были разработаны схемы истории русской культуры, истории русской литературы, истории русского искусства. Разумеется, в этой схеме русское средневековье, во всяком случае, русское духовное, церковное средневековье, глубоко недооценивалось и заметно искажалось. Например, история древнерусской живописи представлялась как период неэстетичного, неумелого дилетантства, и еще в начале нашего столетия ведущий русский художник-реалист Репин пренебрежительно высмеивал «безвкусное ремесленничество» древнерусской иконы. Только русская живопись начала XX века постепенно преодолела натуралистические привычки и одновременно стала обнаруживать новые точки соприкосновения с древнерусским искусством, все более высоко оценивала его и все чаще обращалась к нему как к полезному, плодотворному, вдохновляющему образцу. В тесной связи с современным искусством училась вживаться в древнерусское творчество и новая русская наука об искусстве. Конечно, этот процесс был постепенным. Сначала искусство и наука учились понимать те явления и компоненты древнерусского художественного мира, которые незначительно противоречили классическому канону красоты, возвращенному на эстетических принципах западного Ренессанса, только потом нашли отклик и те элементы древнерусского искусства, которые были в глубоком противоречии с этими классическими идеалами, и в конце концов древнерусская живопись была объявлена самобытной, уникальной целостностью, художественным явлением мирового масштаба. Стало очевидным, что кажущаяся художественная неграмотность — на самом деле мастерское применение иного художественного алфавита, мнимое дилетантство было лишь следствием эгоцентризма наблюдателя; наблюдатель подходил к древнерусской иконе со своими собственными критериями, абсолютно ей чуждыми, и наконец стало

понятным, что упрекать древнерусского художника в несоблюдении критериев и принципов искусства нового времени так же неразумно, как объявить русский язык неправильным, безграмотным чешским, и наоборот. Проникновение современной науки в древнерусское искусство обнаружило в нем удивительное разнообразие, продуманность и даже изысканность формальных проблем, борьбу художественных школ за идеальное разрешение этих проблем, в общем, огромную техническую осмысленность. В том же направлении менялось и отношение новой литературы, и особенно литературоведения, к древнерусской письменности. Приведу несколько примеров.

Трубецкой в своем исследовании любопытного памятника русской литературы XV века — путевых записок Афанасия Никитина «Хождение за три моря», Версты 1, 1926¹⁴, обращает внимание на традиционное пренебрежение или равнодушие литературно-исторических пособий к древнерусской литературе как таковой. Древнерусские литературные памятники, как правило, интересуют историка литературы только как документы эпохи, как источники сведений о древнерусской жизни, образовании, мировоззрении и т. п. Трубецкой доказывает несостоятельность такого подхода. Он ставит вопрос о художественной ценности древнерусских произведений литературы, призывает к изучению средств, при помощи которых создается их художественная форма, и проникновению в суть этих средств. Он применяет свои требования к произведению Аф. Никитина и приходит к заключению, что «примитивность» этого памятника — лишь видимость, потому что автор путевых записок опытно и мастерски владеет литературной формой. Мы имеем дело с уникальным поэтическим произведением на фоне богатой, сложившейся литературной традиции. Ученик Трубецкого, историк литературы, венский доцент Ягодич изучает жития святых, написанные в России в XV веке, и находит в них сознательную, продуманную литературную технику, для которой существовали и специальные термины: *извитие словес*, *плетение словес*, или *добрословие*¹⁵. Подобные явления наблюдает и московский историк литературы Орлов в стиле т. н. воинских повестей, военных рассказов той эпохи¹⁶. Эта традиция берет начало уже в Киевской Руси, а недавний формальный разбор «Слова о полку Игореве» в сравнении с другими литературными памятниками Киевской Руси показал, как значительна и масштабна была эта поэтическая традиция (Орлов¹⁷, Перетц¹⁸, Ржига¹⁹). /подделка?/²⁰.

Мы говорим о сформировавшейся поэтической традиции. Что это означает? Это означает, что каждое средство создания художествен-

ной формы, использованное конкретным поэтом, явственно исходит из фона, то есть общепринятого поэтического канона, что очевидно не только с точки зрения поэта, но и с точки зрения потребителя. Иначе говоря, сложившаяся традиция одновременно является и поэтической, и читательской, и если поэт отступает от канона, то он должен считаться с тем, что это намеренное нарушение канона будет замечено читателем. В связи с Киевской Русью мы можем говорить о литературных школах, каждая из которых имела свою технологию поэтического ремесла и отдавала себе отчет в ее существовании. Учитель обучал ей своего ученика. Иными словами, существовала неписаная практическая поэтика. Но определенные намеки на поэтику имелись и в письменных памятниках. Достаточно указать, что в русском изводе древнеболгарского сборника — т. н. Изборнике Святослава 1073 г. — мы обнаруживаем церковнославянский перевод греческого трактата о тропах и фигурах, при этом на церковнославянский переведены не только определения и примеры, но и все греческие термины, например, аллегория, метафора, катахреза, анастрофа, синекдоха, оноματοпея, антономасия, метонимия, антифраза, перифраз, эллипсис, гипербола, парабола и т. п., всего 25 терминов. То есть на Руси в XI в., а в Болгарии уже в X веке, существовали точные славянские термины для обозначения основных понятий поэтики. Ни одна из западноевропейских национальных литератур не может похвастаться ничем подобным. Приведу несколько примеров:

аллегория	инословие
метафора	прѣводъ
синекдоха	съприѣтiе
ономатопея	именотворие
метонимия	отъимение
эллипсис	нестатъкъ

Если мы перейдем к заключительному периоду развития древнерусской литературы — XVII веку, к ее самым поздним произведениям, например, к автобиографии протопопа Аввакума — литературному памятнику второй половины XVII века, проанализированному с формальной стороны В. Виноградовым²¹, то и здесь мы видим постоянную ориентацию на поэтическую форму, четко поставленные и мастерски решенные задачи семантические (то есть касающиеся значения слов) и композиционные. По-прежнему действенным средством создания формы остается в нем и противопоставление, и разнообразное переплетение двух языковых стихий — речи разго-

ворной, обычной, профанной, тяготеющей к русскому языку, и речи литературной, торжественной, более церковнославянской. Это формальное средство, хотя и со значительными изменениями, унаследовал русский классицизм. Но в русском классицизме пересеклось несколько традиций — традиция древнерусской письменной культуры, в особенности духовной письменности, традиция отечественного устного народного творчества, традиция украинской литературы эпохи барокко и, наконец, западный, а именно французский классицизм. Каждый из этих источников требовал сознательного, квалифицированного поэтического мастерства. Русское устное народное творчество до сих пор несет следы формировавшегося в течение нескольких столетий профессионализма. Наука обнаружила значительные следы этой профессиональной художественной культуры в поэтике и музыке русских лирических песен и былин, а Поливка²² в недавнем исследовании показал, как значительно отличается в стилистическом отношении русская народная сказка от сказки западнославянской и южнославянской, насколько она богаче, совершеннее, цельнее, орнаментальнее. Носителями этого искусства были так называемые *скоморохи*²³, то есть русские шпильманы, жонглеры и трубадуры, без которых невозможно себе представить двory русских князей и московских царей. В XVII веке устная поэзия во всех ее видах уже была достоянием широких народных слоев, *gesunkenes Kulturgut*, но все же арсенал ее форм интенсивно влиял сначала на русский классицизм, которому она, с одной стороны, предоставляла образцы стихотворных размеров, с другой стороны, формы для низших жанров литературы, а позже устная поэзия влияла на романтизм и другие поэтические направления в несравнимо большей мере, чем у западных славян и вообще у большинства западноевропейских народов. Весьма любопытно, что еще в 30-х годах XIX века Пушкин чувствовал, что народная сказка является единственной отточенной, готовой формой русской прозы, и, полемизируя с Далем о его сборнике сказок, напоминающих народные, провозгласил: «...Ему-то [русскому языку] нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать — надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке. Да нет, трудно, нельзя еще!»²⁴

Осознание формы в украинской прозаической и поэтической литературе эпохи барокко было необычайно сильным. Центр украинского литературного творчества, Киевская академия, уделяла вопросам риторики и поэтики особое внимание, о чем свидетельствуют и те многочисленные пособия по этим дисциплинам, которые были в

обращении академии. От этих пособий прямая дорога ведет к теоретическим работам законодателя русского классицизма Ломоносова и далее к риторике учителя Пушкина Кошанского²⁵. И, наконец, замечательной школой, настоятельно обращающей внимание на проблемы формы, был для русского классицизма классицизм французский. Действительно, одним из первых произведений французского классицизма, переведенным на русский язык, была поэтика («*Art poétique*») Буало.

Если проследить бесконечные литературные полемики XVIII века в России и развитие русской критики той эпохи, то бросается в глаза, что в большинстве случаев в центре внимания оказываются актуальные вопросы поэтического языка, стиха, композиции и поэтической формы вообще. И в этих суждениях и полемиках, в которых участвовали наиболее значительные русские поэты XVIII века, имеется много метких, точных замечаний, красноречивых, многозначительных, характерных наблюдений, иногда и плодотворных теоретических выводов. Обобщающее, энциклопедическое произведение о поэтике русского классицизма — объемный трехтомный словарь старой и новой поэзии «Словарь древней и новой поэзии» Остолопова, который вышел в 1821 году²⁶. Если литературные споры XVIII века не выходили за рамки одного направления, то в первой трети XIX века дискуссии приобретают все более принципиальный характер. Начинается спор совершенно противоположных концепций — классицизма и романтизма, или, в языковом плане, борьба между архаистами и новаторами. Вопросы поэтического языка, в особенности проблемы стиха и его звуковой формы, подвергаются многостороннему подробному анализу. Богатый урожай книг и статей, посвященных злободневным вопросам русской поэтической формы, дают в особенности двадцатые и тридцатые годы. Но уже в 1812 году выходит эпохальная работа гениального филолога Востокова «Опыт о русском стихосложении»²⁷, представившая типологию систем стихосложения, анализ просодических предпосылок русского стиха, обзор разных форм русского фольклорного стиха, характеристику развития русского литературного стиха и взгляд на современные проблемы русского стиха. Можно сказать, что эта книга — один из предвестников русского романтизма. Иными словами, Востоков идет в направлении, которое предопределяет поиски русских поэтов-романтиков в области ритмики. Достаточно просмотреть письма, статьи, написанные «по случаю», или записные книжки русских поэтов этой эпохи расцвета поэзии, которой была первая треть XIX века, чтобы убедиться, насколько важную, го-

вора без обиняков, центральную, доминантную роль играла борьба за новые формы в их творчестве и как метко, точно они могли рассуждать (в том числе теоретически) о вопросах формы. Конечно, в первую очередь здесь мы должны назвать Пушкина, поэта, который стоит на рубеже между русским классицизмом и романтизмом, поэта, чье творчество является высшей точкой и одновременно завершением русской классицистической поэзии, и из чьего творчества в то же время черпают вдохновение те поэты, которые как раз отвергают, отрицают традицию классицизма. Пушкин был не только уникальным мастером поэтической формы, но и остроумным и тонким аналитиком, и превосходным формальным критиком. Некоторые его критические выступления, в особенности полемика с Гоголем о современной французской литературе, показывают, что Пушкин отдавал себе отчет в имманентном, самостоятельном развитии поэтических форм, которые не могут быть механически выведены из других социально-исторических пластов. Гоголь писал в 1836 году: «*В литературе всей Европы распространился беспокойный, волнующийся вкус. Являлись опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные — следствие политических волнений той страны, где рождались...*», то есть Франции. На это Пушкин отвечает отрицанием автоматической причинно-следственной связи между политикой и поэтической структурой. Он пишет: «Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, *опротечивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений*. В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. ...Начало сему явлению должно искать в самой литературе» (курсив в цитате из А. С. Пушкина авторский. — *Ред.*)²⁸.

Итак, мы видим, что вплоть до 30-х гг. XIX века невозможно говорить о пренебрежении поэтической формой. Скорее наоборот. Но почему для общепринятых утверждений о русском пренебрежении поэтической формой предоставляют дальнейшие десятилетия XIX века. Впрочем, и это лишь видимость. Тридцатые годы — это эпоха перехода от подъема стихотворной культуры к расцвету художественной прозы. Вопросы звуковой формы естественным образом отходят в тень, заметно убавляется число публикаций, посвященных вопросам метрики и эвфонии. Интерес сосредоточивается на вопросах значения слов, содержательной стороны художественного произведения, его композиции, а также на проблемах различных прозаических стилей. Однако мы не имеем права ограничивать круг вопросов литературной

формы только вопросами формы внешней. Одновременно с быстрым подъемом культуры русской художественной прозы растет осмысление проблем именно внутренней формы. На эти вопросы, связанные с формой художественной прозы, обращает внимание выдающийся критик второй четверти XIX века Белинский²⁹, которого лишь по недоразумению упрекают в недооценке проблем формы. Напротив, Белинский обращает внимание на важность, значительность вопросов стиля и подчеркивает, что не существует единого стиля, и что не только стихотворная речь принципиально отличается от прозаической речи, но и в рамках речи прозаической существуют принципиальные различия, например, драматический язык, выражающий эмоции, непременно отличается как от обычного разговорного языка, так и от языка риторического, проповеднического³⁰. Проблемы значения слов, семантики и специальные семантические вопросы с точки зрения словесного искусства всегда остро ставились в русском языкознании, это одна из его наиболее характерных черт, и уже теоретик архаистов Шишков, знакомый широкому кругу читателей своими утопическими, смехотворными пуристскими неологизмами, сформулировал в труде «Разсуждение о старом и новом слоге Российского языка», 1803³¹ глубокие, новаторские идеи по основным вопросам значений слов, и эта традиция теоретического исследования значений слов живет в русском языкознании и далее, напр., в работах Аксакова³², Некрасова³³, Потебни и т. д. Вторая половина XIX века — эпоха расцвета русского романа, и достаточно познакомиться с творческой лабораторией таких писателей, как Достоевский, Толстой, Тургенев, Лесков, достаточно обратить внимание на критические рассуждения, которым не придавалось особого значения, чтобы увидеть, что здесь совершенно невозможно говорить о пренебрежении вопросами формы. Даже когда Толстой начинает упорную борьбу против классического совершенства формы, когда он будто бы отрицает ее значение, ее позитивную роль в литературе, когда он провозглашает отрицание художественности, в действительности это означает не разрушение художественной формы, а фактически лишь отрицание данной формы, данного изжившего себя, окостеневшего канона во имя поиска новых форм. Именно для эпохи этой намеренной художественной деформации характерно обращение к примитивизму, где художник ищет освобождения от мертвечины, обязательности, при которой невозможно оригинальное проявление регулярности и совершенства традиционного мастерства. Именно потому и Толстой задал свой знаменитый парадоксальный вопрос: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас,

или нам у крестьянских ребят?»³⁴. Мнимое отрицание художественной формы во имя правды жизни — в действительности характерное явление, сопровождающее смену художественных канонов. Старый, отрицаемый канон противопоставляется новому, желанному, как форма — содержанию, однако это является лишь полемическим узусом, даже если поэт в это верит. Подобные высказывания, например, в истории русской литературы встречаются несчетное число раз. Уже автор «Слова о полку Игореве» начинает свое произведение отрицанием традиционных, Бояновых поэтических средств во имя верности современным фактам (*былинам сего времени*). И мастер словесного искусства XVII века протопоп Аввакум заявляет читателям: «Еи вы, Господа ради, чтущии и слышашии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных Бог слушает, но дел наших хошете».

Вряд ли мне стоит распространяться о том, что те, кто упрекают Толстого и Достоевского в художественной аморфности, несовершенстве языка, небрежности формы и т. д., подходят к их произведениям с чужеродными критериями. Здесь речь идет не о несовершенной форме, а о форме виртуозной, но другой.

Впрочем, верно и то, что все эти писатели являются все еще представителями литературы и культуры сугубо дворянской, аристократической, и тесно связаны с культурной традицией XVIII и первой половины XIX века. Во второй половине XIX века, однако, на русской исторической арене находит себе применение новая движущая сила — демократическая интеллигенция, вышедшая из нижних слоев общества и только пробивающаяся к культуре, к культурному наследию. Естественно, что позиция, которую она занимает по отношению к культуре дворянской, — это позиция борьбы, резкая оппозиция. Одним из наиболее характерных проявлений этой оппозиции является так называемый нигилизм 60-х гг. с его механистическим, биологически обусловленным материализмом и прямолинейным утилитаризмом, с его отвращением к эстетике и пренебрежением к поэзии, с его провокационным лозунгом: «Для нас сапоги выше Шекспира»³⁵. Один из эпигонов поколения 60-х гг. Скабичевский написал «Историю новейшей русской литературы»³⁶; эта книга, в которой, действительно, совершенно игнорируются вопросы литературной формы, проникла на Запад и в значительной степени именно она породила или, по крайней мере, упрочила миф о пренебрежении в России вопросами формы.

В действительности речь идет о непродолжительном эпизоде, о детской болезни демократической интеллигенции. Этот период нельзя напрямую связывать с политическим радикализмом интеллигенции, с ее исключительным, фанатическим интересом к социально-политическим проблемам, к подготовке русской революции и т. д. Напротив, среди выдающихся, ведущих представителей развития русской революционной мысли мы находим прямо-таки поразительные, классические документы профессионального интереса к проблемам поэтической формы. Приведу только самые яркие примеры: самый значительный революционный публицист XVIII века Радищев, автор эпохального памфлета против крепостничества и всего социального строя России «Путешествие из Петербурга в Москву», памфлета, за который автор тяжело поплатился лишением чинов, ссылкой в Сибирь и т. д. Этот самый Радищев непосредственно в упомянутых дорожных записках, кроме прочего, уделяет большое внимание вопросам русского стиха³⁷; и это, как отметил еще Пушкин, — одни из самых интересных рассуждений о стихе в русской литературе XVIII века. Один из первых и наиболее одаренных идеологов и пропагандистов социализма в России середины XIX века Чернышевский, борец, который долгие годы провел в заточении, в то же время является одним из наиболее передовых теоретиков стиха своей эпохи, как показали новейшие работы по истории русской метрики³⁸. То же самое мы наблюдаем и в недавнем прошлом — один из наиболее значительных теоретиков и практиков марксизма в России Плеханов пытается разработать марксистскую эстетику и — в особенности — теорию поэтического произведения³⁹, а Ленин выдвигает категоричный лозунг: форма существенна⁴⁰. В духе этого лозунга детально сформулировал современные задачи поэтики и официальный теоретик марксизма в современной России Бухарин на недавнем съезде писателей в Москве⁴¹.

Борьба Писарева против эстетики не находится в прямой связи с его политической борьбой, напротив, это скрытый уход от политического радикализма (Кирпотин)⁴².

Жизнь и смерть. Сб. памяти д-ра Ник. Евг. Осипова / Под ред. А. Бема, Ф. Досужкова, Н. Лосского. Прага, 1935⁴³.

Одинец Д. *Возникновение государственного строя у восточных славян*. Париж: Совр. Записки, 1935⁴⁴.

Шахматов М. *Исполнительная власть в Московской Руси*. 1935⁴⁵.

Формальная школа

[II]

В прошлый раз я отметил интерес, который вызвала на Западе, особенно на славянском Западе, русская формальная школа, и на неизбежную оборотную сторону интереса — сопротивление идеям этой школы. Конечно, как и любое направление в науке, формализм не является застывшей, безошибочной догмой, и критика — необходимое, прогрессивное явление. Однако необходимая предпосылка конструктивной критики — достаточная информированность о предмете, который ей подвергается. Если же рассмотреть западные, в том числе чехословацкие критические замечания о русском формализме, то мы должны объективно констатировать, что основные постулаты, на которые они опираются, суть плоды непонимания, а точнее — недостаточного знакомства с русской литературой и русским литературоведением в их историческом развитии.

Один из наиболее распространенных критических или, прямо говоря, отрицающих тезисов таков: русский формализм, будучи интересным, достойным внимания явлением, все же представляет собой явление локальное, российского масштаба, реакцию на характерное для России пренебрежение проблемами художественной формы, а потому на Западе, где этим проблемам с давних пор уделяют большое внимание, нет нужды и в этом одностороннем пристрастии к форме, которое лежит в основе и является движущей силой русской формальной школы. Мы видели, что сам исходный пункт этого утверждения ошибочен. Проблемы художественной формы занимают в истории русской культуры, и особенно в истории русской литературы от средневековья до кульминации русского реализма, надлежащее место. Здесь мы не только не можем говорить об отсутствии традиции, но, напротив, о наличии удивительно богатой традиции. Как мы могли убедиться, не соответствует реальности и предположение о том, что традиционно глубокий интерес русского интеллектуального авангарда к идеологическим вопросам, особенно к вопросам социально-политической организации, подавлял интерес к вопросам формы. Мы можем только констатировать, что определенный, притом временный, упадок интереса к вопросам художественной формы принесла стремительная демократизация русской интеллигенции, которую можно наблюдать в начале второй половины XIX века. Для менталитета этого нового духовного авангарда России были свойственны основные элементы, которые неизбежно вели к оттеснению проблемы формы на задний

план. К ним относились, во-первых, отсутствие связи этой новой самородной интеллигенции с аристократической культурой старой России, во-вторых — сознательное отрицание и агрессивное неприятие этой культуры, ее носителей и ее социальной основы, в-третьих — механистический материализм, вернее, общее натуралистическое мировоззрение, характерное для той эпохи сказочного расцвета естественных наук, для той эпохи упоения дарвинизмом в его изначальной, классической формулировке. Это было время, когда казалось, что натурализм — самая истинная вера из всех вер, из всех мировоззрений. Казалось, что только естественные дисциплины имеют право считаться настоящей наукой, что «приблизить к науке» остальные дисциплины можно лишь приблизив их к методам естественнонаучным, только механистическое изложение считалось изложением научным, вопросы механистической причинности считались единственно важными, вопросы телеологические, т. е. поиск назначения, задач и целей, смысла тех или иных явлений, отрицались как религиозная мистика, как преодоленное наследие темного средневековья, человека оценивали по аналогии с другими живыми существами, его деятельность сводилась к действиям сугубо биологическим, на щит поднимался упрощающий, обусловленный биологически утилитаризм. В то время признавалась только такая реальность, которую можно было воспринять органами чувств, то есть только внешняя эмпирия, а такие понятия, избегающие прямолинейного эмпиризма, как понятие ценности, находились вне зоны действия науки. Вероятно, нет необходимости добавлять, что при таких предпосылках проблемы художественной формы не могли быть освоены наукой, их, собственно, даже не замечали.

Я сказал, что это была эпоха господства механистического материализма. Часто это определение упускают из виду и некритически приписывают характерные черты того мировоззрения, которое я попытался набросать, той идеологии, которая господствует в сегодняшней России. Однако имеется существенная разница между механистическим материализмом, достигшим апогея в третьей четверти XIX века, и диалектическим материализмом, который тесно связан с философией Гегеля, резко отрицает слепой эмпиризм, четко отделяет методологию и проблематику социальных наук от естественнонаучной проблематики, считает форму в соответствии с учением Гегеля основной частью диалектики мышления, и в основе своей имеет, как заявляют его ведущие идеологи, больше точек соприкосновения с классиками идеалистической философии, нежели с учением механистического материализма.