

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

ДРУГАЯ НАУКА

*Русские формалисты
в поисках биографии*

ЯН ЛЕВЧЕНКО



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2012

УДК 82.02
ББК 83
ЛЗ8

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент
кандидат философских наук,
заведующий отделением культурологии
факультета философии НИУ ВШЭ
ВИТАЛИЙ КУРЕННОЙ

Левченко, Я. С.

ЛЗ8 Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии [Текст] / Я. С. Левченко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. — 304 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-0934-0 (в пер.).

Монография посвящена взаимным превращениям литературы и науки в некоторых текстах представителей петербургской ветви формальной школы, возникшей в литературоведении накануне революции. Рассматриваются проблемы методологической и философской генеалогии формалистов, конструирование биографии и дружеского профессионального круга, новаторские опыты «самосознания» критического письма у Виктора Шкловского и работа Бориса Эйхенбаума в интимных прозаических жанрах. Основным героем книги вновь, как и для самих формалистов на раннем этапе их бытования, является литературность — ныне отброшенный и маловразумительный концепт, который в действительности относится к их собственному научному творчеству.

Для широкого круга гуманитариев — культурологов, филологов, историков (искусства).

УДК 82.02
ББК 83

ISBN 978-5-7598-0934-0

© Левченко Я.С., 2012
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ФОРМАЛИСТЫ
В ПОИСКАХ ИСТОРИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ 7

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ФОРМАЛИЗМА

I. ИРОНИЯ ПОНЯТИЙ. ОСНОВНЫЕ КООРДИНАТЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ 21

II. ШУМ ФИЛОСОФИИ. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ФОН
ПЕТЕРБУРГСКОГО ФОРМАЛИЗМА 39

III. ИНТЕРМЕДИЯ. СТАТЬИ КАК ПОСЛАНИЯ.
ФОРМЫ КОММУНИКАЦИИ В НАУЧНОМ БЫТУ 67

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ: ПОСТУПОК И ПОВЕСТВОВАНИЕ

IV. «КОНЬ ПОВОРАЧИВАЕТ ГОЛОВУ».
ФИГУРЫ МЕТАТЕКСТА В ПРОЗЕ 1923 ГОДА 83

V. ОШИБКИ ПУТЕШЕСТВИЯ.
КАК СОБИРАЛСЯ КОНЕЧНЫЙ ТЕКСТ 100

VI. ПУТЬ ИЗ ЕВРОПЫ. ДИАЛОГ
РОМАНОВ ОБ АВТОРЕ И РЕВОЛЮЦИИ 113

VII. ЧИСЛА И ЧУВСТВА.
ДВОИЧНЫЕ И ТРОИЧНЫЕ МОДЕЛИ
В ТЕКСТАХ (И) БИОГРАФИИ ШКЛОВСКОГО 125

VIII. ИНТЕРМЕДИЯ. АВТОР КАК ГЕРОЙ.
ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ
ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО 141

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.
БОРИС ЭЙХЕНБАУМ. ПОИСК СЕБЯ
В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

IX. КОНСТРУИРОВАНИЕ БИОГРАФИИ. ОТ УСТРОЙСТВА ТЕКСТА К СТРОИТЕЛЬСТВУ БЫТА	167
X. СОЗНАНИЕ КРИЗИСА. СВОЯ И ЧУЖАЯ ИСТОРИЯ.....	182
XI. РАБОТА С ТРАВМОЙ. ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА.....	192
XII. ИНТЕРМЕДИЯ. ПЛУТАНИЕ В ИСТОРИИ. О СУДЬБЕ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ ФОРМАЛИСТОВ	204

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.
КИНЕМАТОГРАФ И ЕГО ПРИЕМ

XIII. КОНТУРЫ НЕНАПИСАННОЙ ТЕОРИИ. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ РУССКИХ ФОРМАЛИСТОВ	221
XIV. РОЖДЕНИЕ КИНТЕОРИИ ФОРМАЛИСТОВ ИЗ ДУХА РЕВОЛЮЦИОННОГО АВАНГАРДА. СЛУЧАЙ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО.....	244
XV. О ЯЗЫКЕ КИНО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. СЛУЧАЙ БОРИСА ЭЙХЕНБАУМА.....	258
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОТ НАУКИ К ЛИТЕРАТУРЕ?.....	275
ЛИТЕРАТУРА	280

ВВЕДЕНИЕ. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ФОРМАЛИСТЫ В ПОИСКАХ ИСТОРИЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Книга о русской формальной школе в литературоведении, выходящая в 2010-е годы в серии культурологических исследований, выглядит архаично. Обращение к наследию формалистов в перспективе изучения идеологии, политики, экономики, организации труда советской эпохи не нуждалось бы в обосновании своей актуальности. Новый век отвечает на новые социально-политические вызовы, его интерес к истории обусловлен прикладными задачами. Отсюда преимущественные права политики, социологии и, конечно, экономики, предлагающей универсальную модель существования. Все прочее — литература, выражаясь словами Поля Верлена. В первую очередь сама литература, сквозь которую формалисты рассматривали культуру¹. Их литературоцентризм и породившая его цивилизация исчезает на глазах. Празднуется визуальный поворот в социальных науках. Гуманитарные готовы с ними слиться, если возьмут. Претензии гуманитарного знания на научность, поборниками которой были формалисты, оказались необоснованными. А литература вновь превратилась в материал смежных наук, круг которых значительно расширился с тех пор, как юные критики-футуристы, они же будущие американские слависты, сетовали на то, что истории литературы XIX в. «все шло на потребу: быт, психология, политика, философия», в результате чего создавался «конгломерат доморощенных дисциплин» [Якобсон, 1987, с. 275].

¹ В этом смысле известный сборник статей Бориса Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924) — это и движение сквозь материал, и направление взгляда, что, как правило, ускользает от читателя, привыкшего к литературе как словесному искусству вне визуального модуса. Между тем для Эйхенбаума очевидна аллюзия на пушкинский «магический кристалл», сквозь который неясно различается еще не рожденный жанр. Именно у формалистов сборник и журнал осмысляются как литературно-критические формы. В частности, в «Гамбургском счете» у Шкловского и «Моем временнике» Бориса Эйхенбаума. См. первый раздел главы III настоящей работы.

Но именно этот возврат на практически исходные позиции вновь актуализирует чтение формалистов, прежде всего, в перспективе теоретической рефлексии. Их всестороннее изучение в аспекте истории науки (в том числе понятий), идеологии, политики прошло множество этапов, но неизменно давало повод говорить о нехватке теории в рамках формалистского проекта. Дефицит этот успешно компенсировался позднейшими научными школами: от структурализма до «нового историзма». Все это симптомы убежденности в прогрессивном характере научного знания, уверенности в том, что старые теории сменяются новыми и лучшими. Может быть, в естественных науках так и есть. В гуманитарных науках, которые топчутся на месте, живут энергией ожидания и возвращения, создают карту перечтения и прочтения², соревнуются в искусстве забывания и все более сознают ограниченность «сильной» рациональности, смена вех не однонаправленный процесс.

Формалисты начинали вместе с революцией и создали *hard-core theory*, область применения которой была предельно широка, так как бежала частностей. Конец метода и конец школы, который в наши дни уже никто всерьез не связывает напрямую с политическим климатом конца 1920-х годов, был предопределен множественными аппликациями слабеющей теории — поливалентной, разочарованной в идее строгости, т.е. превращением в *soft theory*, более дружелюбную по отношению к материалу, более частную и свободную для изменений (вплоть до исчезновения)³. Представляется, что этот пример важен для искусствознания, истории литературы и других неточных наук. Тем более что они вновь смирились со статусом «бедного род-

² Ср. заглавие программной для постструктуралистской критики работы Харольда Блума «A Map of Misreading» (1975), в переводе которого возможны оба термина. Уместно вспомнить также предисловие Набокова к его «Лекциям по зарубежной литературе», где он рассуждает о перечитывании как о, возможно, доминирующей практике понимания текста, лишенной физического усилия по усвоению новой информации и переводящей внимание в регистр осознания стиля и приема. Настоящее чтение начинается, коротко говоря, со второго раза.

³ Проблема хронической недостаточности строгой теории применительно к тексту была поставлена в ныне классической работе 1982 г. [Де Ман, 2004, с. 110–133]. О дихотомии *hard-core theory* и *soft theory* применительно к литературной критике см. [Iser, 2006, p. 5–7].

ственника» при более успешном, эффективном и прагматичном социально-экономическом знании.

В свете обозначенной эволюции теории предмет книги можно определить как самосознание петербургской ветви формальной школы в лице Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума (затрагивается и более разработанная фигура Юрия Тынянова). В центре внимания — стратегии научного, критического, художественного письма как исторической авторефлексии. Автора книги не интересует степень актуальности формалистских идей (здесь лучше распрощаться с иллюзиями). Для него важен формалистский опыт научного поведения (как публичного, так и, в первую очередь, интимного, эскапистского⁴). Ранний, так называемый редукционистский формализм [Ханзен-Леви, 2001, с. 167] питался жаждой одиночества, которую можно трактовать и как своеобразную интеллектуальную аскезу, обновление памяти, расчистку путей к ее концептуализации. Можно, напротив, увидеть в первичном отрицании истории и утверждении новизны метода аналогю с только что родившейся диктатурой, и это тоже будет справедливо: жесткий закон неизбежно антиципирует собственное нарушение⁵. Ритм остранения, выявленного в опыте восприятия, по логике есть ритм исторический, предполагающий как минимум осознание двух состояний — прежнего и нынешнего. Придание остранению исторического смысла

⁴ Эти аспекты отчасти затрагиваются в диссертации, посвященной сопоставительному анализу теорий и биографий Шкловского и Эйхенбаума как современников и коллег по школе [Eisen, 1994], однако так и остаются в тени чисто научных репутаций формалистов. Исключением являются работы Ильи Калинина, которые здесь хотелось бы выделить особо [Калинин, 2001, 2005, 2006, 2009; Kalinin, 2011].

⁵ Ср. замечание современника: «Все новое — неизбежно односторонне; это есть эпоха диктатуры, где часто диктатором становится парадокс» [Шагинян, 1923, с. 30]. Известен также и тезис Тынянова об «империализме конструктивного принципа» [Тынянов, 1977, с. 267], который рано или поздно провоцирует революцию. Рассматриваемая далее связь с романтизмом проявляется и в этой схеме «революционного» обновления, агенты которого сначала провозглашают свою уникальность, а на следующем этапе последовательно реабилитируют для себя историю. Работу этой аналитической машины в интерпретации связи формализма и структурализма см. [Szporer, 1980; Steiner, 1985]. Юлия Кристева распространяет эту схему на модерн в целом с его диалектикой иконоборства и почитания, что вызывает сомнения в валидности термина «революция» [Cavanagh, 1994].

открывает перспективу онтологизации метода, ставящую под угрозу идею науки. Открытие истории означает переход порога фикциональности, за которым художественное слово уже не скрывает интерференции с научным дискурсом. Русский формализм подходит к этому порогу в 1921 г., когда выходят «Розанов» Шкловского, «Теория пародии» Тынянова и менее внятная в теоретическом отношении, но важная по зафиксированному настроению заметка Эйхенбаума «Миг сознания». С этого момента можно говорить о постоянном присутствии истории в горизонте формалистского теоретизирования.

Под историческим самоопределением формалистов понимается выбранный каждым из них способ помещения себя в историю и с необходимостью — в ту или иную нарративную инстанцию. При этом о верификации собственно формалистской идеи истории речь практически не идет. В работе анализируются формы иносказания теории, такие как роман в функции трактата (Виктор Шкловский), автобиография как метатеоретический экскурс (Борис Эйхенбаум) и др. Соотнесенное с историей понятие фикции кажется нам здесь более емким и, что важно, более ироничным, чем понятия «литература» или «беллетристика». С иносказанием теории связана интимизация истории. Это понятие подразумевает превращение статей Тынянова в инструменты кружковой коммуникации, монографий Эйхенбаума — в «человеческий документ» и собственно Шкловского — в персонаж художественной литературы.

Наряду с этими сюжетами рассматриваются также типологические связи формализма и «философии жизни» (витализма) Анри Бергсона. Это направление значимо для петербургского ОПОЯЗа не менее, чем феноменология Эдмунда Гуссерля для круга московских формалистов. Помимо Бергсона еще одним неминуемым пособием по философии жизни и теории истории был Фридрих Ницше — фигура, выведенная в тираж эпохой символизма и отложившаяся в идеях формальной школы в виде общих мест. От Ницше протягивается нить к раннему романтизму с его концепцией познания прошлого с целью органичного слияния с современностью, а также с идеей иронии. Из работ, подготовляющих формальное направление, более всего симпатизируют идеям Ницше ранние статьи Виктора Жирмунского (1914, 1919), благодаря которым формалисты хорошо знали, что романтикам не удалось совладать с иронией, повлекшей

за собой невозможность синтеза и признание непреодолимости дуализма. Молодой Шкловский, в своем первом докладе пишущий, что «только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» [Шкловский, 1990, с. 40], ведет себя точь-в-точь как «бурный гений», готовящийся изменить мир и не знающий, что готовит ему История. Разумеется, учитывая почти нулевую степень экспликации формалистами своих философских предпочтений, мы можем говорить о романтизме лишь как о мировоззренческом коде, в котором трактуются события, вещи и тексты. Путь, который проделал формализм от «смонтированной» поэтики, занятой открытием нового мира, к элегическим поискам «оптимизма» и «жанра»⁶, во многом схож с движением романтиков от демиургического энтузиазма к келейному разочарованию. Таким образом, обращение к романтическому коду связано с онтологическими трансформациями в работах формалистов. Утвердившееся на протяжении 1920-х годов восприятие «большой» истории в коде личной жизни и наоборот, очевидное в прозаических опытах Шкловского и в описательных повествованиях Эйхенбаума, — ход, несомненно, наследующий романтическому мировоззрению.

Понятие «формалисты» размыто, условно и всякий раз требует пояснения. В данной работе его референт составляют лидеры петербургского ОПОЯЗа. Такое ограничение объясняется тем, что тексты Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума эксплицитно обнаруживают страсть к истории, тогда как, к примеру, тексты Осипа Брика или Бориса Томашевского рассматривают другие вопросы, демонстрируют иной тип сознания, более прикладной и специализированный, в итоге — более научный. Петербургский ОПОЯЗ еще и потому создает эффект законченности, что демонстрирует многосторонний союз писателя, теоретика и историка⁷. Пронизанные литературой связи внутри

⁶ Поэтику ОПОЯЗа называл «смонтированной» его оппонент и популяризатор, издатель «Книжного угла» [Ховин, 1922]; «Поиски оптимизма» (1931) — последняя книга «старого» Шкловского, предвещающая его творческую маргинализацию 1930-х, «В поисках жанра» — проблемная статья Эйхенбаума, вошедшая в книгу «Мой современник» (1929).

⁷ Ср. романтический проект последовательного охвата поэзии, искусства, науки и политики в компаративном изучении античности и современности [Шлегель, 1983, с. 191–198].

сообщества, доходящие порой до неразличимости частного и публичного, предполагали взаимное влияние, драму оттачивания, отождествление с объектом и друг с другом. Ранний революционный формализм с его страхом психологического детерминизма приводит к парадоксальному утверждению последнего. Шкловский, выдвинувший концепцию механической смены безличных форм, Тынянов, мысливший историю вслед за Генрихом Вельфлином как безымянный процесс борьбы и смены, Эйхенбаум, замысляющий большую биографию Толстого, идущую от морфологии и генезиса его приемов, — все они сублимировали обостренно-личное отношение к истории, жажду вписать себя в ее ряды. В настоящей работе привычный фаворит историков формализма Юрий Тынянов оказывается несколько в тени. Это объясняется тем, что его игра с историей намеренно отчуждена. Тынянов нигде не превращает себя в собственного же персонажа, он остается ученым, осознанно продолжающим там, «где кончается документ»⁸. Напротив, Эйхенбаум и, тем более, Шкловский устраивают непосредственную встречу своего писательского «Я» с историей, дабы тут же превратить этот факт в художественный прием.

Значительный корпус текстов, вышедших из-под пера двух героев настоящей книги, также прочитывается как минимум в двух режимах: как тексты о чужих текстах и как тексты, замкнутые на себя (тексты-свидетельства, тексты-признания, тексты-исповеди). В классической терминологии Жака Деррида эти тексты суть *сцены*, т.е. места встречи противоположностей, средоточия гетерономности. Синхронная рефлексия неизбежно меняет повествовательную перспективу. В случае Шкловского, например, ученый и критик соединялись во всезнающего писателя⁹, произвольно меняющего точку зрения с внешней

⁸ Продолжая это свое крылатое высказывание, сформулированное в ответе на анкету Издательства писателей в Ленинграде, Тынянов говорит, что «если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами» [Тынянов, 1930, с. 183]. Сложные ставки Тынянова в игре с историей подробно проанализированы в [Блюмбаум, 2002].

⁹ Ср. с категорией «редакторского всезнания» (editorial omniscience), занимающую в типологии повествовательных инстанций место наиболее размытого и наименее ограничивающего свободу перемещения авторской точки зрения [Friedman, 1975, p. 145]. Вспоминается здесь

на внутреннюю и наоборот. Собственное ремесленничество, будь то критика или сценарная работа, Шкловский постоянно представлял естественным, «мотивированным» элементом конструируемой биографии (что лишний раз свидетельствует о когерентности метода и мировоззрения). В книге «Сентиментальное путешествие» он описывает отопление Петрограда в дни военного коммунизма: «Я посетил раз своих старых друзей. Они жили в доме на одной аристократической улице, топили сперва мебелью, потом полами, потом переходили в следующую квартиру. Это — подсечная система» [Шкловский, 2002, с. 179]. Шкловский строил свою биографию аналогичным образом, подвергая события жизни процедуре остранения и вписывая их в собственную версию истории литературы. Созданные им тексты — лучшие примеры для его теории.

Приватные жанры (воспоминания, письмо, дневник) из объекта изучения превратились в объект стилизации. Позднее они определили жанровую основу всей послевоенной метапрозы Шкловского, начиная с книги «За и против», в наши дни известной как причина ссоры с Якобсоном¹⁰, и заканчивая бета-версией «теории прозы» 1983 г. Собственно, вся теория Шкловского часто виделась современникам гранью его оригинального литературного дарования. «Человек без “приема”, без “формы”, он — сплошность весьма содержательных тем; и одно содержание — всегда интересно: то — метод формальный, им выдуманный, потому что анализ приемов, сведенье к приему в нем — жест, пантомима и символ; когда говорит он “прием”, я — не верю: “прием” — угаданье» [Белый, 1928, с. 180]. В любом случае почти невозможно провести границу между риторическими украшенными научными выкладками и теоретизирующей

и трактовка «писателя» у Барта, неожиданно обнаруживающего здесь свои экзистенциалистские корни.

¹⁰ Шкловский обиделся на отзыв [Якобсон, 1959], где его били его же оружием — каламбуром. За ним скрывались серьезные обвинения в депрофессионализации. В ответ Шкловский опубликовал в «Вопросах литературы» (1960, № 4) заметку с «бумеранговым» заголовком — «Против», углубившую и без того явную пропасть. Переиздавая в 1964 г. «ЗОО», Шкловский убирает слова «друг и брат» перед фамилией Якобсона и зачем-то посылает ему свою биографию Толстого в серии ЖЗЛ. Якобсон отсылает книгу обратно с надписью поперек дарственной, что и подводит черту в отношениях бывших создателей ОПОЯЗа [Ронен, 1997, с. 167]. См. также [Галушкин, 1999].

по своему адресу метафикцией¹¹. В настоящей книге внимание будет уделено преимущественно таким текстам-креолам, как книга воспоминаний «Сентиментальное путешествие», книга эпистолярной прозы «ZOO, или Письма не о любви» (1923), а также полемическая автобиография «Третья фабрика» (1926).

Отдельная тема — это судьба формалиста в качестве литературного (в том числе дневникового, мемуарного) персонажа, запрограммированная им самим. О Шкловском в роли персонажа пойдет речь в отдельной главе. Ни Тынянов, ни Эйхенбаум не идут ни в какое сравнение со Шкловским по степени личного присутствия в высказывании, от чего их научная, критическая и литературная репутация только выиграла. Но если у Тынянова художественное и научное творчество строго разделяются, то у Эйхенбаума это не совсем так. Абстрактность теоретических построений, характерная для научных статей Тынянова ему чужда, как и перформативность в духе Шкловского. Авангардный архаизм первого и архаический авангард второго были крайностями, между которыми он выстраивал собственный метод, состоящий в разработке, контекстуализации и артикуляции того, что двое других различными способами реконструировали из ярких разрозненных наблюдений (теория романа выросла из Стерна, а теория пародии — из восстановления Гоголя в правах предшественника Достоевского). «Пока коллеги были заняты, сражаясь с миметизмом, Эйхенбаум был лоцманом ОПОЯЗа,

¹¹ Термин «метафикция» обозначает «прозу о прозе», ставшую общим местом литературы XX в., которая тяготеет к аналитическому (чаще всего пародийному) самописанию, в наиболее чистых случаях (как «Бледный огонь» В. Набокова или «ZOO, или Письма не о любви» В. Шкловского) «эксплицитно имитируя формализованную критическую интерпретацию» [Waugh, 1984, p. 15]. Как явление литературы метафикция не вполне синонимична метатекстуальности, поскольку несет в себе также элементы гипер- и архитекстуальности (об этих типах см. [Женетт, 1998, с. 337–340]), т. е. помимо автокомментариев и саморазоблачений затевает игру жанрами, тасует нарративные инстанции, обнажает их условность. Шкловский, писавший прозу для решения теоретических задач, демонстрирует радикальный образец метафикции в ее современной трактовке: «В изучении Стерна Шкловский, оперируя метафикцией как наиболее существенным приемом, реализовал на практике такую крайность формалистского мышления, что последнее оказалось за гранью самопародии» [Shepherd, 1992, p. 9]. Он, по сути, оказался тем идеальным метафикциональным автором, показавшим, как реальность оказывается функцией его субъективности [Waugh, 1984, p. 130].

проясняющим его экспрессивные трактовки, которые могли с легкостью свести на нет его же собственные попытки установить автономию литературы как объекта изучения» [Ану, 1994, р. 50]. Он первым среди формалистов говорит об отказе от монизма и редукционизма в пользу «рефлексии» [Эйхенбаум, 1921, с. 40]. Он пишет о литературе, открыто апеллируя к социальной истории и истории идей, к биографии писателя и мелочам его быта, другими словами, вдохновляется почти табуированной для формалиста целостностью.

Если Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» озабочен принципом схватывания структурной целостности текста, то Эйхенбаум ставит перед собой менее масштабные, зато более внятные задачи. Его целостность — это результат собирания и абстрагирования фактов по принципу аналогии и отождествления. Другое дело, что уже отбор и организация фактов были для Эйхенбаума теоретическими процедурами, значение которых он прояснил для себя, лишь обратившись к поэтике. Формализм, таким образом, был не альтернативой старому методу, но его обогащением, подобным революции, с которой Эйхенбаум весьма пылко связывал надежды на обновление культуры и «новое органическое движение» [Эйхенбаум, Дневник, 245, 6]. Более тесная, чем у других лидеров ОПОЯЗа, связь с традиционной наукой (семинар германиста Федора Брауна, дружба с Виктором Жирмунским) и литературной критикой (контакты с Николаем Гумилевым) означала спокойное, отнюдь не идиосинкратическое восприятие биографического метода. Формализм лишь помог его коррекции. Отсюда «естественные» биографические параллели с объектом, достижение сопричастности, нужной для достоверного устранения неизбежных лакун истории и достижения цельного знания об объекте в контексте эпохи. Обращение к Толстому — пример наиболее выпуклый и образующий центральный идентификационный сюжет в биографии исследователя. «В своих юношеских письмах к родителям Эйхенбаум не устает повторять, что меняется к лучшему. Несомненно, что он полностью верит в то, что говорит. Похожим образом расписание занятий, которое Толстой составляет для себя в деревне и которое Эйхенбаум считает чересчур амбициозным, чтобы воспринимать его всерьез, не слишком отличается от плана дополнительного чтения, составленного будущим филологом в бытность студентом-медиком» [Ану, 1994,

р. 38]. Обилие очевидных параллелей между тематикой «толстовских» комментариев и собственной судьбой подтверждает искус осмысления биографии ученого в категориях поэтики и истории литературы. Кризисная полоса в жизни ученого маркирована выходом книги «Мой временник» (1929), где на равных правах с наукой, критикой и полемикой (эта триада, очевидно, отсылает к итоговому сборнику «Литература» 1927 г.) сосуществует автобиографическое повествование. Оно призвано осветить лабораторию историка, видящего себя писателем, но избирающего стратегию сдерживания. Этого света достаточно, чтобы служить фильтром для интерпретации многих других текстов Эйхенбаума, тем более хронологически близких. Однократность автобиографического опыта у Эйхенбаума только усиливает его драматизм.

Шкловский фундирует «Я» как основное условие письма, а Эйхенбаум апеллирует к нему как к крайнему, пороговому средству разрешения кризиса. И в том, и в другом случае «Я» переживает травму идентификации, осознает, что наступает его «черед играть с Историей» [Эйхенбаум, 2001 (а), с. 538]. Его выбрасывает из биографии, как «шар из бильярдной лузы», по выражению Осипа Манделъштама, когда стирается граница между личной *story* и общей *history*. Шкловский, однако, инсценирует сопротивление истории (отсюда характерная «гипертрофия “Я”» [Гуль, 1923 (b), с. 26]), тогда как Эйхенбаум подчеркивает свою пассивность, смирение перед стихией. Как уже говорилось, в стилизациях и аллегориях Тынянова вытесняется и отчуждается само «Я» (ср. хрестоматийные описания николаевской России в романе «Кюхля»), тогда как Шкловский и Эйхенбаум с разной интенсивностью претворяют в жизнь обнажение приема.

Таким образом, книга посвящена феномену формалистов-литераторов. Это понятие отсылает к сборнику Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929). В первоначальном варианте названия, который был предложен Шкловским, вместо союза «и» стоял дефис. Его можно чуть удлинить, чтобы получилось тире. Лидия Гинзбург сокрушалась, что это, по выражению Бодуэна де Куртенэ, «женский знак», в нем якобы много лености пишущего, нелогичности, ложной многозначительности [Гинзбург, 2002, с. 19]. Но формалисты как-то обходились без этих качеств, обнаруживая сжатость, эллиптичность, мимолетность точного

наблюдения. Им было, что сжимать в тире и сшивать еще более быстрым дефисом, спеша сказать главное и часто отбрасывая то, что казалось избыточным. Отсюда — столь же частое непонимание, в том числе со стороны издателей книги Тынянова, рассуждавших в предсказуемом ключе: «Извините, но у нас бывают или архаисты, или новаторы». Поэтому «формалисты-литераторы» не парадокс, а система дополнительных функций. Книга посвящена этой трудной, но продуктивной двойственности, при которой границы науки и литературы приходят в движение, когда начинают появляться новые жанровые и дискурсивные ландшафты.

Структура книги достаточно сложна, хотя в ней присутствует определенная претензия на конструктивный принцип. Книга обрамляется введением и заключением, основной массив делится на четыре части: о методе и мировоззрении, о Викторе Шкловском, Борисе Эйхенбауме и о проекте изучения кино в рамках формальной школы. Первая и четвертая части имеют обзорный характер, в них много общих рассуждений. У второй и третьей частей монографический характер, это, скорее, кейсы с обилием частных примеров при обращении к конкретным текстам. Между частями располагаются интермедии, которые можно рассматривать и как тексты связующего характера, и как любимые формалистами отступления. В этом качестве они выполняют функцию комментария или замечания в скобках. О критике, озабоченной своим местом в литературе, и прозе, заряженной теоретическими построениями, трудно говорить линейно и последовательно. Более того, если не раскрывать скобки и не уходить в сторону, можно многое упустить из виду.

* * *

Стратегии формалистского автометаописания были предметом обсуждения в ряде публикаций автора, выходявших с 1998 по 2002 г.¹², а затем с 2008 по 2010 г. В промежутке автору пришлось заниматься массой вещей, напрямую не связанных с временно заброшенной, но все же защищенной диссертацией.

Автор благодарит тех, кто прямо или косвенно помогал в работе над книгой. Это Ирина Аврамец, Ирена Берг, Аркадий Блюмбаум, Оксана Булгакова, Елизавета Даль, Александр Дани-

¹² Суммированы в диссертации Левченко (2003).

левский, Сергей Даниэль, Александр Дмитриев, Сергей Зенкин, Илья Калинин, Илья Кукуй, Тийна Левченко, Роман Лейбов, Егор Отрощенко, Денис Поляков, Андрей Рогачевский, Ольга Рогинская, Игорь Смирнов, Пеэтер Тороп, Петр Торопыгин, Илья Утехин, Сергей Ушакин, Игорь Чернов, Варвара Шкловская, Андрей Щербенок, Рашит Янгиров.

Трудно переоценить годы учебы в Тартуском университете и Европейском университете в Санкт-Петербурге. Особая благодарность отделению семиотики Тартуского университета за понимание, поддержку и первую в жизни полноценную зарплату.

Хотелось бы также поблагодарить и учреждения, ресурсами которых пользовался автор: Российскую национальную библиотеку (Санкт-Петербург), Российскую государственную библиотеку (Москва), Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН, Москва), Славянскую библиотеку Университета Хельсинки, Научную библиотеку Тартуского университета, библиотеку Академии наук Эстонии, а также Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, Москва).

Благодарю сотрудников Издательского дома НИУ ВШЭ и лично Валерия Анашвили, Елену Бережнову и Анастасию Архипову.

* * *

Я посвящаю эту работу памяти отца Сергея Федоровича Левченко. Он воспитал во мне гуманитарный склад ума, хотя всю жизнь проработал инженером-строителем, не обольщаясь творческими замыслами. Я потерял его, когда мне было 20 лет, но его интеллект и любовь к жизни продолжают вдохновлять и поддерживать меня.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ
ПЕТЕРБУРГСКОГО
ФОРМАЛИЗМА

Ч А С Т Ь П Е Р В А Я

1. Ирония понятий. Основные координаты литературной теории

1. РОЛЬ МЕТОДА В ИСТОРИИ

В процессе перераспределения символических и материальных ценностей, происходившем в первое десятилетие после 1917 г., вопросы исторической идентичности, концепции объекта и своего места в профессии составляли для русской формальной школы круг насущных проблем. Формалисты были людьми науки. Под наукой здесь понимается специфический тип рациональности, присущий субъекту Просвещения (в смысле «франкфуртской школы»)¹. Наука как инструмент управления культурным и социальным пространством обнажает свою функцию в сфере производства слов. В этом идеологическом качестве она заинтересовала гуманитариев уже сразу после революции, на сломе времени, когда осознается история (главным образом это касается круга Михаила Бахтина). Но разработка этого метакритического направления началась только на волне уже послевоенного подъема структуралистского проекта, возвратившего внелитературным практикам право оказывать решающее влияние на культурный процесс (см. вступительные главы к [Streidter, 1989; Any, 1994]).

Русский формализм — это не только ряд концепций, но и тип мышления, культурного поведения, организации быта (в смысле, который был разработан самим сообществом). Традиционное осмысление формализма в категориях «чистой» поэтики [Fokkema, 1976; Sheldon, 1972; Sherwood, 1973; Эрлих, 1996] уготовило ему место отчасти заблуждавшегося предшественника единственно научного метода, каким видел себя структу-

¹ Ср.: «Путь человека к науке Нового времени пролегает через отречение от смысла. Понятие заменяется тут формулой, причина — правилом и вероятностью» [Адорно, Хоркхаймер, 1997, с. 18]. Наука фиксирует, останавливает, обмеряет, отторгая изменчивость объекта как чужеродную, если не мистическую. «Нет такого бытия в мире, которое было бы непроницаемым для науки, но то, что является проницаемым для науки, не есть бытие» [Там же, с. 42].

рализм². Однако этот конкурентный подход не учитывал того, что собственно метод, как и его свобода от мировоззрения, есть лишь полезная абстракция. Носитель метода — всегда человек исторический по крайней мере, потому что наука мыслит себя в пространстве истории. Там, где заканчивалась компетенция строгого описания и начиналась историческая рефлексия, предполагающая включение «Я», советский структурализм превращался в идеологию. Она существовала в разрыве между профессиональной аполитичностью и бытовым диссидентством. Консервация интеллигентских ценностей закрепила соответствующее отношение к революционной эпохе. Ее негативная оценка выносилась за скобки, но предполагалась³. ОПОЯЗ, начавший с провозглашения расправы над старой культурой и закончивший либо сделками с властью, либо уходом в беллетристику, был воспринят прохладно. Принимались лишь его передовые, т.е. актуальные теории вне их связи с иным, революционным контекстом. Когда же кризис избыточных структурных моделей описания поставил их создателей перед фактом собственной историчности, им пришлось обратиться если не к современности, то во всяком случае к «поискам другого». Именно это сочетание фигурировало в заглавии ключевой для рефлексии тартуско-московского структурализма статьи [Гаспаров, 1996]. Чем дальше от идеала точности и эксплицитности, тем ближе к формализму; так выходило по крайней мере на практике⁴. Историки литературы, близкие тартуско-московскому кру-

² Ср.: «То, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения, даже на начальном этапе развития нового метода, означало лишь первое приближение к определенному уровню анализа и всегда было связано с интересом к содержанию» [Лотман, 1994, с. 22].

³ Интересный пример честной и последовательной легитимации этого времени дают работы Зары Минц по литературе Серебряного века. Здесь отчетливо прослеживается расширение контекста в сторону «сомнительных» авторов. Сначала общественно-политическая борьба эпохи Блока, Блок в союзе с Горьким и другими «официальными» авторами, Блок и классики XIX в. Затем Блок и нейтральные фигуры (Вячеслав Иванов). И, наконец, Блок и «враги» (например, Дмитрий Мережковский).

⁴ Этот обратный ход обращает и девиз тартуско-московской семиотической школы «от науки — к не-науке», вернее, к ее «допарадигмальной» фазе (в терминах Томаса Куна), которую характеризует отсутствие четких критериев для выделения объекта и его именование «с помощью спонтанно выбранных признаков» [Стайнер, 1995, с. 234].

гу, признают: «“Перечтение” классиков формализма, все более насыщенное по мере исчерпания структуралистского могущества, заставило русистов более пристально взглянуть на “ту печку, от которой все они пляшут”» [Немзер, 1995/1996, с. 31]⁵. При этом актуализировалось еще одно важное отличие культурного поведения формалистов: их иконоборчество и борьба с авторитетами, нетипичная для консервативной, а зачастую и открыто охранительной филологической традиции.

Декларативное тяготение русского формализма к немецкой академической истории искусств рубежа XIX–XX столетий вызвано неприятием ближайшего научного контекста. Отечественная наука для формалистов существовала только как отрицательный пример. Если бы Шкловский ввел метафору «гамбургского счета» еще в студенческие годы, то нет сомнений, что Семен Венгеров с его пушкинским семинарием не был бы даже допущен на ринг. Новая школа была настроена не на эволюционное уточнение частностей, а на работу с чистого листа, как если бы это был перевод и/или заимствование⁶. В статье «Искусство как прием» Шкловский абсолютизирует принцип заимствования, ссылаясь на Аристотеля, для которого «должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и

⁵ Тем не менее, выработка новых моделей происходила на прежнем материале, а метатеоретические изыскания начались только в 1990-е годы, т.е. после смерти Юрия Лотмана, который символически объединял ученых из разных контекстов. Благодаря ему в тартуской научной ойкумене к формалистам относились сдержанно. Гораздо раньше указанные перемены начали происходить не на территории структуралистской русистики от Москвы до Тарту, но на «сопредельных» территориях, где местная интеллектуальная традиция обогащала импортированную дисциплину (Оге Ханзен-Леве и Ханс Гюнтер в Германии, Александар Флакер в Югославии, Ежи Фарыно в Польше; Питер Стайнер — чешский эмигрант в США). Подробнее о механизмах открытия и освоения формалистов см. [Тиханов, 2002].

⁶ Проницательный критик «формальной поэтики» еще на раннем этапе ее бытования выстроил убедительную историческую типологию направлений, ориентированных на (концептуальную) «новизну». Это *dolce stil nuovo* Гвидо Гуиницелли, французский классицизм XVII в. (а именно Буало с его *l'art poétique*, определяющим аристократический *bon gout*), французский романтизм (Виктор Гюго в предисловии к «Кромвелю», выдвигающий идею *grotesque*), итальянский футуризм («Маринетти с его арсеналами, локомотивами, электрическими лунами и толпами — красотой современной индустрии и динамики» [Эйхенгольц, 1922, с. 168]).

является часто чужим» [Шкловский, 1929, с. 21]. Бахтин указывал на подтасовку Шкловского, смешавшего лингвистические определения языка (сумерийский, латинский) с его значением в поэзии («язык повышенный»), диалектологических особенностей (церковнославянизмы, народные говоры) с его поэтическими функциями [Медведев, 2000 (b), с. 259]. Можно добавить, что и Аристотеля Шкловский слегка «отредактировал». В «Поэтике» к «необычным» словам относятся глосса, метафора, удлинение и «все, уклоняющееся от общеупотребительного» [Аристотель, 2000, с. 171–172]. Избыток «варваризмов» (иноязычные слова), напротив, объявляется нежелательным. Для Шкловского ссылка на Аристотеля имеет стратегическое значение — это апелляция к древнейшему авторитету для оправдания собственной «остраненности».

Именно декларативная «инокультурная» идентичность формалистов стала решающим фактором их актуализации на рынке символической продукции в эпоху революционных преобразований. Формалисты могли расходиться во взглядах с немецкими академиком, находящимися на дистанции и очищавшимися от коннотаций личной заинтересованности. Важнее было то, что немцы были «другими». Со «своими» академистами разговор был короче. Вернее, его не было вовсе. Приглашение Ивана Бодуэна де Куртенэ на футуристический диспут в Тенишевское училище закрепилось в памяти как эксцесс, облегченный к тому же принадлежностью Бодуэна к цеху лингвистов, более почетному и менее охваченному охранительным и учительным рвением. Захватническая политика русского формализма, состоявшая в присвоении переименованных культурных ценностей, сближала их с деятелями социальной революции (причастность Шкловского к партии эсеров только подчеркивала эту связь) и тем более — с практиками русского авангарда. Неслучайно ранний формализм часто определяется как его теоретическая платформа [Pomorska, 1968].

Русский авангард не был импортирован из Европы, скорее, можно говорить о редком для России случае культурного экспорта. Однако его наднациональный, кросскультурный характер был очевиден: от мюнхенской группы «Голубой всадник» до утопий Велимира Хлебникова. Преодоление национально-го в авангарде идейно и, если угодно, эстетически связало его с также импортированной из Европы революционной идеоло-

гией⁷. Отсюда краткое пореволюционное торжество авангарда в качестве правящей эстетической доктрины, прекратившееся со стремительным переходом нового порядка в фазу реставторства. Реализовав на практике отождествление экономических и символических ценностей, что исключило дальнейшую инновацию, революция отменила себя, осуществила процедуру *снятия*. История на время потеряла смысл, чтобы оказаться в остром дефиците уже с начала 1920-х годов, когда стихия автоматизируется и замедляется (в том числе маховик военного коммунизма).

Формалисты, к тому времени занявшие ведущие позиции в образовательной элите (Институт истории искусств в оппозиции угасающему Университету)⁸, оказались перед нелегким выбором: оставаться идейными революционерами-западниками и продолжать ревизию науки или слиться с интеллигентской средой, обезопасив себя «ученой» нейтральностью. Не будучи еще готово перейти в фазу *invisible community*, формалистское объединение репетирует свой конец. За легальным Романом Яacobсоном в 1922 г. в эмиграцию отправляется вдруг ставший нелегальным Виктор Шкловский⁹. В работе над первым исследованием творческой лаборатории Толстого замыкается Борис Эйхенбаум, пытаясь преодолеть свой возрастной кризис и связанный с ним искус академизма. Приступает к написанию своего первого исторического романа Юрий Тынянов. Вместе

⁷ Настойчивые отмежевания самих авангардистов от Запада лишь заостряли внимание на их сложном отношении к любой генеалогии. Они охотно признавали только влияние Востока, понимая, что подобная экзотика будет востребована на Западе (подробнее см. [Герман, 2005, с. 184]). Конечной целью проекта была отмена самой оппозиции Запада и Востока. «Лозунгом русского авангарда стала сплошность Иного» [Деготь, 2000, с. 20].

⁸ Официальная инаугурация отделения истории русской литературы, чей костяк образовали деятели формального направления, состоялась 28 ноября 1920 г. В ноябре 1925 г. усилиями тех же людей был образован Кинокомитет, первоначально работавший при театральном отделе под руководством Александра Гвоздева. Подробный отчет о работе разрядов (отделов) института см. [ГИИИ, 1927]; исторический обзор и описание основных идейных инноваций см. [Sharovaloff, 1972]; опыт обобщения деятельности института на поприще киноведения представлен в работе [Гуревич, 1998].

⁹ Сюжет его путешествия, бегства и возвращения как материала литературы рассмотрен в главе III.

с тем мощность начального импульса формалистского проекта и его конкурентоспособность на фоне отмирающей дореволюционной культуры спровоцировала его выход в тираж и рост популярности, усиленный экспансионистскими установками его носителей¹⁰. Формализм оставался актуальным культурным продуктом, а синхронный социальный контекст еще не приобрел той репрессивности, которая полностью проявилась к концу 1920-х годов. Эпоха пока оставляла пространство для маневра, позволив осуществить внутреннюю перестройку доктрины, что только подтвердило гибкость ее носителей.

Можно констатировать, что с середины 1920-х годов формалисты настолько пополнили свой персональный харизматический капитал, что их студенты могли при своей рекомендации ограничиться фамилиями учителей (этому в том числе посвящен роман Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», о котором пойдет речь в главе VIII). Их самих это не очень устраивало. Они не хотели становиться академиками, это противоречило заданной ими логике исторического процесса. Поиск иных контекстов для приложения усилий и удовлетворения инновационных претензий (еще возможных в рамках научных и учебных институций) привел формалистов к двойственной и недолговечной стратегии — к известному «третьему пути», предполагавшему наличие второй профессии в доступном интеллектуальном поле (подробнее см. главу VII). Так появляется работа в кино, журналистика, литературная критика. Собственно, литература появилась еще раньше, но именно в это время она окончательно превращается из объекта изучения в его вездесущий предмет. Границы науки задаются прагматически, то расширяясь до невиданных пределов (Эйхенбаум видит в литературе путь социально-исторического самоопределения, в связи с чем теряет

¹⁰ Интересно, что первый распад школы происходил на фоне более скромного успеха и сопровождался существенно меньшей уверенностью формалистов в своей востребованности, чем второй распад, оказавшийся, тем не менее, окончательным. Ведь именно накануне настоящего распада Шкловский пишет Тынянову в Берлин: «Мы получаем в Федерации одно место, как самостоятельная группа, и листаж, скажем, два сборника в год и начинаем их издавать. Мы на прибыли — это несомненно. В вузах кружки формалистов очень сильны и, к сожалению, стоят на нашей допотопной точке зрения. Мы восстановим наш коллективный разум» [Тынянов, 1977, с. 532]. Подробнее о крахе надежд на воссоединение см. [Галушкин, 1998].

всякий интерес к поэтике как таковой), то сужаясь до самопародии (Шкловский, по собственному признанию, «танцующий наукой»), пишет межуточные тексты, анализирующие собственную поэтику). Такая профессиональная уловка была по определению недолговечна. Фактически уходя в тень и при этом интуитивно репетируя тактику интеллектуального самосохранения, формалисты продолжали жить по векторной модели истории не в том, что касалось сферы их профессиональных интересов, а в том, что касалось их личной судьбы. Школа революционной науки превращалась в школу философии жизни.

Именно для восполнения разрыва между реальностями внешней истории и приватной биографии формалисты рискнули объявить об институциональном возрождении школы в «Тезисах по проблеме изучения литературы и языка». Этот текст, появившийся в 12-м номере «Нового ЛЕФа» за 1928 г. и подписанный именами Тынянова и Яacobсона, не только аккумуляровал претензии членов почти не существующего объединения, но и возводил иллюзорные мосты между российской и восточноевропейской наукой в пике социальному климату. Если принять во внимание сохранение формалистами прозападной ориентации на всем протяжении 1920-х годов (пусть и в более мягком по сравнению с революцией варианте), то станет понятно, что в «Тезисах» встретились две тенденции. С одной стороны, продолжается «чистая теория», которой способствует автономизация поля литературы [Бурдые, 1993, с. 122]. Она сопровождается захватом сопредельных сфер, связанных с исчезновением прежних профессиональных иерархий и возможностью максимально распространить влияние. Изменяясь и отходя от прежней теории, формализм не отказывается от принципа теоретической инновации, ассоциирующейся у его носителей с категорией «успеха»¹¹. С другой стороны, частная биография каждого из формалистов свидетельствует о посте-

¹¹ По замечанию позднейшего исследователя, «формалистская критика должна была — часто очень быстро — менять свою позицию, как только облюбованная ею тенденция (поддерживаемая ею критически, практически и теоретически) становилась господствующей нормой, или обнаруживалась ее «непродуктивность» [Ханзен-Леве, 2001, с. 497]. Так, еще за два года до выхода «Третьей фабрики» ее будущий создатель уверенно заявляет, что «скептицизм сделался дешевым приемом. Скептические фразы можно выхлопывать вафельницей» [Шкловский, 1990, с. 294].

пенном осознании себя носителями культуры, конфликтующими с обществом новой, уже вовсе не революционной ориентации. Это в любом случае сближает позиции формалистов с интеллигенцией, чьи претензии на духовную власть еще недавно встречалась авангардом в штыхы. Поэтому в «Тезисах» очевидна провокационная поза оппозиционера, идущего ва-банк в заостренной форме. Формалисты словно напоминают о своем революционном происхождении, а их интеллектуальный успех достигается ценой социального поражения (в дальнейшей перспективе все более почетного). В книге, написанной до, а изданной после покаянной статьи «Памятник научной ошибке», Шкловский констатирует новое положение вещей, говорящее о фундаментальной смене культурных парадигм: «Когда-то ныне забытые эго-футуристы выпустили книгу: “Крематорий здравомыслия”. Сейчас нужнее было бы создание “Профилактория души”» [Шкловский, 1931, с. 119].

Таким образом, прямо заявив о необходимости преобразований вследствие исчерпанности своей парадигмы, формалисты учитывают два сценария дальнейшего самоопределения. Если игнорирование социального климата никак не отразится на их работе или даже сам климат окажется более благоприятным, нежели подсказывает интуиция, последующая успешная деятельность предстает как логичная. В ней возможна периодическая смена концептуальной революции «нормальной наукой» (в смысле Томаса Куна) и закрепление ее места в ряду авторитетных арбитров культурной индустрии. Если же позитивный сценарий не срабатывает, то, понимая, что остаются в истории в любом случае, формалисты готовят из себя некий препарат для возможного потомства, которое сможет пересмотреть их идеи, изложенные в концентрированном виде и задающие столь любимую ими модель борьбы и смены.

Как известно, реализовался второй сценарий. Потомство оценило последствия уже в 1960-е годы. Отказ формалистов от интеллектуальной власти был парадоксально смягчен для них самих осознанием «конца истории». Прекращение прозрачной циркуляции идей и переход в сферу «кружковой» коммуникации¹²

¹² Пристальный интерес к «домашней» и «кружковой» литературе XIX в., реализовавшийся в серии публикаций второй половины 1920-х годов (в особенности у Эйхенбаума), можно расценивать как поиск адекватной модели собственного культурного поведения.

временно снял актуальные прежде претензии на управление литературным процессом и корректную полемику с конкурентами. Понадобилась новая реструктуризация социальных страт и установление непересекающихся ценностных иерархий, чтобы «кухонная» слава способствовала наращиванию символического капитала в большей мере, нежели публикации в журналах.

2. КОНВЕНЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ПОЭТИКИ

В работе, посвященной историческому самоопределению формалистов, уместно задаться вопросом, чем была для них литература, составлявшая обширное поле анализа, исторического описания и экзистенциального опыта. Специализируя понимание литературы и разрабатывая ее метаязык, формалисты не подвергали сомнению ее главенствующее положение в культурном поле. Каким бы полемическим ни было их отношение к академическим школам в литературоведении и науке конца XIX в. в целом, их литературоцентризм очевиден и преемствен по отношению к прошлому, от которого они так настойчиво отталкивались. Что же, тем не менее, означает сам термин «литература»? Известно, что «современное значение слова “литература” (роман, театр и поэзия) неразрывно связано с романтизмом, т.е. с утверждением исторической и географической относительности вкуса, в противоположность классическому учению о вечном и универсальном эстетическом каноне» [Компаньон, 2001, с. 38]. В русской критике романтическое понятие о литературе было обосновано Виссарионом Белинским. «Литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и не условленных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнь которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений» [Белинский, 1983, с. 22]. В приведенном фрагменте компактно представлены романтические штампы: свобода, вдохновение, дружба, дух народа. Теряющий в русском пересказе европейский романтизм оказывается вне истории. Это риторический набор, лишенный

оригинальной идеологии и получивший то прикладное и в конечном счете инфляционное значение, которое романтизм в свое время и ставил под вопрос [De Man, 1984].

Для романтиков-новаторов история была ресурсом изменений современности, инструментом познания жизни, с которой они себя отождествляли. Романтики «были активны в сторону уже пройденных младших ступеней развития, но с целью найти там важные поправки к настоящему, ради усиления настоящего, ради переделки его. <...> Настоящее не принимается на веру, оно подлежит тщательному рассмотрению и оценке» [Берковский, 2001, с. 28]. Формалистская критика поначалу поставила себя вне истории, чтобы откеститься от предрассудков прошлого и рассматривать его уже как объект, а не как источник прописных истин. В этом смысле формалисты парадоксально вернули словесности ее историчность. Переориентация на эволюцию и отношение в противовес генезису и сущности расшатывала идеологию литературоцентризма (ведь литература оказывалась этически и эстетически подвижной системой). Таким образом, понятие литературы, находящееся в зависимости от понимания «литературного факта» (Юрий Тынянов), превращалось в динамичное и освобождалось от субстанции, т.е. историзировалось вплоть до своего исчезновения. Вместо него предлагалась модель напряженной борьбы за превосходство, непрямого наследования, порой болезненного вытеснения. Подробнее о связи формализма и фрейдизма, имплицитруемой уже в этих «сильных» понятиях, см. [Калинин, 2006].

Известно убеждение раннего формализма в существовании «истинно-научного» (resp. формального) литературоведения. Единственным героем науки о литературе для этого этапа в развитии школы является прием, а предметом — литературность [Якобсон, 1987 (а), с. 256–257], т.е. нечто, что позволяет конкретизировать границы «ничейной зоны» литературоведения (предмет недовольства Александра Веселовского). Из заявления Якобсона следует, что прием — это переменная, придающая объекту свойство литературности в конкретный исторический период, т.е. позволяющая отделить его от иных объектов, данного свойства не имеющих. В общем виде литературность понималась как синоним автореферентности, замкнутости на себе. «В представлении формальной школы термин *прием* означает приема оформления, т.е. особой формы деятельности,

но слово или отдельный элемент словесного образования в его эстетической функции, т.е. с установкой на самозначимость» [Энгельгардт, 1995, с. 84]. В чем это свойство выражено и почему оно настолько важно?

В первую очередь — в понимании литературы как «затрудненной», в пределе вообще отказывающейся от естественного языка (как, например, в опытах Алексея Крученых). Русская литература, во второй половине XIX в. получившая мировое признание, ассоциировалась у историков и других гуманитариев с общественно важной деятельностью. Начиная с Александра Пыпина и вплоть до старшего современника формалистов Николая Пиксанова в историю попадала литература с установкой на содержание. Ранний формализм конца 1910-х годов был первой школой критики, не скрывавшей своей ангажированности авангардом, который попросту отказал в праве называться литературой всему, что бежало эксперимента. В том числе внешне эстетским, но лишенным радикализма символистским опытам. Шкловский и Якобсон начинали как участники художественного процесса и авторы футуристических литературных опытов¹³. Потерпев неудачу, оба сделали ставку на метауровень — перешли в разряд наблюдателей и экспертов, невольно оказавшись у истоков характерной для XX в. тенденции, сводящейся к непомерно высокому статусу гуманитарной критики, по сути — паразитарной области. Привычная для них «отклоняющаяся», «затрудненная» форма была объявлена первичной по отношению к «прямой», «легкой для восприятия». Таким образом, деавтоматизация парадоксально предшествует автоматизации, разрушение осуществляется раньше созидания.

¹³ Якобсон отправлял Максиму Горькому свои ранние прозаические опыты; Шкловский был автором поэтического сборника «Свинцовый жребий» (1914). Шкловский писал в «Третьей фабрике», что они с Якобсоном были «двумя поршнями в одном цилиндре» [Шкловский, 2002, с. 341]. Сюжет их дальнейших отношений был так или иначе связан с их причастностью авангарду. Они оба создавали образ *enfant terrible* [Эрлих, 1996, с. 67], подчеркивали тенденциозность первооткрывателей, которых потом сменяют «ученые филистеры» [Карцевский, 1923, с. 80], «профессора от Шкловизма» [Белый, 1928, с. 181]. В итоге сложившаяся научная карьера Якобсона и осознанный (пусть и не вполне удавшийся) дрейф Шкловского в область языка-объекта обозначили два крайних полюса, между которыми онтологизировалось формалистское мировоззрение.

Демонстративное небрежение историческим *common sense* объясняется тем, что в отличие от западноевропейского искусствоведения, гнездившегося в университетских аудиториях и стенах академий, русская формальная школа осуществляла «революцию снизу». Разумеется, это не отменяет ни «нарядных», по выражению Шкловского, статей Эйхенбаума 1910-х годов, ни многолетнего участия Тынянова в пушкинском семинаре Семена Венгерова, ни, тем более, строгой работы московских лингвистов. Под «революцией снизу» понимается в данном случае сюжет самопрезентации петербургского ОПОЯЗа (и примыкающего к нему в этом смысле Якобсона). На раннем этапе своего существования этот клуб выступил как орган, легитимирующий претензии авангарда на доминантное место в культуре¹⁴. Заостренность и даже скандальность базовых идей ОПОЯЗа (ср. доклад Шкловского в «Бродячей собаке») определила первоначальное развитие по линии усиления провокационности, тем более что сама теория брала за основу *усиление* впечатления. Внешне близкая авангардной практике авангардная теория была ее апостериорным осмыслением, а значит, и ревизией. Так, например, стилистическое единство (в практике авангарда тоже весьма условное, меняющееся от периода к периоду) формализм принес в жертву принципу *varieté*, коллажа. Солидарность формализма с ранним авангардом осталась лишь в одинаковом стремлении вытеснить предшествующую традицию и переписать историю. Для формализма эта интенция была следствием включения романтической оптики, обеспечивающей эффект дальтонизма в восприятии доминирующего культурного кода и жажду немедленных изменений. В свою очередь отказ от истории, попытка авангарда вести отсчет с себя способствовала

¹⁴ По известной классификации авангард принадлежит к тому же типу культуры, что ренессанс и реализм, т.е. тяготеет к функциональности, стилистическому и языковому единству (пусть и остающемуся уделом деклараций), нормативности (и как следствие — неприятию теории как дискуссионной формы знания), жесткой иерархичности в распределении ценностей [Смирнов, 2001 (b)]. В то же время нельзя не учитывать тенденции к «снятию» принципа оппозиционности, которую демонстрирует авангард. Спор о классическом и романтическом не был важен для футуристической (и шире — авангардистской) концепции, «поскольку спор о “преодолении” символизма она сводила не к смене литературных систем, но к реорганизации системы литературы» [Смирнов, 2001 (a), с. 23].

тому, что норма и отклонение менялись местами¹⁵. При этом акцентировалось, что в отношениях деавтоматизированного, автореферентного высказывания с высказыванием, имеющим прозрачную референцию и незатрудненную форму, важен сам факт сдвига, механизм смены, а не истинность того или иного члена оппозиции.

Таким образом, динамика как условие бытования теории была предусмотрена уже ранней, статичной ступенью ОПОЯЗа. На этапе приложения первичных идей остранения и деавтоматизации к синтагматике текста мотив «чистого движения» был выражен достаточно четко: «Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое — динамический процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому реального времени в себе не имеет и измеряться временем не может» [Эйхенбаум, 1987, с. 143]. Статика и динамика диффузны в той же степени, что и понятия литературности и поэтичности. Диффузность объяснялась в первую очередь расширительным толкованием поэзии как способа моделирования высказывания с установкой на выражение в оппозиции прозе как сфере обыденного языка с установкой на утилитарную функцию. Именно поэтому объектом анализа постулируется прием, т.е. способ придания высказыванию статуса литературности. Ранний формализм еще не имеет в виду литературу в качестве родового обозначения своего объекта. Шкловский настаивает на реформе представлений об искусстве в целом, и для него понятие приема равно касается живописи, литературы, театра и т.д. Такая неопределенность объекта легко объясняется авангардной установкой на изменение самой структуры зрения, а не того, что попадает в его поле. Впрочем, стоит Шкловскому

¹⁵ Существует любопытная точка зрения, согласно которой авангард стремился говорить на *langue*, а не на *parole*, так как возрождал «черный язык» диких племен и вторично возвращал говорящего к состоянию первичной языковой аморфности [Farguо, 1988, p. 40]. В этом смысле о первичности девиантных форм можно говорить лишь с той долей условности, осознание которой доступно аналитическому, а не творческому сознанию. Формалисты же двигались от второго к первому, т.е. от нарушения к норме, постоянно при этом впадая в анахронизм и приписывая норме черты нарушения (ср. трактовку Льва Толстого у Шкловского или позднее — Ивана Тургенева у Якобсона). На новом витке развития теории начался ее самоотвод, что непосредственно отразилось в попытках своеобразной «деавангардизации» как современной литературы, так и ее критики.

предельно обобщить проблему в статье «Искусство как прием», как уже в работе «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» он подменяет искусство литературой, не оговаривая причин подобного сужения. Затем, уже в статьях 1921 г. о Стерне, Сервантесе и Розанове, Шкловский рассматривает частные случаи деавтоматизации впечатления при восприятии нарратива. Литература для него оказывается скоплением принципиально «странных» текстов, причем не всегда понятно, насколько это свойство связано с ориентирами самого Шкловского, а насколько — с нормами и предрассудками того времени, когда эти тексты возникли. Здесь в этом насквозь нарочитом, негативно выстроенном корпусе «типичных» явлений есть предпосылка для возвращения в историю (пусть пока и не к истории, для чего требуется интерес к генезису, вскоре проявившийся у Эйхенбаума)¹⁶.

В свою очередь у раннего Тынянова наблюдается неразличение понятий «литература» и «искусство»¹⁷ как следствие того, что для него искусство является точно такой же метафорой литературы, как художник — метафорой писателя. Тынянов с самого начала ведет речь о литературе, а термин «искусство» используется им не программно, как у Шкловского, а, скорее, как импликация общекультурного значения излагаемых положений. Надо заметить, что, говоря в статье «Тютчев и Гейне» (начата в 1917 г.) о литературных влияниях, Тынянов выделяет курсивом определение «литературный» [Тынянов, 1977, с. 387]. Тем самым он акцентирует «непрямую», «опосредованную» природу влияния. Жуковский остается для России национальным поэтом, хотя его творчество и представляет собой большей частью перевод немецкой романтической культуры на русский язык (в семиотическом смысле слова). Это уже явное предвестие основных положений программной статьи «Достоевский и Гоголь» (1921),

¹⁶ С гегельянской точки зрения, в эволюционной теории формалистов вообще не было места для истории и при обилии динамики модель деонстрировала холостой ход [Tihanov, 2000, p. 47].

¹⁷ Ср. «под влиянием мы разумеем (независимо от психологического содержания) перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного приема из искусства другого художника или иностранной литературы, притом перенесение независимо от тематики, сюжетности, словом — материала художественного произведения» [Тынянов, 1977, с. 387].

возникшей на скрещении идеи литературы как исторической переменной с идеями Шкловского о борьбе старшей и младшей линий (очерк «Розанов» того же года¹⁸). Литература здесь понимается как механизм смещения нормы, т.е. не просто как неопределенная совокупность «странных» текстов, но как некая машина по их порождению. В отличие от Шкловского, акцентирующего дискретность развития литературы от нормы к нарушению и обратно, Тынянов в статье «Литературный факт» (1924) определяет литературу как совокупность непрерывно, хотя и с разным темпом развивающихся рядов, а источником их динамики оказывается неполная переводимость или разносоставность факта литературы в разных «здесь и сейчас».

Если Шкловскому удалось интуитивно зафиксировать основную потенцию литературной эволюции (остранение), а Тынянову, помимо ее доказательных аппликаций (теория пародии), принадлежит первенство в постулировании динамичности и конструктивности литературы, то для Эйхенбаума литература как объект или операциональное понятие отличалась значительно большей «пассивностью». К моменту прихода в ОПОЯЗ Эйхенбаум был уже сложившимся журнальным критиком, чьи эстетические пристрастия были близки акмеизму, а планы отнюдь не включали решительного пересмотра и подрыва каких-либо основ. Этим обусловлено то, что формалистская инициация Эйхенбаума в статье о «Шинели» проходила не по линии поиска «странностей» в самом тексте, а по линии метода, осо-

¹⁸ Шкловский идентифицирует Розанова с младшей линией. Однако парадокс состоит в том, что в отношении него, Шкловского, точнее, драматизированного последователя этой младшей линии, она с необходимостью превращается в старшую. Логика Шкловского проста: поскольку Розанов пытался максимально отдалить себя от литературы, именно ему суждено стать образцом ее следующего поколения, возвестить большую форму, не обязательно сюжетную. Ведь «всякое движение души, — говорит Розанов в «Опавших листьях», — у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать, это инстинкт, не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» [Розанов В.В., 1990, с. 227]. О той же нераздельности говорят и в связи со Шкловским: «Его статьи — это нарезанная на куски (часто произвольно) стенограмма его монолога, производимого им вслух или мысленно с утра до вечера всю жизнь по поводу литературы и жизни. Их надо было только озаглавливать» [Чудаков, 1990, 94]. И наоборот, «устная речь Шкловского больше всего была похожа на его письменную речь. Короткие фразы с одышкой между ними» [Рубинштейн, 1985, с. 153]. Это форма тотальной речи, больше не бывает.

знаваемого аналитиком как «странный». С одной стороны, Эйхенбаум всегда изучал именно литературу как преобразователь социально-психологических процессов, происходящих с индивидом (отсюда, например, латентный психологизм книги «Молодой Толстой» с ее вниманием к «диалектике души»). С другой стороны, теоретический статус литературы никогда не занимал Эйхенбаума настолько, чтобы рассматривать изменчивость ее параметров от эпохи к эпохе. Литература для него онтологизирована в большей степени, нежели для Тынянова и Шкловского. Она имеет смысл только в соотношении с не-литературой (а не минус-литературой, как в тыняновской версии пародии)¹⁹.

Собственно, рассмотрение литературы как особой концепции материала необходимо дополнить кратким экскурсом в область формалистской поэтики, т.е. попытаться определить, что стояло за этим понятием.

Со времен Аристотеля традиционное употребление термина «поэтика» таит в себе продуктивную омонимичность, в чем-то выступая аналогом русского слова «история», чьи различные понятийные ипостаси проявляются, например, в разграничении *Historie* и *Geschichte*, *Story* и *History*. Более того, «поэтика», как известно, является не бинарным, но тернарным омонимом, поскольку обозначает и теорию словесности (пост-метатекст), и свод нормативных правил (метатекст), и конструкцию художественного произведения (текст как таковой). Можно учесть и четвертое значение, покрываемое термином «генеративная поэтика», чьим референтом будет пред-метатекст, принципиальная схема порождения текста с открытыми вариантами. Как уже было отмечено выше, формалисты поставили перед собой задачу построить интегральную «научную поэтику». Тем самым

¹⁹ Теория литературного быта начала формироваться в ходе сбора эмпирического материала для первой «биографической» книги о Толстом. Желание провести параллель между текстами Толстого и его эмоциональной жизнью заставило в поисках мотивировки усилить внимание к внешним контекстуальным факторам [Апу, 1994, р. 118–125]. Принципиальная несовременность Толстого не могла бы оказаться в центре внимания Эйхенбаума, если бы он занимался только вопросами борьбы внутри поля литературы. Для него литература всегда была плацдармом, на котором в масштабном сокращении развертывалась драма общественных отношений, политики и даже философии. Другое дело, что с методологической стороны Эйхенбауму было не по пути с историками общественной мысли.

они актуализировали первое из перечисленных значений термина, дабы построить адекватную модель того, что покрывается его третьим значением. Устранение промежуточного нормативного звена, предписывающего, «как писать», сообщало объекту анализа необходимую релятивность, прямо связанную с научностью. «Строго говоря, никакого формального метода в истории литературы не существует, а есть, вернее, намечается, самостоятельная научная дисциплина — формальная поэтика, обладающая своим особым методом и специальной методикой исследования» [Энгельгардт, 1995, с. 111].

Вместе с тем необходимо учитывать, что категория нормативности была не совсем чужда авангардистскому мировосприятию формалистов. Ориентация на текущую литературу и склонность к овладению и управлению ее фарватером в значительной степени определяла развитие формальной поэтики. Идея нормы могла быть выключена из поля зрения только с одной целью — ее последующего репрессивного привнесения в «младшие жанры». В данном случае имеется в виду формалистская критика, формалистская полемика, наконец, оформившийся к концу 1920-х годов стандарт формалистского художественного творчества (от мемуаров Шкловского до романов Тынянова), когда петербургское направление окончательно отмежевалось от московского²⁰. Если ограничить рассмотрение понятия формалистской поэтики ОПОЯЗовским «триумвиратом», то можно констатировать, что стремление к сциентизации труда (стратегия профессионального чтения) встречало осознанное и культивируемое сопротивление со стороны собственно литературных притязаний (стратегия профессионального письма)²¹.

Итак, внутридисциплинарную эволюцию петербургского ОПОЯЗа можно определить как двунаправленный процесс. Во-первых, путь первооткрывателя формального метода Шклов-

²⁰ Характерна выдержка из «Записной книжки» Шкловского: «Сравнивал “L'art poétique” московского издания 1927 года с нашей “Поэтикой” 1919 года. До чего улучшилась бумага!» [Шкловский, 1928, с. 16].

²¹ Мы сознательно не рассматриваем такие немаркированные случаи, как учебник Б.В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925), который, по признанию автора, в целом воспроизводит схему классической античной поэтики (см. [Флейшман, 1978]), или статью В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» (1923) имеющую не концептуально-рефлексивные, а исключительно прикладные, просветительские задачи.

ского от теоретической поэтики (с максимально условным корпусом примеров) к поэтике рефлексивной, удерживающей в одном хронотопе писателя, критика и ученого (наука оказывается здесь скорее объектом игры, нежели полем последовательного изучения материала). Во-вторых, путь примкнувшего к ОПОЯЗу Эйхенбаума от «донаучной» критики к описательной поэтике конкретных текстов (Гоголь, Толстой, Лермонтов). Со- присутствие обоих направлений можно обнаружить в деятельности Тынянова, доведшего до логического предела собственную (эволюционную) версию теоретической поэтики и перенесшего свои формалистские интересы в сферу исторического романа. Здесь вновь можно вспомнить его легендарное credo, характеризующее связь науки и литературы как каузальную: «Где кончается документ, там я начинаю».

В ряду упомянутых вариантов поэтики наиболее определенной как в плане объекта, так и в плане общих принципов его описания окажется теоретическая²² поэтика ранних деклараций ОПОЯЗа наподобие статей «Искусство как прием» и «Как сделана “Шинель” Гоголя». На фоне этого методологического узуса возникли и описательная поэтика статей первой половины 1920-х годов, и метапоэтика русского формализма, решающая задачу дисциплинарного самоопределения. В этом смысле интерес представляют не столько автометаописательные работы, сколько альтернативные формы рефлексии над материалом, каковыми оказываются тексты, посвященные литературному быту, опыты «беллетризации» и «окультуривания» маргиналов (от «Кюхли» Тынянова до «Матвея Комарова» Шкловского), наконец, собственно беллетристика, имеющая для формалистов не меньшее теоретическое значение, чем пре- и дескриптивные опыты рубежа 1910–1920-х годов. Одновременно можно утверждать, что претензии формалистов на синхронизацию в пределах выстраиваемой модели знания как научных (аналитических), так и творческих (синтетических) стратегий указывают на перформативный характер заявленного ими проекта «научной поэтики». Процесс работы с объектом, таким образом, предполагает осознание условности границы, отделяющей этот объект от субъекта, который его помышляет.

²² Или «редукционистская» [Ханзен-Леве, 2001, с. 167–217].

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ЛЕВЧЕНКО ЯН СЕРГЕЕВИЧ

**ДРУГАЯ НАУКА:
РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ
В ПОИСКАХ БИОГРАФИИ**

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Редактор
АНАСТАСИЯ АРХИПОВА

Компьютерная верстка
ОЛЬГА БЫСТРОВА

Корректор
НИНА ФЕДОРОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 26.12.2011. Формат 60×90/16
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 19,0. Уч.-изд. л. 16,2
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. № 1469. Заказ №

Отпечатано в ГУП ППП «Типография „Наука“»
121099, Москва, Шубинский пер., 6