

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Факультет журналистики

Кафедра литературно-художественной критики и публицистики

На правах рукописи

Львов Василий Сергеевич

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
(Ю.Н. ТЫНЯНОВ, В.Б. ШКЛОВСКИЙ, Б.М. ЭЙХЕНБАУМ)

Специальность 10.01.10 – журналистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
В.И. Новиков

Москва – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В НАУЧНОМ КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА.....	22
1.1. Формализм как «журнальная наука». Связь с предшественниками и эволюция.....	22
1.2 Литературная критика как острабяющая установка формализма...	42
1.3. Формализм как точная поэтика.....	51
1.4. Объект и предмет формального литературоведения.....	67
1.5. Научность эволюционной поэтики формалистов.....	72
1.6. Двоякая роль острабяющей установки и литературной критики в формализме.....	81
ГЛАВА 2. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА РУССКИХ ФОРМАЛИСТОВ В ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ 1910 – 1920-х ГОДОВ.....	89
2.1. «Встречное течение» в доформалистской критике Эйхенбаума...	89
2.2. Литературная критика русских формалистов в медийном контексте 1920-х годов.....	104
2.3. Принципы литературно-критической позиции формалистов.....	124
2.4. Художественный антиидеологизм формальной критики. Полемика с пролеткультовцами. Полемика с футуристами из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса.....	127
2.5. Художественный динамизм формальной критики. Полемика Шкловского с Э.Ф. Голлербахом.....	132
2.6. Научно-критический максимализм формализма. Вызванная статьей Л.Д. Троцкого полемика вокруг формального метода.....	139
2.7. Критика в теоретическом осмыслении формалистов.....	146
ГЛАВА 3. ИЗДАНИЯ РУССКИХ ФОРМАЛИСТОВ.....	164
3.1. Критическая работа формалистов в «Жизни искусства». Трансформация газеты.....	164

3.2. «Петербург» Шкловского. Журнал как фельетон.....	176
3.3. «Мой временник» Эйхенбаума как моножурнал.....	198
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	223
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	227

Введение

Тема исследования. Диссертация посвящена литературной критике Юрия Николаевича Тынянова (1894 – 1943), Виктора Борисовича Шкловского (1893 – 1984) и Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886 – 1959) – трех знаменитых представителей формальной школы русского литературоведения, участников ОПОЯЗа (Общества изучения теории поэтического языка)¹. В диссертации рассматриваются их собственно критические статьи, а также статьи метакритические – критика о критике. Эти статьи рассматриваются в контексте литературного процесса своего времени и в отношении к научной поэтике формалистов. В дополнение к

¹ Термины «формалист» и «опоязовец» и их производные используются в настоящей диссертации как синонимы. Важно отметить, что опоязовцы представляли собой петроградский формализм, сильно отличавшийся от московского. О различиях между петроградским и московским формализмом см., напр.: Полилова В. Полемика вокруг сборников «Художественная форма» и «Ars Poetica»: Б.И. Ярхо и ОПОЯЗ // *Studia Slavica* X: Сборник научных трудов молодых филологов. – Таллин, 2011. – С. 153–170. Тема диссертации ограничена тремя именами в силу нескольких причин. Во-первых, по причине того повышенного внимания, которое Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум не только в своей журналистской практике, но и на уровне теоретического осмысления уделяли литературной критике и журналистике. Во-вторых, общеизвестным фактом является то, что Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум развивали свои идеи совместно, так что нередко ученые говорят об «опоязовском триумvirате» – см., напр., Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – С. 71. Настоящая диссертация призвана показать, до какой степени опирались на работы друг друга Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум. Они и сами осознавали исключительную важность заключенного ими между собой «тройственного союза». Так, Шкловский писал Эйхенбауму: «...я не гений. Юрий (Тынянов. – В. Л.) тоже не гений <...> Если ты тоже не гений, то все благополучно. <...> А гении мы сообщаем» (Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским / Вступ. заметка, публ. и коммент. О. Панченко // *Вопросы литературы*. – 1984. – № 12. – С. 189). Кроме того, «опоязовский триумvirат» представлял собой наиболее радикальную, а потому последовательную, разновидность русского формализма, что позволяет в «чистом виде» наблюдать то, как формализм преломился в критике и журналистике. Возможен вопрос, почему в этот список имен не включен столь же радикальный в своих воззрениях и чрезвычайно близкий к ОПОЯЗу в первые годы его работы Роман Осипович Якобсон. Это объясняется двумя причинами. Во-первых, в 1920 году Якобсон навсегда эмигрировал из России и за границей еще больше сосредоточился на чисто научной работе, перестав быть активным участником литературного процесса 1920-х годов в Советской России. Во-вторых, Якобсон не проявлял такого же, как «опоязовский триумvirат», интереса к литературной критике и журналистике.

самим текстам анализируются поведенческие установки формалистов-критиков. Проанализированы также те периодические издания, к выпуску или редакционной политике которых формалисты были причастны. В диссертации говорится о новаторском подходе формалистов к литературной критике – на практике и в теории – и о том вкладе, который они внесли в теорию журналистики. Предпринята попытка определить ту роль, которую литературная критика сыграла в эволюции формальной школы.

Актуальность исследования. В наше время ни одна серьезная книга, ни один серьезный курс по истории литературоведения ни в России, ни на Западе не обходится без упоминания о русской формальной школе. О ее всемирном значении среди прочего красноречиво свидетельствует международный конгресс «100 лет русского формализма», прошедший в Москве в августе 2013 года. Десятки докладов, прочитанных на конгрессе, касались формализма в самых разных его аспектах, исторических и теоретических, и тем заметнее на этом фоне было чрезвычайно малое число работ по теории и истории именно литературной критики формалистов.

Это не значит, что о критическом наследии формалистов не говорилось – при всем желании едва ли возможно при обсуждении формалистов игнорировать их собственно критические выступления – такие, как «Промежуток» Тынянова, «Гамбургский счет» Шкловского или журнальная полемика Эйхенбаума середины 1920-х годов. Однако лишь в немногих докладах рассматривался вопрос о формалистской теории литературной критики и журнализма – и о той роли, которую критика играла в научной эволюции формализма. Заметным исключением стала представленная на конгрессе книга М.В. Умновой «“Делать вещи нужные и веселые...” / Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа» (выпущена посмертно).

Пониженное сегодня внимание не к самим критическим работам формалистов, но к *литературной критике формалистов как научной*

проблеме имеет, по крайней мере, две причины. Первая заключается в изменившемся положении русской литературной критики. Вторая – в меняющемся сегодня представлении о литературной критике.

Как отмечают историки отечественной литературной критики, с распадом Советского Союза и появлением беспрецедентной свободы слова «литература перестала быть больше, чем литературой, она перестала быть парламентом, адвокатурой, судом присяжных»¹. Литературная критика в тех формах, в которых она существовала, претерпевает с тех пор кризис, который породил и продолжает порождать необходимость в поиске новых форм для критики. Представляется, что сложившаяся ситуация делает актуальным обращение к критическим, а также к метакритическим работам формалистов, в которых ставились аналогичные вопросы – о путях преодоления кризиса в критике, о задачах критики и др. Трудно переоценить эвристическую ценность этих работ.

Вторая причина пониженного интереса к литературно-критическому наследию формализма *как к научной проблеме* – меняющееся представление о самом феномене литературной критики. Если в России литературная критика и литературоведение традиционно разделялись, аналогично немецким понятиям «Literaturkritik» и «Literaturwissenschaft», то в англоязычной научной среде, которая по понятным причинам пользуется сегодня особым влиянием, термин «literary criticism» одновременно охватывает собственно критические статьи и литературоведческие работы. Показательно, что в предисловии к книге «История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи» Е.А. Добренко отдает предпочтение понятию «literary criticism»: «В настоящей книге понятие “литературная критика” покрывает все указанные выше области – как

¹ История русской литературной критики: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В.В. Прозоров, Е.Г. Елина, Е.Е. Захаров и др.; под ред. В.В. Прозорова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – С. 335.

журнальную критику, так и литературоведение (историю и теорию литературы)»¹. Такое представление о литературной критике в значительной степени применимо к формальной школе, в которой литературоведение и критика были переплетены. Однако актуальной является задача научно развести критику и литературоведение формалистов, чтобы вскрыть противоречия, которые возникали между этими двумя родами деятельности. Чтобы лучше понять значение критики в контексте всего русского формализма, ее необходимо изучать не только исторически, но и теоретически, в качестве самостоятельной научной проблемы. Это может дать новые, важные для исследования формализма результаты.

Актуален для сегодняшнего дня также вопрос о том, как литературно-критический опыт влияет на научный дискурс, не только в идейном отношении, но и жанровом и стилистическом. Это, в частности, отразилось в постструктуралистском понятии «performative writing» (дословно – перформативное письмо). Формалисты поставили этот вопрос теоретически, а также явили в своих работах примеры «performative writing», когда теоретические принципы одновременно реализуются в самом тексте, их описывающем – как, например, в работах Шкловского о М. Де Сервантесе и о Л. Стерне, в которых Шкловский имитировал приемы этих писателей².

Кроме того, актуальной темой данной диссертации делает то, что литературно-критическая теория формальной школы включает в себя вопрос о журнализме. Русских формалистов можно считать одними из первых теоретиков журнализма в отечественной истории. Представляется, что неотъемлемой частью курсов по теории журналистики должны стать

¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 6.

² Так, в работе о Стерне Шкловский признавался: «Но я начинаю чувствовать, что на мне уже сказывается влияние разбираемого романа: я вставляю эпизод за эпизодом, забыв об основном движении статьи» (Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – С. 110).

теоретические работы формалистов, в которых поднимается вопрос о журналистских жанрах и о природе журнализма как такового.

Степень научной разработанности проблемы. Поскольку значение русского формализма для отечественной и мировой филологии огромно, велико и число работ о нем. Но лишь в некоторых из них критика формалистов является объектом самостоятельного исследования – оттого, вероятно, что трудно отделить журналистскую деятельность формалистов от научной (недаром Эйхенбаум считал формализм «журнальной наукой»¹, объединяющей эти начала). По этой причине в данном обзоре не названы некоторые крупные авторы, писавшие о формализме, а указаны только те, которые сосредоточились именно на проблеме опоязовской критики.

Важно отметить, что эта проблема стала научно разрабатываться еще во время существования формализма – в ретроспективных работах самих опоязовцев² и в работах их современников. Так, в «Теории “формального метода”» Эйхенбаум осмыслил органичное единство опоязовской науки и критики. Кроме того, в ряде своих статей, включая работу «Нужна критика», он настаивал на том, что литературная критика – опоязовская в том числе – должна быть научной. Тынянов же предложил альтернативный взгляд в статье «Журнал, критик, читатель и писатель», выступая за критику, существующую на тех же правах, что и литература. Шкловскому был ближе подход Тынянова (критика, осознанная не как часть науки, но как часть литературы), что видно по заглавию статьи Шкловского «Журнал как литературная форма». И критику вообще, и критику формалистскую Шкловский подобно Тынянову осмысливал в категориях эволюционной поэтики формализма. Так, развивая среди прочих критиков журнала «Новый ЛЕФ» идею литературы факта (о превалировании в данный исторический момент документального искусства над беллетристическим), Шкловский

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 379.

² См. раздел 2.7 настоящей диссертации.

рассматривал журнал и газету с их особыми жанрами, и прежде всего фельетоном, как явления литературные. Первыми о формальной критике с точки зрения формализма стали, таким образом, говорить сами формалисты, тем самым опередив всех последующих исследователей.

Брат Виктора Шкловского Владимир, хотя и не писал непосредственно о формальной критике, но сделал наблюдения чрезвычайной важности для будущих исследователей. Он показал в своих статьях, включая работы «Фельетон как литературная форма» и «Литературный опыт (“essai”) в его формальном окружении», связь фельетона с эпистолярным жанром и то, как с этими двумя жанрами, а также жанрами научно-академическими, связано эссе. Тем самым Вл.Б. Шкловский во многом решил задачу жанровой категоризации опоязовской журнальной критики, которая иногда принимала форму академической (но по-журнальному полемичной) статьи («Мнимый Пушкин» Тынянова, «Литературный быт» Эйхенбаума); форму фельетона («Крыжовенное варенье» Шкловского); форму письма («Письмо к Роману Якобсону» Шкловского, письмо «Льву Лунцу» Тынянова); форму эссе, к которой можно отнести все приведенные выше примеры, кроме академических статей; наконец, все эти формы, так или иначе смешанные в книгах Шкловского «Третья фабрика», «Поденщина» и др.

Из современников отдельно о критике формалистов писали в специальных исследованиях Б.М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы» и П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) в книге «Формальный метод в литературоведении», в главке «Формализм и литературная критика»¹. Авторы обеих книг указывали на смешение научной и критической деятельности в работе формалистов, считая это недостатком.

¹ Вопрос об авторстве книги «Формальный метод в литературоведении» не может считаться окончательно решенным. Среди филологов пользуется широким признанием мнение о полном или частичном авторстве М.М. Бахтина. См.: Тамарченко Н.Д. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 160–184.

Б.М. Энгельгардт – потому, что видел в этом опасность для критики, которая в отличие от науки должна обращаться к рядовому читателю; П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) – потому, что от такого смешения страдает и критика (по той же причине), и наука, становящаяся под воздействием критики менее объективной. Авторы обеих книг, таким образом, указывали на самоцельность критики формалистов и ее неотделимость от их научной работы.

После того, как формализм прекратил свое существование в силу внутренних и объективно-исторических причин, прошло значительное время, прежде чем в отечественной науке смогло возобновиться, а в зарубежной начаться полноценное его обсуждение.

В отечественной традиции первопроходцами в научной разработке проблемы формальной критики стали комментаторы переизданий критических работ Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума. Среди них – М.О. Чудакова, А.П. Чудаков, Е.А. Тоддес, А.Ю. Галушкин. Критические тексты формалистов, которые они опубликовали, и те примечания, которыми они их сопроводили, дали богатейший материал для постановки и научного осмысления данной проблемы. То же следует сказать о целом ряде работ, опубликованных по итогам Тыняновских и Эйхенбаумовских чтений. Такие работы, как «М. Булгаков и опоязовская критика (Заметки к проблеме построения истории отечественной литературы XX века)»¹ М.О. Чудаковой или статья Н.А. Богомолова «К изучению поэзии второй половины 1910-х годов»² (в которой анализируются причины того, почему для формалистов актуально было творчество Г.В. Маслова), помогают увидеть в движении логику опоязовской критики, объясняя, почему одних авторов она обходила стороной (М.А. Булгаков), а других, наоборот, считала актуальными для своего времени (Маслов).

¹ Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 231–235.

² Там же. – С. 174–183.

Важный вклад в изучение опоязовской критики вложили также авторы, работы которых появлялись в журнале «Revue des études slaves», особенно в посвященном Эйхенбауму томе 57 за 1985 год, в частности статья М. ди Сальво «Б. Эйхенбаум – литературная критика и полемика», в которой очень коротко и ясно поставлена проблема соотношения критики формалистов с их научными текстами и проблема их научного поведения.

К решению этих проблем обратился В.И. Новиков. Он развил тезис о смешении научного и критического начал у формалистов в главе «Тынянов-критик» в написанной в соавторстве с В.А. Кавериним книге «Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове». Там же В.И. Новиков акцентировал такое нововведение опоязовской критики, как отказ от интерпретации текста.

Кроме того, В.И. Новиков развил ту же мысль, что и Вл.Б. Шкловский, расширив список тех текстов, которые следует относить к критике Тынянова, и назвав среди них также его письма, записи и устные высказывания, а в статье «Эссе как жанровая доминанта новой литературной журналистики» расценив критические статьи Тынянова «Промежуток» и «Литературное сегодня» как эссе, что, опять же, созвучно исследованиям Вл.Б. Шкловского. Наконец, так же как в главе о Тынянове-критике, в разделе «Теоретический темперамент» в книге «Диалог» В.И. Новиков развил мысль об остроумии и эмоциональности как научных приемах осмысления чужого текста в опоязовской критике.

Тенденция рассматривать различные тексты формалистов как часть их литературно-критической стратегии заставила исследователей причислить сюда и их беллетристические работы. Этого вопроса касались многие авторы, писавшие о формализме, включая и А.В. Белинкова с его книгой «Юрий Тынянов». Среди прочих работ, остро поставивших эту проблему, следует назвать статью М.Л. Гаспарова «Научность и художественность в творчестве

Тынянова»¹ и статью М.О. Чудаковой «Беллетризация или осознание жанра?»² о соотношении между критическими установками и художественными текстами Тынянова.

Отдельного упоминания заслуживает поистине универсальная монография Оге А. Ханзен-Лёве «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения». Особенно ценной для настоящей диссертации представляется третья часть его книги – «Литературно-политическая, критическая, художественная и экзистенциальная реализация русского формализма в синхронном литературном процессе». В ней продолжен жанровый анализ критики формалистов, соотнесены их критические выступления и их беллетристика; проанализированы важнейшие полемики формалистов и, наконец, их тактика литературной борьбы – с учетом эйхенбаумовской теории литературного быта, которая связана с поведенческими моделями участия в литературном процессе.

Представление о литературном быте формалистов, а значит о тех условиях, в которых они выстраивали свою стратегию как критики, существенно расширили отечественные и зарубежные авторы, публиковавшиеся в журнале «Новое литературное обозрение», в частности Д. Устинов в статьях «Материалы диспута “Марксизм и формальный метод” 6 марта 1927 года»³ и «Формализм и младоформалисты»⁴, Г. Тиханов в статье «Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года»⁵ и др. Под эгидой «Нового литературного обозрения» была также выпущена книга «История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи», в которой критика формалистов вписана в общий контекст, что решает ту же задачу – с

¹ Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 12–20.

² Литературная газета. – 1984. – 12 дек. – № 50.

³ Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 247–278.

⁴ Там же. – С. 296–321.

⁵ Там же. – С. 279–286.

меньшей детализацией, но с привлечением бóльшего сравнительного материала.

Заслуживает также внимания книга Я.С. Левченко «Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии», в которой переосмысливаются особенности научного поведения формалистов и жанровой природы их текстов.

Весомый вклад в разработку проблемы формальной критики внесла М.В. Умнова в своей защищенной на факультете журналистики МГУ кандидатской диссертации «Литературная критика формальной школы: теоретические основания и практика (на материале критических работ Ю.Н. Тынянова)» и в последующей книге – «“Делать вещи нужные и веселые...”» Так, М.В. Умнова классифицировала отличительные черты опоязовской критики, связанные с русским авангардом, и на примере фельетона сумела показать их реализацию в текстах формалистов. Особенно актуальным для настоящей диссертации представляется то, что М.В. Умнова рассмотрела опоязовскую критику с точки зрения противоречия между авангардными и научными тенденциями формализма. В настоящей диссертации это противоречие диалектически переосмыслено.

Следует подчеркнуть, что в своих исследованиях М.В. Умнова основывалась преимущественно на работах Тынянова, между тем как данная диссертация также уделяет значительное внимание Шкловскому и Эйхенбауму, которые намного чаще Тынянова выступали в роли критиков и писали о задачах критики. Кроме того, хотя М.В. Умнова проанализировала критические тексты опоязовцев, в ее работах практически нет анализа тех периодических изданий, на редакционную политику которых опоязовцы влияли непосредственно (газета «Жизнь искусства», журнал «Петербург»), равно как и анализа столь важного для опоязовской критики источника, как моножурнал Эйхенбаума «Мой современник».

Отдельно следует отметить те исследования, которые сосредоточились на поиске не только отличий, но и общего между критикой формалистов и критикой их предшественников 1910-х годов. К числу таких исследований относятся работы о критике Эйхенбаума доопоязовского периода. К. Эни, например, показала в книге «Борис Эйхенбаум: Голоса русского формалиста», что доопоязовский Эйхенбаум руководствовался в критике иными интересами и методами исследования. А.В. Харламов, в свою очередь, подчеркнул философский аспект доопоязовской критики Эйхенбаума в диссертации «Эстетические исследования Б.М. Эйхенбаума в 10-е – 20-е гг. XX века». Наконец, Е.И. Орлова в статье «Борис Эйхенбаум как литературный критик» провела концептуальный анализ текстов Эйхенбаума до, во время и после его участия в ОПОЯЗе, продемонстрировав сходства и отличия между ними.

Все вышеперечисленные исследования показывают, что невозможно вести разговор о научных теориях формалистов в отрыве от проблемы их научного поведения (прагматики), которая, в свою очередь, неразрывно связана с вопросом о критике формалистов.

Новизна исследования. Новизна исследования состоит в новой типологии отличительных черт литературно-критической позиции формалистов; в теоретическом и историческом анализе мало- или недостаточно исследованных источников, таких, как журнал Шкловского «Петербург», моножурнал Эйхенбаума «Мой современник», а также ряд критических текстов Эйхенбаума 1910-х годов. Наконец, новизна исследования заключается в диалектическом соотнесении литературной критики формалистов с их строго научным проектом.

Объект исследования. Объектом исследования являются литературно-критические и научные работы Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума, тексты, написанные их оппонентами, а также периодические издания, к редакционной политике которых герои диссертации имели отношение.

Предмет исследования. Предметом исследования является литературная критика Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума в историческом и теоретическом аспектах.

Цель исследования. Цель диссертации – анализ литературно-критической и журналистской практики и теории формалистов в соотнесении с формальной поэтикой для ответа на вопрос о своеобразии формальной критики и о ее влиянии на эволюцию русского формализма в целом.

Задачи исследования:

- Дать типологию отличительных признаков литературной критики формальной школы.
- На примере творчества Эйхенбаума проанализировать предпосылки для возникновения формальной критики.
- Проанализировать знаковые полемики между формалистами и их оппонентами, чтобы проиллюстрировать тактику и стратегию участия формалистов в литературном процессе.
- Разобрать с точки зрения формалистской теории журнализма те издания, к выпуску или редакционной политике которых формалисты имели отношение.
- Проанализировать, систематизировать и сопоставить теоретические взгляды формалистов на литературную критику.
- Путем последовательного анализа критических и научных текстов формалистов найти те случаи, в которых их строго научные и критические интенции вступали в противоречие.

Эмпирический материал исследования. Эмпирический материал исследования распадается на пять частей: критические статьи, научные работы, письма и дневниковые записи героев этой диссертации; соотносимые с ними критические статьи и научные работы современников; собственные издания формалистов или такие, на редакционную политику которых они влияли; издания, в которых печатались формалисты; материалы, в которых

описываются факты литературно-критического быта формалистов (в том числе стенограммы публичных диспутов).

Многосторонность эмпирического материала обеспечивает научную достоверность данного исследования.

Методология исследования. В настоящей диссертации применены следующие методы: сравнительно-исторический, структурно-типологический, герменевтический и интертекстуальный (при сопоставлении текстов Тынянов, Шкловского и Эйхенбаума). Кроме того, литературная критика формальной школы анализируется через призму научной методологии формализма – с использованием таких понятий из формальной поэтики, как «литературная эволюция», «литературный ряд» и «социальный ряд», «литературный быт», «канонизация», «автоматизация», «остранение», «деформация»/«трансформация», «двойное зрение», «мотивировка» и др.

Теоретико-методологической базой исследования послужили прежде всего теоретические и авторефлексивные работы самих формалистов; работы М.М. Бахтина, П.Н. Медведева и Б.М. Энгельгардта о формализме; монографии о формализме Оге А. Ханзен-Лёве и М.В. Умновой; комментарии к формалистским работам М.О. Чудаковой, А.П. Чудакова, Е.А. Тоддеса и А.Ю. Галушкина; исследования Н.А. Богомолова, В.И. Новикова, Е.И. Орловой, А.Н. Дмитриева, Я.С. Левченко, Д. Устинова, Г. Тиханова и Е.Я. Курганова о формализме; посвященные проблеме литературной критики и журнализма работы С.И. Чуприна, Е.И. Орловой, В.И. Новикова.

Хронологические рамки исследования. Исследование охватывает период с 1912 по 1930 годы. Выбор 1912 года обусловлен тем, что в это время начинает свой путь в критике Эйхенбаум. 1930 год выбран в качестве хронологического рубежа в связи с опубликованной 27 января статьей Шкловского «Памятник научной ошибке», в которой Шкловский провозгласил конце формализма как научной школы.

Рабочая гипотеза. Наука русских формалистов была «журнальной наукой»: стремясь к строгости, подчас такой же, как в точных науках, она развивалась не изолированно от бурной послереволюционной действительности, но в самом ее центре, влияя на литературный процесс. Это не могло не сказываться на научных тактике и стратегии тех, кто эту науку создавал. Кризис формализма был спровоцирован тем, что Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум не отграничились от современности, не стали развивать науку о литературе в лабораторных условиях. Вместе с тем эта «журнальность», эта привязка к современности позволила формалистам прийти к некоторым часто недоказуемым, но принципиально важным сегодня гипотезам о сущности литературы (например, теория литературного быта, утверждение о существовании определенной литературной формы, востребованной данной эпохой). «Журнальность» заставила формалистов искать такие способы выражения своих идей, которые создали новые, оригинальные формы критики. «Журнальность» побудила формалистов создать целую философию научного поведения, в которой постулировалась не абсолютная научная истина, но научная истина, которая ситуативна, будучи востребована лишь в определенный момент. Развитие формализма обуславливалось диалектической борьбой между его литературно-критической и научной деятельностью.

Положения, выносимые на защиту:

1. Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум переосмыслили особенности критики и журналистики, руководствуясь лежащим в основе формализма принципом спецификации. Вследствие этого они рассматривали периодическое издание как форму, обладающую той же целостностью и соподчинением частей, что и художественное произведение. Руководствуясь тем же принципом спецификации, опоязовцы переосмыслили журналистские жанры как значимые не только информационно, но и эстетически. Тынянов переосмыслил критическую статью как особый литературный жанр,

Шкловский переосмыслил фельетон как литературный факт (то есть являющуюся частью собственно литературного процесса (1920-х годов) форму).

2. Свое особое понимание отличительных черт критики и журналистики опоязовцы воплотили на практике. Представление о периодическом издании как о структурно эквивалентном художественному произведению воплотилось у Шкловского в журнале «Петербург» (построен по фельетонному принципу, согласно которому главные для формализма идеи проводились на «посторонних» темах) и у Эйхенбаума в книжечко-моножурнале «Мой современник» (через многообразие журнальных разделов проводится единая тема – литературного быта и индивидуальной судьбы писателя в России конца 1920-х годов). Представление о критической статье и фельетоне как литературно-актуальной форме отразилось на характере написанных Тыняновым, Шкловским и Эйхенбаумом статей о литературе: на уровне стилистики и семантики последние содержат чисто научные элементы (аналитичность, строгая логичность, высокий уровень обобщения, обилие специальных терминов) наравне с элементами эссеистическими (афористичность, известная синтетичность суждений, не строго логические, интуитивные способы познания предмета).

3. В дискуссии Эйхенбаума и Тынянова о существовании и задачах литературной критики первый, ратуя за «ученую критику», исходил из научной, конструктивной установки формализма, а второй, отстаивая критику как «литературный жанр», исходил из литературно-критической, остраивающей установки.

4. Через отождествление себя с литераторами прошлых эпох (в особенности через отождествление ОПОЯЗа с Арзамасом) формалисты осмыслили литературную критику как сферу, неотъемлемую для понимания динамики литературного развития. Этим же обуславливалось то значение, которое опоязовцы придавали журналистской деятельности – и в минувшие

эпохи, и в свою собственную. Это особое восприятие настоящей литературы через прошедшее и наоборот отразилось в эйхенбаумовской теории «двойного зрения», наиболее полным выражением которой стала его книга-моножурнал «Мой современник». Практическим выражением теории «двойного зрения» можно считать журнал Шкловского «Петербург», типологически восходящей к журналу Сенковского «Библиотека для чтения», тоже построенному по фельетонному принципу.

5. Шкловский и его товарищи по ОПОЯЗу оказали влияние на редакционную политику газеты «Жизнь искусства». В первые послереволюционные годы, приведшие к кризису печати, «Жизнь искусства» заменяла формалистам собственный печатный орган. Акцентированная в конце 1910-х – начале 1920-х годов конструктивная установка формализма привела к доминированию литературоведческих и теоретических работ в газете и привела к «трансформации» ее газетной специфики, результатом чего стало превращение «Жизни искусства» в журнал.

6. На протяжении всех 1920-х годов, а в особенности с их середины, Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум стремились к тому, чтобы основать собственное периодическое издание на постоянной основе. Главной причиной, мешавшей им в этом, являлось вначале недоверчивое, а затем и враждебное отношение к ним со стороны власти в связи с декларативной аполитичностью формалистов и их нежеланием признать методологическое превосходство марксистских критиков.

7. Принципами литературно-критической позиции формалистов являлись научно-критический полиморфизм; художественный антиидеологизм; художественный динамизм как критерий оценки; научно-критический максимализм, обуславливавший неприятие любых видов компромисса с оппонентами при отличавшем формалистов от «кремлевской критики» плюралистичном допущении права оппонентов на собственные теории.

8. Доопоязовская критика Эйхенбаума, будучи самобытной, предвосхитила художественный антиидеологизм, художественный динамизм и научно-критический максимализм формальной критики. При этом не идет речи о решительном влиянии доформалистской критики Эйхенбаума на формалистскую критику или наоборот. Путь Эйхенбаума к формализму совершался по «встречному течению» (термин А.Н. Веселовского).

9. Эволюция русского формализма определялась диалектическим противоречием между научными устремлениями опоязовцев и их участием в литературном процессе в роли критиков. Литературно-критическая деятельность формалистов обуславливала одну из двух фундаментальных установок формализма, выразившуюся в принципе остранения. Стремление формалистов создать подлинно научную теорию литературы обуславливало вторую фундаментальную установку формализма – отыскание конструктивных закономерностей в изучаемом объекте. Эти две установки были нераздельно связаны в формализме, который предпринял построение науки о литературе как «журнальное науки» (термин Эйхенбаума), т.е. постоянно поверяющей свои утверждения и саму постановку вопросов литературной современностью.

Научная и практическая значимость исследования. Формалистская теория литературной критики и журнализма является неотъемлемой частью истории критики, как отечественной, так и зарубежной. На основе анализа целого ряда материалов, включая те, которые были мало исследованы или не исследованы вовсе, дается систематизация литературной критики формалистов. Настоящая диссертация по-новому интерпретирует литературно-критические тексты формалистов с точки зрения борьбы между литературно-критической и научной деятельностью формалистов. Исследование также ставит общетеоретические вопросы, связанные с соотношением литературной критики и литературоведения. Таким образом,

выводы, полученные в диссертации, могут использоваться для курсов и для пособий по истории и теории литературной критики и поэтики.

Апробация результатов исследования. Апробация основных положений диссертации проходила в докладе на международном конгрессе «100 лет русского формализма», в докладах для научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» в период с 2010 по 2014 год. Промежуточные результаты диссертации отражены в статьях, опубликованных в журналах «Вопросы литературы» и «Меди@льманах», а также в ряде публикаций на страницах журнала «Журналистика и культура русской речи».

Глава 1. Литературная критика в научном контексте русского формализма

1.1. Формализм как «журнальная наука». Связь с предшественниками и эволюция

Своей мировой известностью русские формалисты обязаны прежде всего созданной ими теории литературы, отчего значительная часть зарубежных учебников и курсов по современному литературоведению начинается именно с них. Между тем журналистской деятельностью формалистов интересуются за пределами России гораздо меньше, о чем свидетельствует бóльшая часть посвященных им зарубежных работ. Но роль литературной критики и журналистики в самом формализме, в возникновении и становлении формалистских идей, огромна, равно как и вклад формалистов в осмысление и преобразование литературной критики и журналистики. Из последующих разделов и глав диссертации должно стать очевидным, что литературная критика и журналистика имели колоссальное значение для самих формалистов. Журналистика позволяла формалистам оставаться в гуще литературного процесса, и это влияло не только на полемический и злободневный характер, но и на саму суть выдвигаемых ими идей. Сама теория формалистов была бы иной, если бы формалисты не участвовали в литературном процессе как критики и журналисты. Можно утверждать и обратное: дать новые образцы литературной критики и журналистики позволила формалистам их теория (особое представление о литературной эволюции, теория жанров и др.). Основной тезис этой главы, таким образом, состоит в следующем: чтобы оценить значение литературно-критической деятельности формалистов, необходимо определить ее отношение к сугубо теоретической, научной, их деятельности. Тому, как именно эти два рода деятельности соотносились в творчестве формалистов,

посвящен этот, первый, раздел. В нем прослеживаются истоки того уникального сплава литературной критики, журналистики и теоретической поэтики, который явили формалисты.

«Преодолевшие символизм»¹ были не только среди поэтов, но и критиков. Это в полной мере относится к формалистам. Еще точнее было бы назвать их «ототкнувшиеся от символизма»: у символистов опоязовцы многому научились, у них же они нашли мысли, оспаривая которые совершали собственные открытия. Особенно важно для диссертации то, что символисты явили новые способы научной работы, связанные с журнальной деятельностью. Все это делает необходимым сопоставление опоязовской критики с критикой символистов. Но поскольку тема «формалисты – символисты» – лишь один из сюжетов диссертации и потому не может рассматриваться здесь во всей полноте, раскрыть ее необходимо на конкретном примере. Поэтому в данном разделе опоязовцы сравниваются лишь с одним Андреем Белым, который, тем не менее, из всех символистов оказал, быть может, наибольшее влияние на опоязовцев, по причинам, указанным ниже.

Нет практически ни одной серьезной монографии о русских формалистах, где бы не упоминалось об их связи с символистами, особенно с Белым. Но первыми об этой связи написали сами формалисты. Правда, они ее не акцентировали: известно, что формалистам с их пафосом новизны не было свойственно лишний раз говорить о чьем-либо влиянии. Однако о влиянии Белого они упоминали сами, так что в данном случае нельзя говорить о так называемом «слепом пятне» в автохарактеристике формалистов, т.е. о том случае, когда неудобные факты замалчиваются.

О влиянии Белого на формалистов написал Эйхенбаум в статье «Теория “формального метода”» (1925). Статья Эйхенбаума была написана в

¹ См.: Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916 – 1926. – Л.: Academia, 1928.

поворотный для формализма момент, в разгар научного кризиса формализма. Кризис был вызван главным теоретическим вопросом того времени, от решения которого зависела научная судьба формализма – развивается ли литература в силу своих внутренних закономерностей или же под влиянием социальных процессов? Первой точки зрения придерживались формалисты, вторую отстаивали сторонники социологической поэтики, прежде всего марксисты.

Показательно, что статья Эйхенбаума ретроспективна: в ней дается генеалогия формализма. Оглянуться на пройденный путь – естественная реакция, когда встает вопрос о том, куда двигаться дальше. Эйхенбаум пытается понять логику формалистов (свою и своих товарищей по ОПОЯЗу), пытается проследить движение их мысли о том, какой должна быть наука о литературе, чтобы решить стоящие перед ней задачи.

Статья Эйхенбаума не является подведением итогов. Генеалогия, выстраиваемая Эйхенбаумом, не событийная, но методологическая. Эйхенбаум оборачивается назад не затем, чтобы воздать должное формализму, в его статье нет ностальгии по былому; его взгляд в прошлое – это попытка с самого начала проследить ход решения той научной задачи, которую ставили перед собой опоязовцы.

Статья Эйхенбаума представляет собой методологическое рассуждение о методе. Это статья, написанная формалистом о том, как думали формалисты, устанавливая конкретные принципы изучения литературы. В этом Эйхенбаум проявляет себя как ученый новой, постклассической эпохи, согласно «археологии знания» М. Фуко. Если в «классическом мышлении», носителями которого являлись, в частности, Г. Галилей, Р. Декарт, С. Джонсон и М.В. Ломоносов, «тот, для кого существует представление, <...> всегда оказывается отсутствующим»¹, т.е. не включает себя в выстраиваемую им картину мира, то в новом мышлении дело обстоит прямо

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – С. 41.

противоположным образом. Здесь сказывается то, что А. Жид описал при помощи геральдического термина *mise en abyme* (дословно: помещенный в бездну), – своего рода эффект двух зеркал, поставленных друг против друга, когда субъект превращает себя в объект описания. Так в статье Эйхенбаума проявляется столь характерная для формализма *двойная рефлексия*. О ее значении пишет Оге А. Ханзен-Лёве: «...<формалистам> все же в какой-то мере удалось <...> “прыгнуть выше головы”, т.е. методологически отрефлексировать соответствующую теоретическую позицию <...> при помощи более сложной в коммуникативном и эволюционном плане позиции (*отрефлексировать рефлексия*), и это их достижение невозможно переоценить (курсив наш. – В.Л.)»¹.

В этом разделе взята за основу точка зрения Оге А. Ханзен-Лёве, согласно которой кризис формализма являлся не угасанием этой научной школы, но ее перерождением в результате подобной авторефлексии, перерождением незавершившимся (ведь опоязовцами так и не были реализованы тезисы Тынянова – Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка»).

Цель этого раздела – на основе сравнения научно-критического творчества опоязовцев и Белого показать эволюцию «журнальной науки» формалистов, ведь именно с Белого начинается начертанный Эйхенбаумом генезис формалистов. Самого Белого в это сравнение приходится включить без учета его собственной эволюции, поскольку данный вопрос выходит за рамки настоящего исследования. При этом важным является не только то, что формалисты взяли у Белого, но и то, что они отвергли в его работах. За точку отсчета здесь взята книга Белого «Символизм» (1910), о значении которой для раннего формализма на фоне общей обстановки конца 1910-х годов Эйхенбаум писал следующее: «Авторитет и влияние перешли

¹ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 493.

постепенно от академической науки к науке, так сказать, журнальной, к работам критиков и теоретиков символизма <...> для молодого поколения такие книги, как “Символизм” А. Белого (1910), значили неизмеримо больше, чем беспринципные монографии историков литературы <...> Вот почему – когда назрела историческая встреча двух поколений <...> – она определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки»¹.

Приведенный отрывок ставит вопрос о качественном отличии журнальной науки от академической. Важно понять, менялось ли что-то от того, например, что некоторые из глав «Символизма» изначально были статьями и публичными выступлениями², т.е. родились в литературно-критическом, а не в сугубо научном контексте своего времени.

О значении «Символизма» для литературной критики Эйхенбаум писал еще в первом своем отзыве на книгу Белого – в 1910 году в письме к родителям: «Это чуть ли не первая настоящая книга по теории слова на русском языке <...> Все приемы прежней критики – исторической, публицистической, импрессионистической – должны отойти в сторону <...> А настоящая критика должна быть эстетической, критикой формы, критикой того, *как* сделано»³. Приведенная цитата свидетельствует о том, что книга Белого была важна для Эйхенбаума не абстрактно, а прежде всего с точки зрения практического применения – если не конкретных приемов, то, по крайней мере, предпосылок, принципов анализа.

Так, установка на критику формы проявилась уже в доопоязовских статьях Эйхенбаума, например в рецензии «Страшный лад» (1913) на «Уездное» Е.И. Замятина. В ней Эйхенбаум говорит о том, как написано

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 378–379.

² Так, глава «Формы искусства» выросла из статьи, вышедшей в № 12 журнала «Мир искусства» за 1902 год, а глава «Смысл искусства» – из публичной лекции.

³ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 497.

литературное произведение, и подходит к понятию сказа¹, которое позднее сформулирует.

На данном этапе необходимо подчеркнуть, что приведенные выдержки из статьи и письма Эйхенбаума вовсе не означают, будто критику он воспринимал отдельно от литературной науки. Недаром Эйхенбаум писал о «журнальной науке», противопоставляя ее «академической». Как станет видно впоследствии, для Эйхенбаума наука и критика являлись неделимым единством². Но при этом существенно то, что и в раннем своем отзыве (1910), и в более позднем (1925) Эйхенбаум акцентировал роль критики.

Осознание того, что наука связана с критикой, с «журнальностью», воплотилось в понятии «двойное зрение», которое Эйхенбаум выдвинул в работе «Литературный быт» (1927). Согласно Эйхенбауму, «двойное зрение» сказывается в том, как литературный ученый подходит к фактам прошлого, выделяя среди них «значимые» «неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем»³.

Ту же мысль можно найти и у раннего Эйхенбаума в рецензии 1914 года на сборник «История западной литературы». В ней Эйхенбаум утверждает, что, поскольку прогресса в искусстве не существует и история литературы не является путем от менее выдающихся произведений к более выдающимся, то историко-литературная наука «не может быть

¹ В «Теории “формального метода”» Эйхенбаум определяет сказ как «проблему конструкции на основе повествовательной манеры рассказчика» (Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 393). В рецензии «Страшный лад» говорится о том же: «Повесть Замятина рассказана так, что “от автора” нет в ней ни слова. <...> Язык повести – хитрый, забавный, со множеством областных слов. И явление это не случайно, а потому нельзя считать его недостатком. “Сказывать” нужно забавно» (там же. – С. 290).

² Стремление связать журнальную и научную деятельность Эйхенбаум высказал очень рано, в частности в своем письме 1913 года к В.М. Жирмунскому: «Моя мечта – соединить работу журнальную с научной» (цит. по: Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского / Публ. Н.А. Жирмунской и О.Б. Эйхенбаум; вступ. ст. Е.А. Тоддеса; прим. Н.А. Жирмунской и Е.А. Тоддеса // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения... С. 274).

³ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 428.

археологической»¹. Значит, чтобы такая наука могла существовать, надо найти иной – не хронологический – принцип, чтобы уметь отделить в прошлом существенное от маловажного. Такой принцип (понимание того, что важно, а что нет) диктуется современностью, теми проблемами и приоритетами, которыми мы живем сегодня. Вот почему наука о литературе, согласно Эйхенбауму, «должна постоянно *возрождать* то, что в данную эпоху жизнеспособно, в чем есть традиционное родство с современностью»².

Подобно тому, как критика при «двойном зрении» влияет на литературную науку, наука влияет на критику, ведь именно история, определенным образом выстроенная, позволяет подойти к столь многообразной современности и понять, что в ней ценно, а что преходяще. Говоря о том или ином современном авторе, опоязовцы всегда стремятся определить его место в литературной эволюции, и с этим связана их оценка. Так, в уже упоминавшейся рецензии «Страшный лад» стиль Замятина становится значимым как продолжение линии А.М. Ремизова; позднее Эйхенбаум назовет одним из родоначальников этой линии в русской литературе Н.С. Лескова³.

Таким образом, «двойное зрение» – это принцип, согласно которому синхронический анализ должен сочетаться с диахроническим⁴. Ведь опоязовская наука о литературе (как будет впоследствии продемонстрировано) – это сочетание теоретической и исторической поэтик, а историческая поэтика, согласно Эйхенбауму, невозможна без установки на «литературное сегодня», изучением которого и занята «журнальная наука».

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 296.

² Там же.

³ См., напр.: Эйхенбаум Б.М. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Poleмика. – Л.: Прибой, 1927.

⁴ Формалисты выступали против принципиального разграничения синхронии и диахронии, как у Ф. де Соссюра, что нашло отражение, в частности, в тезисах Тынянова – Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (1928).

Вот почему для Эйхенбаума так важна критика – критика не только как жанр, но и как форма участия в литературном процессе.

Это объясняет, что Эйхенбаум имел в виду, относя науку Белого к журнальной. Ведь те из глав «Символизма», которые сначала являлись статьями или выступлениями, а главное сам путь Белого, начавшийся с журналов, – все это было ценностно мотивированно современностью. «Журнальность», движимая интересами ученых-критиков, вовлеченных в литературный процесс, задавала их научным изысканиям направление. От такой «журнальности» наука, с точки зрения Эйхенбаума, лишь выигрывала, поскольку приобретала позицию взамен мнимой академической объективности, на деле выливающейся в пассивный эклектизм методов и интересов.

Но Белый повлиял на формалистов не только тем, что явил столь яркий образец именно журнальной науки. Именно от него формалисты услышали со всей ясностью призыв к эстетической критике. То, что изучение произведения может и должно быть эстетическим, – вернее, в том числе и эстетическим – Белый провозгласил в «Символизме», в частности в статье «Лирика и эксперимент» (1909). Существенно, что в ней он применил научные выкладки не только к классикам (А.С. Пушкину, Н.А. Некрасову, А.А. Фету), но и к современникам (А.А. Блоку, Д.С. Мережковскому и другим авторам). То же делали и формалисты – в частности Эйхенбаум в книге «Анна Ахматова: Опыт анализа» (1923) и Шкловский в книге «О теории прозы» (1925/1929) – в главах, посвященных современникам.

Как впоследствии и у формалистов, современность и прошлое в статьях Белого оттеняют друг друга, и здесь также сказывается своего рода эффект «двойного зрения». Так, в статье «Брюсов» (1908) Белый рассматривает стих Пушкина через брюсовский стих и наоборот: «...если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд

новых брюсовских черт»¹. Говоря об этом, Белый использует столь важные для опоязовцев понятия, как «ощущение»² и «прием»: «Он (Брюсов. – В.Л.) научил нас по-новому *ощущать* стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились *приемы* Пушкина... (курсив мой. – В.Л.)»³ Наконец, у Белого – так же, как позднее и у опоязовцев (например, в работе Тынянова 1922 года «Мнимый Пушкин»), – современность позволяет разоблачить мифы о прошлом: «Как лучист и ароматен Пушкин <...> сквозь призму брюсовского творчества! Все мы с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. <...> Легко скользить на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина»⁴. Все эти сходства между Белым и опоязовцами, впрочем, не делают их подходы к литературе тождественными. Во-первых, статье Белого свойственна изрядная доля импрессионизма, например: «Пушкин оказывается не только поэтом, но и священным трагическим героем, укрывшим священство свое под ризою поэзии»⁵. Формалисты же старались избегать импрессионизма. Кроме того, символистский взгляд на Пушкина опоязовцы не принимали, и Тынянов писал, что «Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов»⁶. Наконец, хотя Белый и упоминает о «ряде борений и противоречий в Пушкине», там же он говорит о «<т>айне пушкинской цельности», о «цельности творчества»⁷ Пушкина. Для формалистов же само понятие цельности творчества являлось сомнительным, особенно в применении к творчеству Пушкина, столь динамично

¹ Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – С. 458.

² См. раздел 1.3 настоящей диссертации.

³ Там же. – С. 457.

⁴ Там же. – С. 458.

⁵ Там же.

⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 259.

⁷ Белый А. Собрание сочинений... С. 458.

развивавшегося как художник¹. С формалистской точки зрения необходимо прежде всего учесть динамику творческой эволюции каждого из художников, о которых идет речь, и лишь потом сравнивать их; иначе сопоставления, сколь плодотворным они ни были бы, не принесут научной истины. Поэтому Тынянов писал, что неверно сводить «литературные элементы одной системы, в которой они находятся на одном “амплуа” и играют одну роль, <...> с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом “амплуа”, – в фиктивно-единый, кажущийся *целостным* ряд (курсив мой. – В.Л.)». Иными словами, значение тех же приемов у Пушкина и у В.Я. Брюсова может быть разным, и здесь уже не обойтись лишь констатацией сходства – необходим научный подход к творчеству каждого, с учетом его личной художественной эволюции. И Белому, и формалистам свойственно «двойное зрение», но подход формалистов отличается тем, что он исторически-функционален. Примером является, в частности, статья Тынянова на ту же тему – «Валерий Брюсов» (1924).

Для справедливости следует отметить, что статья Белого «Брюсов» входит в сборник «Луг зеленый» (1910), который, как и сборник «Арабески» (1911), состоит не из строго научных статей, а из статей, написанных, по словам Белого, в «более импрессионистических тонах»². Однако и здесь, несмотря на импрессионизм, есть элементы эстетической критики. Так, Белый пишет, что Брюсов «первый из современных русских поэтов воскресил у нас любовь к рифме»³, а потом разбирает эти рифмы.

Важно при этом, что Белый сам был писателем – как и другие «журнальные ученые» эпохи символизма. На эту особенность обращал внимание В.М. Жирмунский, говоря, что изучению искусства в его специфике способствовали «современные поэты, нередко более сведущие в

¹ См. работу Тынянова «Пушкин» в книге «Архаисты и новаторы».

² Белый А. Символизм. – М.: Мусaget, 1910. [Републ. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969]. – С. I.

³ Белый А. Собрание сочинений... С. 462.

вопросах поэтического искусства, чем ученые-филологи»¹. Совмещение научного и литературного творчества отличало также Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума, о чем подробнее будет сказано впоследствии.

Еще один аспект «журнальной науки» Белого (очевидно, очень важный для формалистов) – изучение произведения искусства с установкой на точные и естественные науки. Это влияние выразилось в попытке формалистов использовать математические методы в литературоведении и в том, что проблемы литературной науки они осмысляли при помощи параллелей с естественными науками. Так, в своем учении о ритме Белый прибегает к математизации литературного – а именно стихового – материала, используя статистику и схемы. Белый вообще часто прибегает к чертежам, чтобы проиллюстрировать свои мысли. В «Символизме» чертежей великое множество. Подобная математизация не только придавала анализу Белого бóльшую точность и наглядность, но и давала методологию для новых открытий.

Важно и то, что Белый вводил эти точные методы в эстетику «в <...> порядке <...> дискуссионном»², если воспользоваться фразой Шкловского. Так, прежде чем перейти в «Лирике и эксперименте» к анализу ритма при помощи подсчетов и рисунков, Белый спорит с теми, кто считает использование точных методов в эстетике предосудительным. Так же и формалисты – даже с еще бóльшим пылом – все то новое, за что ратовали в поэтике, утверждали в споре со своими современниками и предшественниками.

Казалось бы, стремление к созданию истинно научной поэтики должно было привести формалистов к столь же высокой степени математизации, как и у Белого, если не к большей. Однако «математики» в их работах очень

¹ Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. – Пг.: Academia, 1924. – С. 126.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М.: Советский писатель, 1990. – С. 106.

немного. (Имеющиеся примеры рассматриваются в следующем разделе.) Очевидно, низкий интерес формалистов к математическим методам, несмотря на их стремление создать научную поэтику, объясняется тем, что математика недостаточно подходила для изучения литературы в ее специфике. Тынянов писал: «Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие»¹. Той уже существующей дисциплиной, которая помогала формалистам в построении науки о литературе, стала для них лингвистика, дававшая метода изучения того же материала, что и у поэтики (слово). Переориентировав изучение литературы на лингвистику, формалисты проявили себя новаторами.

Намного заметнее была установка формалистов на естественные науки. Мысль об актуальности естествознания для эстетики они также нашли у Белого, который в «Лирике и эксперименте» утверждал, что «все наиболее ценное для разработки эстетики дали <...> естествоиспытатели»². Речь шла о методах естественных наук. Белый писал: «Систематика и морфология»³ в первоначальном смысле явились прикладной областью ботаники как точной

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 255.

² Белый А. Символизм... С. 238. Естествознание было в равной степени актуально и для эстетики, и для языкознания XX века. О влиянии современного естествознания на лингвистику начала XX века см. также: Gasparov Boris. Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents. – New York: Columbia University Press, 2012. – С. 63–66.

³ Иногда формальный метод называли также морфологическим. Эйхенбаум писал в книге «Молодой Толстой»: «В центре <книги> – вопросы о художественных традициях Толстого и о системе его стилистических и композиционных приемов. Такой метод у нас принято называть “формальным” – я бы охотнее назвал его *морфологическим*» (Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой. – Пг.; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922. – С. 8).

науки; центром ее стала физиология растений»¹. И тут же Белый задавал риторический вопрос: «Развивалась ли эстетика как точная наука?»²

У формалистов естественные науки также играют существеннейшую роль в осмыслении литературы. Во-первых, естественные науки помогли опоязовцам сформулировать свои задачи – так, они не раз сравнивали свои изыскания в области литературы с установлением физических законов. В литературе опоязовцы должны были найти такие же непреложные закономерности. Показателен следующий отрывок из Шкловского: «Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных, <...> так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией»³.

Кроме того, из естественных наук опоязовцы позаимствовали свои важнейшие понятия – прежде всего, понятие литературной эволюции, что отразилось, в частности, в программной работе Тынянова «О литературной эволюции» (1927). Сама литература предстает у опоязовцев столь же самостоятельной, саморазвивающейся и не зависящей от человека, как природа.

Поэтому опоязовцы избегают разговора о субъекте творчества (автор) и о субъекте литературной эволюции (будь то автор или читатель). Вместо этого они говорят о творчестве самом по себе и делают это так, что создается впечатление, будто бы и творчество, и история искусства сами себя вершили. Оттого работы формалистов изобилуют возвратными глаголами, когда речь ведется о литературе и об искусстве. Это свидетельствует о том, что искусство у опоязовцев одновременно является и объектом, и субъектом. Типична фраза Шкловского «Искусство развивается разумом своей техники»⁴. «Развивается» – значит само, без участия кого-либо.

¹ Белый А. Символизм... С. 236.

² Там же.

³ Шкловский В.Б. О жанрах // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 6. – С. 10.

⁴ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 170.

Нахождение приемов для изучения литературы в естественных и точных науках отвечало установке формализма на наглядность и на объективность анализа. Опязовцы стремились при анализе произведения отказаться от всевозможных идеологических и эстетических подходов, отойти от субъективизма, но субъективизма не любого, а такого, который апеллирует к вере критика (религиозной, философской), или же к его впечатлениям, что во многом применимо к критике символистов и, в частности, Белого. В связи с этим Эйхенбаум в «Теории “формального метода”» пишет: «Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов»¹.

Так, опязовцы не принимали субъективности, импрессионистичности и тем более философской направленности многих критических статей Белого. Достаточно сослаться на отрывок из статьи «Луг зеленый». Белый пишет, что современное ему общество либо «машина, поедающая человечество»², либо «живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо, спящая Красавица»³. Развивая вторую тему, он пишет: «Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, – тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее»⁴. Затем Белый цитирует «Орфея и Эвридику» Брюсова, а после, перекликаясь с поэтическим отрывком, заключает: «Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном»⁵. Импрессионизм, утверждения, которые нельзя научно проверить, использование поэзии для разговора не о поэзии как таковой, но об идеях, мистицизм – все это было для

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 379.

² Белый А. Собрание сочинений... С. 377.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. – С. 377.

опоязовцев неприемлемо. Но тут обнаруживается еще одна сторона влияния Белого на опоязовцев: свой подход к поэтике и к критике они выработали не только под положительным, но и под негативным его влиянием, противопоставляя себя Белому и символистам вообще.

Белый и сам прекрасно сознавал противоречие между чисто научной, «точной» эстетикой и тем, что Эйхенбаум называет «субъективными эстетическими и философскими теориями»¹. Следующий отрывок из «Лирики и эксперимента» чрезвычайно важен и поэтому заслуживает цитаты без сокращений: «Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее – прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический, стоящий <рядом> с вопросом о цели и ценности красоты, или вопрос позитивный (что считало прекрасным человечество?). В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором – эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты; *задача точной эстетики – анализировать памятники искусств; вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики – уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества* (курсив наш. – В.Л.). Но единообразие такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики»². Наконец, Белый вопрошает: «Как возможна единая метафизика?»³ В этой своей статье 1910 года он говорит, что нельзя пока еще решить эту проблему, но от ее решения не отказывается. Опоязовцы же будут принципиально игнорировать эту проблему, исключив всякую философию из своей поэтики. В своих статьях, особенно на раннем этапе, они сосредоточены на фактах «физически» осязаемых: на изучении звуковой стороны поэзии, на изучении сюжета (что за чем следует) и т.д. Они намеренно отказываются от всего, что уводит за пределы физически конкретного, т.е. всего *мета-физического*, если взять этот термин дословно.

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 379.

² Белый А. Символизм... С. 234.

³ Там же.

Данный принцип формалисты неустанно декларировали и проводили в своих работах. В книге «О теории прозы» (1925/1929) Шкловский, например, приводит характерный в этом смысле отрывок из «Учебника истории французской литературы» Ф. Брюнетьера. Ф. Брюнетьер пишет, что предпочел говорить о «влиянии произведения на произведение» в истории, нежели о «влияниях расы или среды»¹. И далее: «Мы хотим сделать иначе, чем те, которые нам предшествовали: вот происхождение и действующий принцип как изменений вкуса, так и литературных революций; *тут нет никакой мета<фи>зики* (курсив наш. – В.Л.)»². Однако тем явственнее – на фоне отказа формалистов от всего метафизического, личного, неточного – выступают в их работах те моменты, когда опоязовцы пренебрегают строго научной конкретикой.

Изрядная субъективность присуща, в частности, знаменитой критической статье Тынянова «Промежуток» (1924). Безусловно, в ней не обсуждаются метафизические проблемы, но, говоря о современной поэзии, Тынянов выходит за рамки осязательно-доказательных утверждений, например: «У нас нет поэтов, которые бы не пережили смены своих течений, – смерть Блока была *слишком* закономерной»³.

В «Промежутке» Тынянов подвергает сомнению объективное наблюдение за литературным процессом, противопоставляя ему субъективный, основывающийся на чутье (что для науки крайне рискованно) взгляд критика: «“Недооценки” современников всегда сомнительный пункт. Их “слепота” совершенно сознательна. <...> Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право»⁴.

Такой субъективизм делает утверждения критика менее доказуемыми, лишает их научности (а ведь «журнальная наука» предполагает союз науки и

¹ Цит. по: Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 66–67.

² Там же. – С. 67.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 169.

⁴ Там же. – С. 169.

критики). Вместе с тем эти утверждения ценны как признание современника, который участвует в литературном процессе, подвержен его влияниям и сам влияет на него. Таким образом, критик, которого также можно назвать «журнальным ученым», смотрит на литературный процесс не со стороны, но сам является его действующим лицом, подобно писателям, о которых он пишет. Это позволяет В.И. Новикову провести параллель между формалистами и символистами: их объединяет «опыт Серебряного века», который «обнаружил внутреннюю, природную связь критического сознания с творческим»¹. Впрочем, субъективизм Тынянова совершенно иной по своей природе, чем тот, который характерен для импрессионистической критики, столь часто встречающейся у символистов. Субъективизм Тынянова проявляется в пристрастности оценок (как в случае с оценкой В.Ф. Ходасевича), но эту пристрастность Тынянов не выдает подобно критику-импрессионисту за объективную истину. И самую пристрастность в словах, и субъективность Тынянов допускает в своих словах не как факт своего индивидуального восприятия, но как интуицию ученого и современника, который, будучи частью того, что описывает, не всегда способен проартикулировать все свои предчувствия². И тем не менее «Промежуток» одновременно является научно-теоретической работой: Тынянов не только открывает ее гипотезой о состоянии и соотношении современных прозы, стиха и газетно-журнальных жанров; он также выводит одну из закономерностей литературной эволюции (кажущийся промежуток в ее развитии). Таким образом, высочайшим уровнем научного мышления Тынянов приобретает себе право на субъективизм критика; право сделать шаг за пределы науки.

¹ Новиков В.И. Эссе как жанровая доминанта новой литературной журналистики // Медиаскоп. – 2012. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1116> (дата обращения: 10.01.2014).

² Ту же мысль высказывает Я.С. Левченко: «Тынянов при всей его научности относится к той категории критиков, что в решающий момент интерпретации (момент диагноза) исходят из интуиции (Левченко Я.С. Другая наука... С. 70).

Намного дальше за эти пределы вышел Эйхенбаум. От чисто научных вопросов он перешел в работах конца 1920-х годов (в которых речь ведется об истории) к вопросам, казалось бы, почти метафизическим¹. Показательны следующие утверждения Эйхенбаума. Первое: «История передала эти вопросы (*как это всегда бывает*) (курсив наш. – В.Л.) эпигонам»². Второе: «Это было не только полемикой, но и *необходимостью, более того – историческим долгом* (курсив наш. – В.Л.): таков должен был быть научный пафос нового поколения, прошедшего путь от символизма к футуризму»³. Третье: «...ей (эпохе. – В.Л.) *нужен был* (курсив наш. – В.Л.) Некрасов. История должна была создать его таким, каким она его создала»⁴. Никак не объяснен детерминизм, с которым Эйхенбаум, не скупясь на модальные глаголы, говорит об истории. Такой детерминизм свидетельствует о вере Эйхенбаума в неотвратимость тех путей, по которым развивается история, однако никаких доказательств Эйхенбаум не предоставляет. Это начинает уже выходить за рамки истории литературы, превращаясь в *философию истории, в историсофию*. То, что О.А. Клинг пишет о Тынянове, в большей мере относится к Эйхенбауму: «Ю.Н. Тынянов в статье “Промежуток” (1924) и других работах предстал как филолог, напрямую вступающий в диалог с синтетическим литературоведением символистов»⁵. «Синтетическое

¹ То же слово – «метафизический» – использует П.Н. Медведев в статье 1925 года «Ученый сальеризм: (О формальном (морфологическом) методе)» в связи с эйхенбаумовской теорией истории. П.Н. Медведев пишет, что эта теория у формалистов не может удалиться в силу ограниченности этого метода, хотя она и привела к тому, что «мало-помалу в историко-литературный обиход (у формалистов. – В.Л.) возвращаются понятия психологические, философские, социальные, *метафизические* (курсив наш. – В.Л.)» (Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 14).

² Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 429.

³ Там же. – С. 431.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. – М.: Аграф, 2001. – С. 102.

⁵ Клинг О.А. Русское литературоведение XX века как социокультурное явление // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26 – 27 ноября 2010 г.) / Под общ. ред. О.А. Клинга и А.А. Холикова. – М.; СПб.: Нестор-История, 2012. – С. 10.

литературоведение» О.А. Клинг понимает как сочетание «вопросов поэтики» с «философией слова»¹.

Категорию долженствования в описании истории можно найти и у Тынянова, например: «Сумароков боролся с Ломоносовым как рационалист – он разоблачал ложность построения и был побежден. Должен был прийти Пушкин, чтобы заявить, что “направление Ломоносова вредно”»². Но там же, прекрасно сознавая опасность подобных формулировок, Тынянов пишет: «Эпос еще не вытанцевался; это не значит, что он *должен* вытанцеваться. Он слишком логически должен наступить в наше время, а история много раз обманывала и вместо одного ожидавшегося и простого давала не другое неожиданное и тоже простое, а третье, совсем внезапное, и притом сложное, да еще четвертое и пятое»³.

Однако именно у Эйхенбаума обезличенные модальные формулировки об истории и о требованиях эпохи, свойственные также и Тынянову, и Шкловскому, рождают представление о некоей исторической силе, которая предъявляет каждой эпохе свои требования. Эта историческая сила заставляет художников бороться за главенство определенного художественного метода, но не объясняет им, почему и для чего это делается. И кажется, что единственная причина всего, что происходит в истории, – эта воля к жизни (как у А. Шопенгауэра), которая сказывается и здесь – в области искусства⁴.

Тема истории как невидимой всеобъемлющей силы очень ярко проступает у Эйхенбаума уже в начале 1920-х годов – например в статье «Миг сознания» (1921), написанной на смерть Блока: «...все закономерно!!!

¹ Клинг О.А. Русское литературоведение... // Русское литературоведение XX века... С. 10.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 182.

³ Там же. – С. 195.

⁴ Интересно сравнить это с отрывком из статьи Л.Н. Лунца, одного из Серапионовых братьев: «Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и смысла: существует, потому что не может не существовать» (Лунц Л.Н. Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 31).

Ведь Смерть, в каком бы облачении ни являлась она, приходит туда, куда посылает ее История»¹. Это явно перекликается с уже приводившимися словами Тынянова о том, что «смерть Блока была *слишком* закономерной»². Однако у Тынянова это не сказано с той же ясностью, что у Эйхенбаума, а слово «слишком» выражает сомнение ученого, вызванное столь подозрительной своевременностью истории. Эйхенбаум, в отличие от Тынянова, совершенно уверен в предопределенности исторических законов, познать которые целиком ему, впрочем, не дано. Только эта философская вера, а никак не научное знание, и позволяет ему заниматься поэтикой.

То, что слова Эйхенбаума об истории не являются всего лишь риторикой, демонстрирует И.З. Серман в статье «Эйхенбаум и проблема истории». Он приводит, в частности, следующую запись из эйхенбаумовского дневника: «Верил ли Достоевский в историю? Нет – и в этом все дело»³. Оттуда же: «Или ее нет и ничего нет / земля, случайно образовавшаяся, случайно и погибнет, / или – только история»⁴. И.З. Серман пишет, что для Эйхенбаума «“<в>ера” в историю таким образом оказывается сознанием ее непостижимости и одновременно убеждением в ее всесии»⁵.

Так приоткрываются иррациональные, связанные с интуицией критика, как у Тынянова, и историософские, как у Эйхенбаума, предпосылки опоязовской науки. «Журнальная наука» опоязовцев вышла за пределы «точной эстетики», о которой писал Белый. Нельзя при этом сказать, что опоязовцы приблизились к «метафизической эстетике» в том значении, в котором о ней говорит Белый. Говоря об истории, Эйхенбаум не пытался

¹ Эйхенбаум Б.М. Миг сознания // Книжный угол. – 1921. – № 7. – С. 12.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 169.

³ Серман И.З. Б.М. Эйхенбаум и проблема истории // *Revue des études slaves*. Т. 57. – F. 1. – 1985. – P. 80.

⁴ Там же. Здесь и далее косыми линиями обозначены абзацы в авторском тексте – по тому же принципу, в соответствии с которым цитируют стихи. Подобный выбор обусловлен такой чертой опоязовских текстов, как частое расставление абзацев. Это в особенности характерно для Шкловского. Ради сохранения единообразия тот же принцип применен в диссертации ко всем остальным текстам с частыми абзацами.

⁵ Там же. – P. 82.

«уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества»¹ – хотя бы потому, что формализм, как это будет показано далее, отказался от категории прекрасного. Но, говоря об истории, которая предопределяет будущее литературы, Эйхенбаум, безусловно, приближался к вопросу о единой цели искусства.

Можно утверждать, что этот поворот опоязовцев к проблемам, лежащим за пределами «точной эстетики», осуществился благодаря тому, что их наука была «журнальной», т.е. сориентированной на современность. Это обстоятельство не позволяло опоязовцам изолироваться в собственном методе, выстраивая законченную схему литературной эволюции, но придавало их изысканиям аксиологическую страстность, идущую от критики и к ней же ведущую.

Оттолкнувшись, таким образом, от субъективизма символистской критики, русские формалисты вновь вышли к субъективизму, но уже иному. Проблемы, с которыми они столкнулись, лежали за пределами науки. Однако свою задачу формалисты видели не в том, чтобы переступить через науку, а в том, чтобы включить в науку то, что ей пока не являлось. Здесь научные устремления формалистов столкнулись со всем тем непредсказуемым, что ставил перед ними тот живой опыт, который неизбежен в «журнальной науке».

1.2. Литературная критика как острабяющая установка формализма

Формалисты активно участвовали в литературном процессе своего времени, пока существовала их школа. Они делали это в качестве литературных критиков, журналистов (в том числе в собственных изданиях)²

¹ Белый А. Символизм... С. 234.

² См. главу 3 настоящей диссертации.

и при тесном общении с писателями, включая участие в литературных группах (например участие Шкловского в кружке Серапионовых братьев и в Левом фронте искусств). Деятельность формалистов целиком подпадает под определение литературной критики, данное С.И. Чуприниным: «(Литературные критики. – *В.Л.*) не только знатоки литературного процесса, но и его агенты, а в иных случаях организаторы, распорядители»¹. Кроме того, формалисты участвовали в литературном процессе как писатели².

Вместе с тем формалистов прежде всего объединила общая научная задача. Их целью было создание строго научной поэтики. Одним из главных стимулов к этому послужило недовольство формалистов, с одной стороны, академической наукой своего времени, с другой – импрессионистической критикой, которая при зарождении формализма доминировала³. Свою

¹ Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 257.

² Книга верлибров Шкловского «Свинцовый жребий» вышла в 1914 году, а его первая книга прозы «Революция и фронт» (позднее вошла в «Сентиментальное путешествие») – в 1918 году. Первой беллетристической книгой Тынянова стал роман «Кюхля» (1925). (Кроме того, Каверин приводит в книге о Тынянове его ранние стихи, нигде не печатавшиеся – см.: Каверин В.А., Новиков В.И. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. – М.: Книга, 1988. – С. 32–33.) После этого и у Шкловского, и у Тынянова было опубликовано множество писательских работ, включая киносценарии. Эйхенбаум был меньше замечен как писатель, но и у него в 1933 году появился роман «Маршрут в бессмертие». К тому времени у него, впрочем, уже был некоторый писательский опыт. Так, в 1914 году Н.С. Гумилев напечатал два стихотворения Эйхенбаума в журнале «Гиперборей». Их и некоторые другие ранние свои стихи Эйхенбаум приводит в книге «Мой временник» (см. раздел 3.3 настоящей диссертации). Кроме того, в № 4 «Русской мысли» за 1914 год, под заголовком «Восемь рассказов», вышли рассказы Шарля-Луи Филиппа, переведенные Эйхенбаумом. Вообще написание художественных текстов было распространено среди петроградских формалистов, которые были столь близки с писателями и художниками своего времени, особенно футуристами. Следует также упомянуть чрезвычайно близкого к ОПОЯЗу в конце 1910-х и начале 1920-х годов Якобсона, чьи стихи, печатавшиеся под псевдонимами Алягров и Ялягров, фигурировали, в частности, в «Заумной гниге» (1915 год, датирована 1916 годом) и в книге «Заумники» (1922).

³ Подробно об этом говорится в первой главке статьи Эйхенбаума «Теория “формального метода”».

деятельность формалисты противопоставляли и первой, и второй, одновременно работая в жанрах строго научных и журналистских¹.

Существовала большая близость между научной и литературно-критической деятельностью опоязовцев. Так, в книге Шкловского «О теории прозы» – наравне с главами о Сервантесе и Стерне – были разделы о современных писателях, например о В.В. Розанове. Глава о Розанове выросла из первоначальных публикаций на страницах газеты «Жизнь искусства»². Очень часто разница в стиле и методах между научными и литературно-критическими работами формалистов была минимальна. В особенности это относится к Шкловскому, о котором А.П. Чудаков писал: «Для самого Шкловского проблема жанра и научного языка <...> вставала не столь остро. Его раз и навсегда утвердившийся синкретический стиль свободного размышления <...> легко переключался из <...> теории в “художество” и обратно»³.

Тем не менее цель последующих разделов первой главы диссертации – в том, чтобы доказать: существовало скрытое противоречие между литературно-критической и научной деятельностью формалистов, и начиная с середины 1920-х годов оно способствовало кризису формализма как научной школы и литературной группы. *Вскрытие и осмысление этого противоречия позволяет понять место литературной критики в теории и практике формалистов.*

Представляется, что противоречие между литературно-критическим и научным аспектами формализма соответствует тому разграничению, которое

¹ Примером первых являются статьи формалистов в «Сборниках по теории поэтического языка», выпускавшихся ОПОЯЗом, примером вторых – статьи формалистов в газете «Жизнь искусства» (см. раздел 3.1 настоящей диссертации).

² Шкловский В.Б. Тема, образ и сюжет Розанова // Жизнь искусства. – 1921. – 19–20–22 марта. – №№ 697–698–699. – 6–7–8 апр. – №№ 712–713–714. – 9–10–12 апр. – №№ 715–716–717.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 26.

М.В. Умнова проводит между научной и авангардной его установками¹. М.В. Умнова показывает, что авангардная установка явилась «более значимой для формалистов»², так что «их научное поведение включалось в контекст авангардной культуры и моделировалось в соответствии с ее динамическими образцами»³. Речь идет прежде всего о тесной связи раннего формализма с футуризмом, определившей в значительной степени то направление, в котором развивалась формальная школа. Достаточно назвать основополагающую для формализма проблему поэтического языка, которую Шкловский начал разрабатывать еще в 1913 году – в докладе «Место футуризма в истории языка», прочитанном среди футуристов в литературно-художественном кафе «Бродячая собака». Прежде чем формализм со всей ясностью поставил собственные научные задачи, именно футуризм определял его теоретические вопросы и стиль обсуждения этих вопросов, а также литературное окружение, в котором происходили дискуссии.

О связи формализма и футуризма написано практически в каждой книге о формализме. П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) писал следующее: «...той средой, которая действительно питала формализм в первый период его развития, была современная поэзия, те сдвиги, которые в ней совершались, и та теоретическая борьба мнений, которая сопровождала эти сдвиги. Эти теоретические мнения, выраженные в виде художественных программ, деклараций, декларативных статей, *являясь не частью науки, а частью самой литературы* (курсив наш. – В.Л.), непосредственно служили художественным интересам различных борющихся школ и направлений»⁴. П.Н. Медведев (М.М. Бахтин), таким образом, утверждает, что футуризм повлиял на формализм не только своими идеями, но и стилем поведения –

¹ Умнова М.В. Литературная критика формальной школы: теоретические основания и практика (на материале критических работ Ю.Н. Тынянова) // Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Московский государственный университет. – М., 1996. – С. 55–56.

² Там же. – С. 56.

³ Там же.

⁴ Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 237.

полемическим, провокационным, непримиримым. Непримируемость формализма отразилась, в частности, в том, что формалисты называли «эклектиками» тех, кто занимал близкую к ним, но более умеренную позицию, допускавшую иные точки зрения. Эклектиком они называли, например, В.М. Жирмунского¹. Что касается научного поведения формалистов (в особенности Шкловского), то о его близости к поведению футуристическому имеется множество свидетельств, среди которых одним из наиболее красноречивых является роман Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928). Прототипом скандалиста Некрылова послужил Шкловский. В романе описано, как на диспутах формалисты провоцировали своих оппонентов эпатажным подведением. Также важным источником для изучения связи между формалистами и футуристами является книга К. Поморски «Теория русского формализма и ее поэтическое окружение».

Если П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) в своей книге критиковал формалистов за перенесение футуристического опыта в литературоведение, то Б.М. Энгельгардт упрекал их в обратном – в том, что в литературно-критических статьях они применяли научные методы исторической поэтики к литературной современности. Б.М. Энгельгардт считал, что наука имеет дело с произведением как «величиной вневременной»², тогда как задача критики состоит «в усвоении данного художественного произведения культурному сознанию современности»³, что дает критике право – в отличие от науки – быть субъективной и пристрастной. Между тем формалисты постулировали обратное, о чем свидетельствует, например, следующая

¹ Так, в одном из пунктов в тезисах Тынянова – Jakobсона «Проблемы изучения литературы и языка» говорилось: «Необходимо отмежевание от академического эклектизма» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 282). См.: Постоутенко К.Ю. «Академический эклектизм» // Материалы международного конгресса «100 лет Р.О. Jakobсону». – М., 1996. – С. 43–45.

² Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. – Л.: Academia, 1927. – С. 115.

³ Там же. – С. 114.

запись Эйхенбаума: «Вчера было интересное заседание в Институте истории искусств. <...> Разговор о науке (формалисты) и критике. Спорили с Замятиным, который говорил о “бесстрастии” в науке. Мы с Тыняновым доказывали ему, что пропасти между наукой и критикой теперь нет и не может быть. Дело не в бесстрастии, а в различном характере оценки»¹. Такое понимание отразилось во фразе Тынянова «теоретический темперамент»². Тем самым постулировалась связь между критикой и наукой. Развивая эту мысль, В.И. Новиков пишет: «...происходит некоторое перераспределение внутренних связей в тройственной системе “теория литературы – история литературы – литературная критика”. Сегодняшняя критика выходит на прямую связь с <...> теорией литературы. Применяя теоретические категории и законы для анализа текущей поэзии и прозы, <...> критика реально ощущает себя, по классическому определению Белинского, “движущейся эстетикой”»³. Так связь формального литературоведения с критикой заставляла опоязовцев пересматривать представления о научной беспристрастности. Пристрастность же шла от авангардного искусства (прежде всего футуризма) и проникала в науку формалистов в результате их участия в литературном процессе в качестве критиков.

И П.Н. Медведев (М.М. Бахтин), и Б.М. Энгельгардт с разных позиций критиковали эту авангардную установку формализма. Неприемлемым им представлялось *смешение* авангардной установки с установкой научной. *В последующих, теоретических, разделах прослеживается соотношение этих двух установок, чтобы выяснить роль литературной критики в теории и практике формализма.*

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 463.

² Примечательно, что в рецензии Эйхенбаума 1914 года встречается словосочетание «критический темперамент» (Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] А.В. Рустенко. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова // Русская мысль. – 1914. – № 4. – С. 134).

³ Новиков В.И. Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 5.

Иногда при решении данной задачи одну из этих двух установок формализма акцентируют в ущерб другой. Так, например, поступает биограф Шкловского В.С. Березин: «Виктор Шкловский вовсе не литературовед <...> Шкловский все время использует не научный аппарат, а поэтические приемы»¹. С точки зрения В.С. Березина, работы Шкловского – это «профанное литературоведение»². Характеристика весьма неудачная: не только из-за того, что теоретические работы Шкловского оригинально решали конкретные литературоведческие задачи и тем самым были значимы для литературной науки своего времени (достаточно сослаться на его книгу «О теории прозы»³), но и потому, что Шкловский, очень рано начавший писать критические статьи, был в своем деле не профаном, а профессионалом – как бы ни расценивались его стиль и мысли.

Чтобы осмыслить противоречие между строго научной и авангардной установками формализма и чтобы проанализировать их в равной степени, представляется целесообразным те моменты, в которых они сталкиваются, рассмотреть в виде аналитических противопоставлений – взаимоисключающих утверждений о литературной науке Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума. В процессе исследования были сформулированы три взаимосвязанных аналитических противопоставления. Они озаглавлены здесь по темам: формализм как точная наука о литературе; объект и предмет формального литературоведения; научность эволюционной поэтики формалистов. В этих аналитических противопоставлениях подвергнуты критическому анализу ключевые положения формализма.

Но, обнажая таким образом противоречия, связанные с двумя установками формализма, важно избежать некоторых методологических

¹ Березин В.С. Виктор Шкловский. – М.: Молодая гвардия, 2014. – С. 9.

² Там же.

³ О значении этой книги для литературной науки того времени писал, в частности, Ян Мукаржовский. См.: Мукаржовский Я. К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975.

ошибок. Одна из них – выведение данных противоречий из сопоставления ранних и поздних работ формалистов. На проверку многие из найденных при таком подходе противоречий вовсе не обязательно окажутся проявлением перманентных особенностей теории формализма. Ведь эти противоречия могут являться следствием эволюции во взглядах опоязовцев. Опасность анахронизма особенно велика в силу той головокружительной быстроты, с которой формализм развивался с середины 1910-х годов по 1930 год. Формалисты сами осознавали неравнозначность собственного учения на разных стадиях его развития, о чем, в частности, свидетельствует работа Эйхенбаума «Теория “формального метода”» (1925), в которой каждая главка соответствует новому этапу в эволюции формализма. Без сомнения, антиисторический подход к изучению формализма неприемлем. Поэтому в первых двух аналитических противопоставлениях речь идет о работах до 1924 года включительно. Его можно рассматривать как поворотный момент, после которого в истории формализма выходят наружу проблемы, связанные с противоречием между двумя установками. В 1924 году формализм подошел к тому, чтобы со всей строгостью поставить вопрос об объекте и предмете литературной науки. Это сделал Тынянов в работе «Литературный факт». Главная мысль Тынянова заключалась в том, что вопрос об объекте и предмете литературоведения можно решить только исторически. В том же 1924 году выходит книга Эйхенбаума «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки», по своей методологии созвучная тыняновским размышлениям. Про эту книгу, написанную, казалось бы, без элементов литературной критики в методологии или стиле, Эйхенбаум даже говорил впоследствии, что «она была написана холодно»¹. Однако уже в этой, на первый взгляд, сугубо научной работе проступают не совсем научные, связанные с авангардной установкой формализма тенденции, которые

¹ Чудакова М.О. Социальная практика и научная рефлексия в творческой биографии Б. Эйхенбаума // *Revue des études slaves*. Т. 57. – F. 1. – 1985. – P. 32.

целиком проявятся во второй половине 1920-х годов. Здесь можно сослаться еще на одну книгу Эйхенбаума – «Мой современник» (1929)¹. Наконец, в 1924 году происходит диспут на страницах «Печати и революции» между Эйхенбаумом, который выступает от лица своих научных единомышленников со статьей «Вокруг вопроса о “формалистах”», и представителями марксистского и социологического литературоведения. Диспут вскрыл противоречия в научных предпосылках формализма и ознаменовал начало его кризиса, о котором, в частности, писал в конспективной форме Якобсон: «философская неясность формализма / кризис в особенности с 1924 года / “Печать и революция”. – 1924»². В результате кризиса расхождения между формалистами обостряются. Однако представляется более правильным с методологической точки зрения говорить о фундаментальных противоречиях формализма в докризисный период, чтобы не объяснять их позднейшими разногласиями между формалистами.

Для большей конкретности научная и авангардная установки формализма выражены здесь на языке опоязовской науки. Научная установка формализма обозначена как *конструктивная*. Она связана с попыткой формализма создать точную науку о литературе. Эта попытка выразилась в стремлении обнаружить конструктивные закономерности в литературе, которое запечатлелось в опоязовской формуле «как сделано» (произведение). Авангардная установка формализма обозначена как *остраняющая*, поскольку она связана с той эстетикой остранения, которую формализм вынес из авангардной практики футуризма. Аналитические противопоставления призваны продемонстрировать, что ослаблявшая научность формализма тенденция коренилась в принципе остранения, который влиял на теории формалистов и их научное поведение.

¹ См. раздел 3.3 настоящей диссертации.

² Якобсон Р.О. Формальная школа и современное русское литературоведение. – М.: Языки славянских культур, 2011. – С. 82.

В качестве аксиомы здесь принято стремление формалистов к построению научной теории литературы. Формалисты неоднократно постулировали эту цель как главную для себя. В заметке об учреждении ОПОЯЗа говорилось: «Общество изучения теории поэтического языка <...> поставило себе целью разработку вопросов теории литературы и общелингвистических дисциплин, *поскольку они необходимы для создания научной поэтики* (курсив наш. – В.Л.)»¹. Формалисты стремились рассматривать свой предмет (литературу) в его специфике, шли от *ощутимых* фактов произведения, избегали импрессионизма, а также «философии» и «психологии» при решении конкретных литературных проблем.

1.3. Формализм как точная поэтика

Данной проблеме посвящено первое аналитическое противопоставление, в котором присущее формализму стремление к созданию точной науки о литературе выводится из конструктивной установки. В первой части аналитического противопоставления обосновывается взгляд на формализм с точки зрения конструктивной установки, согласно которому формальное литературоведение являлось точным в своих научных методах; во второй части это утверждение опровергается с точки зрения острабяющей установки. Под точной поэтикой здесь подразумевается отказ от дедуктивных, умозрительно-априорных подходов к изучению литературы в пользу индуктивной работы с эмпирическими, материальными данными. Это напоминает позитивизм, и Г. Тиханов даже пишет, что формализм был «техничен, точен, в известном

¹ [Б. п.] Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. – 1919. – 21 окт. – № 273.

смысле даже педантичен, научен и холоден, как сам позитивизм»¹. Впрочем, сравнение остается сравнением, и сам Г. Тиханов пишет, что от классического позитивизма XIX века формализм отличается тем, что «отказывается от веры в энциклопедические знания и генетические объяснения, унаследованные от просветительской традиции, с ее вниманием к климату, природным условиям, расе, истории»².

Конструктивная установка. Точной формальную поэтику можно считать в силу следующих причин. Ей свойственны апелляция к «чувственно воспринимаемому качеству»³ при анализе литературного произведения и интерес к структурным закономерностям произведения в противовес его интерпретации (философской, психологической, социологической и т.д.). Последнее отражается в склонности формалистов к схематизации исследуемого материала, в том числе с использованием формул и алгебраических символов. Наиболее полно установка формалистов на создание точной поэтики проявилась в основополагающем для них вопросе – «как сделано произведение?»

Дух точности, присущий формализму, сказался в том, что опоязовцы с самого начала обратились к изучению материальных, *ощутимых* сторон произведения. Они изучали, как эти ощутимые элементы организованы (иначе – оформлены) в произведении. Такими элементами являются художественные приемы, стиль, сюжет и составляющие его мотивы, а в стихе – еще и метрика, строфика, ритм и др. Формалисты фиксировали эти элементы, чтобы описать их функцию в данном произведении (то, как каждый элемент *применен* в тексте).

¹ Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 281.

² Там же.

³ Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 230. Это определение принадлежит П.Н. Медведеву (М.М. Бахтину). Несмотря на то что в книге «Формальный метод в литературоведении» оно применено к европейским формалистам, дальнейший анализ призван доказать: оно столь же уместно по отношению к формалистам русским.

Данный подход к литературе Шкловский выразил в формуле «искусство как прием». Этот подход шел не от общих вопросов культуры к тексту, но от самого текста Поэтому его можно назвать ремесленным или технологическим, пользуясь излюбленными словами Шкловского, озаглавившего одну из своих книг «Техника писательского ремесла» (1927).

Технологический подход к литературе позволял сосредоточиться на очевидных, бесспорных, *ощутимых* элементах произведения и тем самым заменить интерпретацию произведения его *разбором*. Вопросы о том, какую мысль несет произведение, что хотел выразить в нем автор и т.д., были заменены вопросом чисто прикладным – «как сделано произведение?» В центре исследовательского внимания вместо проблемы того, «*что* написано», встала проблема того, «*как* написано». Показательны названия формалистских работ: у Шкловского – «Как сделан “Дон Кихот”», у Эйхенбаума – «Как сделана “Шинель” Гоголя». В 1922 году, с пафосом, достойным механика, которым он какое-то время работал, Шкловский писал: «Мы знаем теперь, как сделана жизнь, и как сделан “Дон Кихот”, и как сделан автомобиль»¹.

Тем не менее можно возразить, что в основе даже такой механистичной картины мира лежат элементы интерпретации. Работа Эйхенбаума о «Шинели», например, трактует гоголевские приемы как самоцельные и потому отказывается считать «“гуманное” место»² «Шинели» ключом к данному произведению. Так же как Шкловский в работе о «Дон Кихоте», Эйхенбаум помещает в разряд приемов гуманистический посыл, который критики традиционно приписывали «Шинели». Но ведь и такую «перестановку» можно расценивать как интерпретацию, в результате которой одни элементы «Шинели» акцентируются в ущерб другим. Однако ответом на этого рода упреки служило представление опоязовцев об искусстве как об

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 146.

² Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Пг.: ОПОЯЗ, 1919. – С. 158.

автономной системе, в которой, несмотря на волю автора и трактовку читателя, все элементы существуют по имманентным законам данной системы. Таким образом, подобная «перестановка» лишь подтверждает стремление формализма быть точной поэтикой – стремление, заключавшееся в том, чтобы установить конкретные факты и объяснить их, не отвлекаясь на вопросы, которые уводят за пределы эмпирической, осязаемой действительности.

Стремление говорить о произведении в его формальной конкретике, т.е. с конструктивной точки зрения, сказалось на предрасположенности формалистов к использованию формул и алгебраических символов. В качестве примера можно привести работу Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919). Для Шкловского сюжет подобен алгебраическому выражению, в котором мотивы являются символами: «Существуют сказки, построенные на своеобразной сюжетной тавтологии типа $a + (a + a) + \{[a + (a + a)] + a^2\}$ и т.д.»¹. Еще один подобный пример обнаруживается у Эйхенбаума в статье «Основные стилевые тенденции в речи Ленина» (1924). Эйхенбаум дает «конструктивную схему»² ленинской статьи: «(буква а – эпиграф, римские цифры – абзацы): / а $\{[(I+II+III) + (IVa+Va+VIa)] + (VII+VIII) + [(IX+X+XI) + (XII+XIII+XIV)] + XVa\}$ / Или в более простом виде (по строфам, которые обозначаю большими буквами): а $[(A+Ba)+C+(D+E)-Fa]$ »³. Таким образом, «алгебраизация» исследуемого материала облегчает и упорядочивает выявление конструктивных закономерностей в произведении, способствует схематизации и систематизации материала. Одним словом, она является проявлением строго научного подхода к литературе.

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 42.

² Эйхенбаум Б.М. Основные стилевые тенденции в речи Ленина // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 68.

³ Там же.

Формалисты не были первыми, кто применил алгебраические методы в исследовании литературы. В этом их предшественником стал Белый, активно использовавший математику в стиховедении – например в работе «Лирика и эксперимент». Однако Белому-литературоведу вместе с тем были свойственны импрессионизм и мистицизм. Ни того, ни другого у формалистов не было, зато была четко выраженная установка на максимальную научность.

Остраняющая установка. Однако работы, написанные формалистами до 1924 года, позволяют также обосновать противоположную точку зрения, согласно которой формализм по самой своей сути не мог стать точной поэтикой. Той тенденцией, которая присутствовала в формализме изначально и не позволяла ему превратиться в строго научную, точную поэтику, являлась дихотомия «поэтический язык – прозаический язык» (позднее – практический). Вскоре эта дихотомия концептуализировалась в понятиях «остранение» и «автоматизация».

Остраняющая установка формализма, противоположная по своей сути попытке создать точную поэтику, оказалась в формализме не менее влиятельной, чем конструктивная установка, в основе своей строго научная. Наиболее показательны здесь две ранние работы Шкловского – «Воскрешение слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917). Во второй Шкловский вводит понятия «остранение» и «автоматизация». Каждая из этих работ, по сути, является манифестом и, как всякий манифест, в силу своей эмоциональности подразумевает больше, чем говорит.

Эти работы обнаруживают следующие тенденции, связанные в формализме с теорией остранения: «антиалгебраизм» остранения; субъективизация и релятивизация научной поэтики в связи с проблемой восприятия, имплицитно присутствующей в понятии остранения; асинхрония в исследовании литературы, проистекающая из дихотомии «остранение –

автоматизация»; обусловленное остранением смещение объекта и субъекта исследования в научной практике формалистов.

1. «Антиалгебраизм» остранения. Развивая концепцию остранения, Шкловский выступает против «алгебраизации» литературы в процессе ее осмысления. Он против того, чтобы рассматривать произведение как систему образов-понятий, составляющих вместе подобие высказывания, которое можно отвлечь от формальной конкретики произведения. Специфику произведения, которая и составляет остранение в нем, не выразить на языке отвлеченных формул.

Рассуждение Шкловского развивается следующим образом. В отличие от поэтического языка и связанного с ним художественного мышления, практический язык и реализующееся в нем повседневное мышление характеризуются автоматизмом восприятия. Когда восприятие автоматизовано, каждая единичная вещь, оказывающаяся в его поле зрения, попадает в силки той или иной категории. Вследствие этого вещь воспринимается уже не как таковая, а лишь как одна из своего класса. Она трансформируется в безликий знак, наподобие алгебраического символа: «При таком *алгебраическом методе мышления* (курсив наш. – В.Л.) вещи <...> не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность»¹.

Исходя из этого, Шкловский начинает «Искусство как прием» с критики А.А. Потебни: «Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления – мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное»². Для Шкловского данный подход неверен потому, что каждый элемент

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 12.

² Там же. – С. 7.

художественного произведения в таком случае становится служебным и тем самым обесценивается, перестает быть самоценным. Внимание с данного элемента смещается на общий смысл произведения, и тогда побеждает логика практического языка, в котором главное – высказывание, а не составляющие его элементы. Если следовать этой логике, произведение можно свести к высказыванию какой-либо идеи, для суггестивности и выразительности которой художник использует образы. В таком случае один образ, один элемент произведения, можно заменить другим, и, значит, исчезает уникальность каждого элемента произведения. И вновь наше внимание со специфических моментов произведения переносится на какую-то общую формулу, с точки зрения которой так важно, какое именно слово использовано художником, где именно в тексте оно расположено и т.д. и т.п.

На это Шкловский возражает следующее. Во-первых, помимо образов, в искусстве есть и другие элементы. Шкловский рассматривает, в частности, прием затруднения восприятия, который проявляется не только в образах, но и, например, в ритме¹. Во-вторых, многие художественные образы явно не рассчитаны на облегчение восприятия, но, наоборот, затрудняют его: «Интересно применить этот закон (облегчения восприятия посредством образа. – В.Л.) к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами, или к гоголевскому сравнению неба с ризами господ»².

В-третьих, Шкловский предлагает иное объяснение роли языка в художественном произведении. Развивая мысль о самоценности каждого элемента произведения, а также о затруднении восприятия в произведении с помощью языка, Шкловский утверждает, что цель каждого элемента произведения не в том, чтобы передать что-то помимо себя самого, а в том, чтобы позволить *ощутить* то, что этот элемент обозначает³, и чтобы

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 11.

² Там же. – С. 8.

³ Шкловский выражает это метафорически: «...для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13).

ощутить в этом элементе художественную форму произведения, т.е. его само. В этом и заключается суть остранения. Шкловский приходит к следующему выводу: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание»¹. Между тем «алгебраизация» и формализация исследуемого материала возможны, когда вещь не видится, но узнается, когда она является «запакованной»², что и позволяет свести ее к алгебраическому знаку типа *a* или *b*. Как было показано выше, в своих статьях о поэтическом языке и об остранении Шкловский выступает против этого.

В то же время можно было бы списать присутствующее в формализме противоречие между строго научными и противоположными им тенденциями на то, что формалисты меняли свои методы в зависимости от материала, с которым имели дело. Так, вопрос о сюжете, о композиции произведения подводил опоязовцев к изучению конструктивных закономерностей в тексте; при этом внимание исследователей перемещалось с элементов произведения *как таковых* на *отношения* этих элементов. Остранение же возникло при разработке вопроса о значении самих единиц произведения – в первую очередь такой системообразующей единицы, как *слово*. Недаром «Воскрешение слова» явилось первой опубликованной работой Шкловского о литературе. При изучении *языка произведения*, слова прежде всего, «алгебраический», формульный подход не годился. (Здесь место «алгебраических» методов занимали лингвистические.) Вместе с тем в случае с изучением сюжета, когда формалисты занимались проблемой «сцепления частей» в произведении, схематизация – в том числе при помощи «алгебраизмов» – была естественна. Таким образом, существующее в формализме противоречие между установкой на точную науку и «алгебраизмом», с одной стороны, и антинаучным релятивизмом и «антиалгебраизмом» – с другой, можно объяснить тем, что формалисты

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13.

² Там же. – С. 12.

занялись построением научной поэтики *в целом*, одновременно разрабатывая различные ее разделы.

Но объяснить не значит разрешить. Формалистам был свойствен холистический подход к изучению литературы. Это можно проиллюстрировать, взяв приводившуюся выше цитату целиком: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*»¹. В приведенном отрывке можно наблюдать *смещение установок*, которые в настоящем аналитическом противопоставлении искусственно были разделены, но в формализме сосуществовали, обуславливая его противоречивую природу. Первая часть цитаты – это установка на понимание искусства как состоящего из *остраненных, уникальных* элементов, которые в силу своей природы заставляют наше восприятие задержаться на себе, т.е. на художественной форме. Вторая часть цитаты – установка на то, *как сделано* произведение или его часть, и в данном случае сама вещь уже «не важна». И хотя Шкловский пишет, что цель искусства в том, чтобы «делать камень каменным», с точки зрения второй установки, «каменистость» камня уже не важна. Так, Шкловский пишет в работе о Розанове (в книге «О теории прозы» озаглавлена как «Литература вне “сюжета”», первоначально опубликована в 1921 году): «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а *отношение материалов* (курсив наш. – В.Л.). И как всякое отношение и это – *отношение нулевого измерения* (курсив наш. – В.Л.).

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13.

Поэтому безразличен масштаб произведения, *арифметическое значение его числителя и знаменателя* (курсив наш. – В.Л.), важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления *мира миру или кошки камню – равны между собой* (курсив наш. – В.Л.)¹. Характерно, что Шкловский черпает здесь метафоры из математики («нулевое измерение», «числитель», «знаменатель», «равны»). Но ведь *уравнивать* вещи, делая их неразличимыми, устраняя тем самым их уникальность, свойственно автоматизации, против которой борется остранение. Недаром Шкловский пишет в работе «Искусство как прием»: «Так (в результате автоматизации. – В.Л.) пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны»². Именно в автоматизованном мировосприятии взятые в «отношении нулевого измерения» мебель и жена, война и платье, кошка, камень и мир – равнозначны³.

Это противоречие между полновесной вещью и вещью обнуленной можно попытаться снять следующим образом. В «Воскрешении слова» Шкловский утверждал, что «всякое слово в основе – троп»⁴. Так, слово «отрок» значило «неговорящий» (пример Шкловского⁵). Это доказывает, что внутренняя форма слова (термин, взятый Шкловским у А.А. Потебни, заимствовавшего его у В. фон Гумбольдта) изначально была ощутима. Со временем ее ощутимость пропала, слово лишилось своей художественной силы, стало полностью служебным. Причиной пропажи оказалось новое, научное, мышление, берущее слово как символ. Шкловский пишет: «Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 226.

² Там же. – С. 13.

³ Данное противоречие представляется обусловленным неоднозначностью понятия «материал» в формализме, о чем П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) пишет в книге «Формальный метод в литературоведении».

⁴ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 36.

⁵ Там же.

быть *необходимым условием существования науки* (курсив наш. – В.Л.), но искусство не могло удовлетворяться этим выветрившимся словом»¹. Тогда противоречие между полновесной и обнуленной вещью снимается благодаря тому, что в первом случае Шкловский говорит с точки зрения искусства, а во втором – с точки зрения науки. Для искусства, таким образом, кошка в произведении самоценна, она заставляет нас максимально прочувствовать действительную кошку, но для науки эта кошка важна не как таковая, а лишь как *один из* элементов произведения, как часть его *конструкции*. Можно было бы сказать, что художник руководствуется установкой острающей, а ученый – установкой конструктивной. (Критик же оказывается где-то посередине между первым и вторым.) Для художника важно «пережить деланье вещи»². Использовано существительное от глагола «делать» (несовершенный вид, указание на длительность действия). Для ученого важно понять, как вещь сделана. Использовано краткое причастие от глагола «сделать» (совершенный вид, указание на завершенность действия). Таким образом, в первом случае Шкловский говорит о том остраненном восприятии, на которое рассчитано произведение, а во втором – о его построении. Однако в работах «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» Шкловский не просто утверждает эстетику остранения, отделяя ее от научного восприятия, но отрицает само научное восприятие – в том виде, в котором оно на тот момент существовало. Так, например, в статье «Искусство как прием» он опровергает таких классических позитивистов, как Г. Спенсер и Р. Авенариус, оспаривая представление о том, что язык в художественном произведении облегчает восприятие вещи, экономя наши умственные силы, на это восприятие затрачиваемые.

При этом цель Шкловского и его единомышленников оставалась неизменной – создание *науки* о литературе. Следующий пункт должен

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 37.

² Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13.

показать, что, несмотря на противоречие между двумя установками в формализме, Шкловский и его единомышленники включили принцип остранения в свою концепцию науки. Связано это с категорией «ощущения».

2. Субъективация и релятивизация научной поэтики как результат формалистского «сенсуализма». В книге «О теории прозы» термин «ощущение» используется десятки раз. Шкловский пишет об «ощущении вещи»¹ в произведении, об ощущении различных аспектов произведения, как, например, «ощущение сюжета»² или «ощущение смысловых неравенств»³ и т.д. Этот критерий – ощущение – Шкловский делает основным, что позволяет говорить о присущем поэтике формализма «сенсуализме», о полагании на опыт «чувственно воспринимаемого качества»⁴. Такой «сенсуализм» связан с конструктивной установкой формализма и призван быть предельно конкретным. Однако он также связан с теорией остранения, цель которой – вернуть «ощущение жизни»⁵, воскресив умершие слова и стоящие за ними явления. Из работы «Искусство как прием» явствует, насколько субъективным с научной точки зрения оказывается в формализме критерий ощущения.

У формалистов ощущение не является всего лишь вспомогательным инструментом исследования, этот критерий – главный в анализе произведения. Согласно Шкловскому, в зависимости от того, как текст ощущается, он может быть назван художественным или нет: «...вещь может быть: 1) создана, как прозаическая и воспринята, как поэтическая, 2) создана, как поэтическая и воспринята, как прозаическая. Это указывает, что *художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия* (курсив наш. – В.Л.); вещами художественными

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 10.

² Там же. – С. 71.

³ Там же. – С. 222.

⁴ Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 230.

⁵ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13.

же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные»¹. Именно с художественностью, взятой в широком смысле (иначе – формально не закрепленной), связана жанровая теория формализма и постановка вопроса о сущности литературы, который привел формалистов к проблеме литературного факта (о литературном факте говорится ниже).

Таким образом, ощущение как научный критерий привело формалистов к проблеме восприятия. Важно при этом отметить, что проблемой восприятия как такового формалисты *принципиально* не занимались, поскольку она неизбежно привела бы их к вопросам из области психологии – авторской и читательской². Между тем формалисты стремились ни на шаг не отходить от *специфически литературных* проблем, так как их целью было строго ограничить предмет литературной науки. Однако это мешало формалистам обговорить критерии того восприятия, в зависимости от которого вещь считается художественной, литературной. Следствием этого стала *релятивизация критериев научной оценки* в формализме. Вместе с тем апелляция формалистов к тому, как что-либо ощущается и воспринимается, происходила, очевидно, на основании их собственного опыта, что вело к субъективизации формальной поэтики.

3. Асинхрония в поэтике формализма. Проблема произведения, рассматриваемого с диахронической точки зрения, возникла как следствие теории остранения. Остранение (принцип поэтического языка) по определению немислимо без своего антипода – автоматизации (принцип прозаического/практического языка). Проблема автоматизации (иначе –

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 9.

² Хотя формалисты и отрицали «психологизм», они были знакомы с психологической наукой и не раз ссылались на ее представителей. Так, В. Вундт многократно упоминается в «Проблеме стихотворного языка» Тынянова. Связь формалистов с психологической наукой их времени – отдельный вопрос. Ему посвящено исследование И.Ю. Светликовой «Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа».

«прозаизации») того, что изначально *воспринималось* поэтически, и связанная с этим необходимостью находить *новые способы остранения* материала, оформляемого в искусстве, – все это вводит в поэтику формалистов *фактор времени*. Проблема времени заставляет формалистов отвлечься от сугубо конструктивного рассмотрения произведения (которое можно назвать точно научным) на вопрос о статусе каждого конструктивного элемента произведения в данный исторический момент. Вместо того чтобы говорить о том, как что-то воспринимается вообще, формалисты должны были говорить о том, как что-то *воспринималось* в определенный момент и *по каким причинам*. Таким образом, один лишь разбор произведения становится *принципиально недостаточным* в формализме. Формалистам пришлось обратиться к категории восприятия – она же, в свою очередь, релятивизовала те инструменты строго научного анализа, которыми пользовались формалисты.

4. Смещение объекта и субъекта исследования в научной практике формалистов. Открытую ими динамику, задающуюся дихотомией «остранение – автоматизация», формалисты применяли не только к литературе, но и к самим себе. Это легко проследить, например, на уровне такого термина, как «канонизация»¹. Уместно сослаться на уже упоминавшуюся заметку в «Жизни искусства»: «Александр Веселовский не имел учеников, он имел только почитателей. / Его идеи не развивались, их *канонизировали* (курсив наш. – В.Л.)»². Формалисты также многократно писали об опасности канонизации своей собственной науки. Эти разговоры не смолкали с 1924 года, когда формалисты, занятые решением проблемы соотношения литературного и социального рядов, находились в стадии

¹ Под канонизацией в формализме подразумевается тот случай, когда художественная школа достигает своего пика, становится главенствующей и перестает развиваться, вследствие чего она автоматизируется и постепенно изживается через своих эпигонов.

² [Б. п.] Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. – 1919. – 21 окт. – № 273.

активных теоретических поисков и потому считали преждевременными и контрпродуктивными попытки привести в систему накопленный ими к тому времени научный материал. Так, Эйхенбаум в 1924 году писал, что на формалистов «идет натиск эклектиков, канонизаторов, соглашателей и эпигонов»¹. Шкловский в 1925 году говорил о том же: «...системы формального метода не существует, мы больше всего ненавидим эпигонство и не желаем стричь купон с самих себя»². Чрезвычайно важно то, что Шкловский отказывает «формальному методу» в праве на существование, в то время как Эйхенбаум всегда берет слово «формализм» в кавычки, в том числе в программной статье «Теория “формального метода”». В ней он, в частности, писал, что единственно неизменным для формалистов является «принцип спецификации и конкретизации литературной науки»³. Иными словами, не тот или иной метод, а научный вектор развития. При этом методы могут быть разными. «Принципиальным для “формалистов”, – писал Эйхенбаум, – является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как предмете изучения»⁴.

Формализму в результате этого становится свойственной *осознанная антисистематичность*, входящая в противоречие с целью создать науку о литературе. Шкловский не пытается выстроить систему на основе сделанных им теоретических наблюдений. Даже в наиболее фундаментальном из своих трудов (в книге «О теории прозы»), описав ряд языковых и сюжетных приемов, он не предпринимает никаких попыток их систематизировать. Более того, книга «О теории прозы» представляет собой не последовательное развитие одной темы, но, по сути, сборник статей, в которых Шкловский часто обозначает проблему, не пытаясь исчерпать ее. Например, он пишет

¹ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. – 1924. – № 5. – С. 12.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 516.

³ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 379.

⁴ Там же. – С. 375.

следующее: «Приступая к этой главе, я прежде всего должен сказать, что я не имею определения для новеллы. То есть я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет»¹. Настоящий пример характерен еще и личной интонацией Шкловского (вместо обезличенного «мы» научного текста – живое, но в научном дискурсе не принятое «я»). На это противоречие между стремлением Шкловского к построению научной поэтики и антинаучной стилистикой, несистематичностью его работ указывал, в частности, С.О. Карцевский: «В его работах масса остроумных и парадоксальных мыслей. <...> За его талантливость ему должно простить некоторую растрепанность манеры. Пока он пишет фельетоны и сборники фельетонов. <...> Ему недостает одной филистерской добродетели: умения усидчиво и методически исследовать»².

Впрочем, противники формализма обвиняли Шкловского и его единомышленников в «описательных и полустатистических»³ методах анализа. Но в действительности дело обстояло противоположным образом. Опязовцы сопротивлялись исчерпывающим формулировкам разрабатываемых ими положений – эту деятельность они считали контрпродуктивной и характерной для эпигонов, а не научных новаторов. Всякое устоявшееся определение они рассматривали как попытку канонизовать литературную науку. На данную особенность формалистов – нежелание доводить высказанные положения до конца с целью исчерпывающего обоснования – указывал, в частности, Б.Л. Пастернак в письме к П.Н. Медведеву: «На их (формалистов. – *В.Л.*) месте я тут же, сгоряча, стал бы из этих наблюдений выводить систему эстетики, и если что всегда <...> меня от лэфовцев и формалистов отдаляло, то именно эта

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 68.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 30.

³ Троицкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. – 1923. – 26 июля. – № 166.

непостижимость их замиранья на самых обещающих подъемах. Этой непоследовательности я никогда понять не мог»¹.

По той же причине (намеренная несистематичность) слово «учебник» имело среди формалистов негативную коннотацию, в связи с чем Шкловский, Тынянов и Эйхенбаум скептически встретили книгу их научного товарища Б.В. Томашевского «Теория Литературы. Поэтика» (1925), написанную о поэтике в форме учебника². Как справедливо пишет М.В. Умнова, «авангардность, установка на динамику была для формалистов не только критерием оценки художественной практики, но и моделью для собственного научного поведения»³. В результате «формализм не мог согласиться с собственной канонизацией, то есть превращением в академическую науку, которая занята планомерной разработкой выдвинутых ранее положений»⁴.

1.4. Объект и предмет формального литературоведения

Противоречие между стремлением формалистов выстроить строго научную поэтику и релятивизмом, присущим остранению, проявилось в том, как формалисты решали основополагающий вопрос новой науки о литературе – вопрос о ее объекте и предмете. Определение границ объекта и предмета литературной науки было условием ее построения.

Конструктивная установка. Можно утверждать, что формальной поэтике это удалось и потому она является истинно научной: в качестве

¹ Суперфин Г.Г. Б.Л. Пастернак – критик «формального метода» // Ученые записки Тартуского Государственного университета. Выпуск 284. – Труды по знаковым системам V. – Тарту: Издательство Тартуского университета, 1971. – С. 529.

² См.: Дмитриев А., Левченко Я.С. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 205.

³ Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – С. 50.

⁴ Там же. – С. 51.

объекта литературоведения формалисты выдвинули литературный факт, а в качестве предмета – литературность.

Первоначально задача очерчивания границ литературной науки выражалась у формалистов в принципе спецификации. В статье «Теория “формального метода”» Эйхенбаум писал: «Принцип спецификации и конкретизации литературной науки явился основным для организации формального метода. Все усилия направились на то, чтобы прекратить прежнее положение, при котором, по словам А. Веселовского, литература была “*res nullius*” (бесхозная вещь. – *В.Л.*)»¹. Эйхенбаум ссылается на следующий отрывок из А.Н. Веселовского: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных связей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию»². Задачей формалистов было избежание перечисленных подходов, которым литература нужна была для изучения и обоснования чего-то еще, помимо ее самой. Таким образом, формалисты вслед за А.Н. Веселовским со всей строгостью поставили перед будущей наукой о литературе задачу найти и определить, в чем состоит *литературность* литературы (термин Якобсона). Поскольку же литература – искусство слова, то и упор был сделан прежде всего на язык в произведении, что видно по самым первым сборникам ОПОЯЗа. Показательны такие статьи, как «О поэтическом глоссемосочетании» и «О звуках стихотворного языка» Л.П. Якубинского, «О поэзии и заумном языке» Шкловского, «О звуковых жестах японского языка» Е.Д. Поливанова.³ Наконец, языковая постановка

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 379.

² Веселовский А.Н. Избранное. Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 57.

³ См.: Сборники по теории поэтического языка. Выпуск I. – Пг.: ОПОЯЗ, 1916; Сборники по теории поэтического языка. Выпуск II. – Пг.: ОПОЯЗ, 1917; Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Пг.: ОПОЯЗ, 1919.

вопроса сказала в самой ранней формалистской работе – в «Воскрешении слова», а также в центральном для формализма понятии поэтического языка. Так формализм определился с тем, в какой области следует искать литературность.

Следующим шагом было стремление понять, в каком случае речевой материал является поэтическим (иначе – художественным). Т.е., прежде чем изучать литературность текста, надо было показать, что он литературный и потому заслуживает подобного анализа. Непонятным оставалось, как отделить слово в художественной функции от слова, употребленного прозаически. Если в стихах, например, еще можно было апеллировать к метрически, ритмически и графически закрепленным признакам, то в прозе это было труднее или недостаточно. Что до определения искусства как мышления образами, то этот критерий формалисты отбросили почти сразу, о чем свидетельствует «Искусство как прием» Шкловского. Разумеется, художественным можно было бы назвать вымышленное, но такой критерий с формальной точки зрения несостоятелен и уводит в сторону от вопроса о том, как произведение сделано. Кроме того, о прозе Розанова, например, Шкловский писал как о литературе, при том что Розанов не придумывал того, что с ним произошло.

Тот критерий, по которому следует определять, литературно ли произведение, сформулировал Тынянов в работе «Литературный факт» (1924). В ней он определил литературу как «динамическую речевую конструкцию»¹. Понятие динамики, подразумевающее движение, было связано с изучением произведения с исторической точки зрения – принципиальным к тому времени для Тынянова и его единомышленников. Согласно этому принципу, помимо текстов, оформленных в качестве литературных, есть и такие, которые, подобно «Опавшим листьям» Розанова, формально ничем не отличаются от дневника, но в определенный момент

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 261.

воспринимаются как *литературные факты*. Таким образом, литературность того или иного произведения определяется лишь на фоне того времени, в которое оно появилось. Это требует изучения литературно-исторического контекста произведения. Так формалисты подходят к тому, что научной может быть исключительно историческая поэтика, построением которой они и занялись. Это стало возможным благодаря тому, что объект литературоведения (литературный факт) и его характеристики (литературность) были определены. Формальное литературоведение смогло стать строго научным.

Остраивающая установка. Однако представляется возможным доказать и обратное. Нельзя считать литературный факт и литературность четко обозначенными объектом и предметом литературоведения, поскольку оба понятия в высшей степени релятивны. Они заставляют вместо наглядных критериев руководствоваться категориями восприятия и ощущения, для науки, как уже говорилось, слишком субъективными.

Хотя с исторической точки зрения понятие литературного факта было оправданным (действительно, те или иные формы в разное время воспринимались как литературные и нет) и хотя выдвижение этого понятия, несомненно, было важным шагом к созданию научной поэтики, само это понятие (в том виде, в котором оно встречается у опоязовцев) так и не стало вполне научным. Слишком зыбок был критерий для установления литературного факта – *восприятие* современников. Тынянов писал: «Тогда как твердое определение литературы делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое литературный факт»¹. И вновь во главу угла поставлен опоязовский «сенсуализм» – в данном случае ощущение современниками той или иной речевой конструкции как динамической: «литература есть речевая конструкция, *ощущаемая именно*

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 257.

как конструкция (курсив наш. – В.Л.)»¹. Таким образом, апелляция к восприятию и ощущению релятивизовала опоязовский подход к литературному факту. Того же мнения придерживается М.В. Умнова: «Новизна опоязовской дефиниции литературы непосредственно связана <...> с представлением об относительном <...> характере всех ценностей и аксиом, <...> с установкой на изменчивость, динамику»².

Не желая давать статическое, устоявшееся определение вечно меняющегося литературного факта (Тынянов отвергал «“твердое” “онтологическое” определение литературы как “сущности”»³), формалисты обратились к категории восприятия, связанной с асинхронией формалистской поэтики, проистекающей из дихотомии «остранение – автоматизация». По сути, Шкловский предвосхищал выводы Тынянова, когда писал, что «художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия»⁴. Эта антиконструктивная позиция вытекала из острающей установки формализма.

Как пронизательно отмечает М.В. Умнова, «результатом приложения свойственного новой научной школе релятивизма к попыткам выработать устойчивое определение литературы явилось <...> “негативное” определение данного феномена»⁵. Опоязовцы предельно четко сформулировали, как не следует подходить к литературному произведению. Однако вслед за этим необходимо было определить критерии, в соответствии с которыми современник ощущает ту или иную конструкцию как динамическую, т.е. словесно-художественную, литературную. Без такого критерия исследователям пришлось бы полагаться на слова современников, и тогда вместо научного метода им пришлось бы взять на вооружение метод

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 261.

² Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки... С. 64.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 258.

⁴ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 9.

⁵ Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки... С. 64.

«анкетный». И даже если бы можно было всецело положиться на мнение современников, то вопрос о том, *почему современникам нечто представляется динамическим*, все равно не был бы решен. Иными словами, история литературы могла бы вытеснить теорию. Это подводит к вопросу об исторической поэтике формализма и ее научности.

1.5. Научность эволюционной поэтики формалистов

Поскольку формалисты отказались от попыток дать «“онтологическое” определение литературы как “сущности”»¹ (ведь литература изменчива), единственным неизменным фактором оставалось само изменение, динамика. Если бессмысленно было решать вопрос о тех формальных признаках, которые образуют литературный факт, то – для научности постановки вопроса, для выработки критериев научной работы – необходимо было вывести алгоритм этого изменения.

Так как последовательным построением эволюционной поэтики формалисты занялись в середине 1920-х годов, в этом, третьем, аналитическом противопоставлении рассматриваются работы опоязовцев после 1924 года. Расхождения, которые имелись между формалистами по вопросу об изучении истории литературы, рассматриваются здесь как следствие столкновения острабяющей и конструктивной установок.

Конструктивная установка. В свете эволюционной поэтики формализма можно утверждать, что опоязовцы решили вопрос о вечно меняющемся литературном факте и преодолели релятивизм, связанный с категориями восприятия и ощущения, за счет того, что занялись выведением алгоритма, по которому литературный факт меняется и воспринимается в истории. Таким образом, можно утверждать, что субъективность, привносимая категориями ощущения и восприятия, была преодолена через

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 258.

выяснение объективных законов, по которым эти процессы протекают в литературе.

Если асинхрония формализма потенциально присутствовала в нем с самого начала в связи с дихотомией «остранение – автоматизация», то первый шаг на пути к исторической поэтике был сделан несколько позднее – и снова Шкловским. В работе о Розанове Шкловский в нескольких абзацах дал описание литературной эволюции, назвав его «формулой»¹ и, таким образом, призвав на помощь язык точных наук.

Согласно Шкловскому, история литературы представляет собой не последовательное развитие, но борьбу различных художественных школ – канонов. Победа того или иного канона в этой борьбе подобна революции, но, как только этот канон воцаряется в литературе, он начинает почивать на лаврах и автоматизуется, и в этот момент ему на смену приходит другой, новый канон. Однако автоматизировавшийся канон не исчезает, из центра он уходит на периферию, и однажды он, возможно, вернет себе утраченное положение. Эволюция литературы, таким образом, представляет собой не движение от «худшего» произведения к «лучшему», а смену разных канонов. Литература не развивается путем традиции; традиция – это эпигонство, ведущее к автоматизации того, что продолжается. Литературная эволюция для формалистов является не линейной, но скачкообразной.

Данную схему литературной эволюции можно считать научной, потому что она, будучи индуктивной, основывается на тех изысканиях, которыми были заняты опоязовцы. Это видно из примеров, которые Шкловский, ссылаясь на своих научных товарищей, приводит в следующем отрывке: «Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизует темы и

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 227.

темпы “цыганского романа”, а Чехов вводит “Будильник” в русскую литературу»¹.

Со временем данная модель литературной эволюции была развита и научно обоснована Тыняновым в работах «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (1927) и Эйхенбаумом в книге «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (1924), а также в статьях второй половины 1920-х годов, наиболее важные из которых вошли в книгу «Мой современник» (1929). Тынянов и Эйхенбаум обнаружили еще целый ряд других закономерностей в развитии литературы – например «установленное Б. Эйхенбаумом взаимоотношение развития прозы и стиха»², на которое ссылается Тынянов.

Тенденция такова, что в исторической поэтике опоязовцев появляется все больше факторов. Так, когда со всей остротой встает вопрос о соотношении литературного ряда и литературной эволюции с социальным рядом и социальной эволюцией, Эйхенбаум пытается решить его с помощью такого понятия, как «литературный быт». Та же тенденция к умножению компонентов литературной эволюции обнаруживается у Тынянова, который проводит границу между различно эволюционирующими элементами литературной системы: «Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции – от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам – столетиями»³. Нахождение подобных закономерностей позволяет формалистам постепенно систематизировать изменения литературного факта без того, чтобы всецело полагаться на субъективные категории восприятия и ощущения.

Тынянов, хотя и апеллирует к современникам, но избегает субъективности, поскольку, по словам М. Вайнштейна, для него

¹ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 227.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 276.

³ Там же. – С. 277.

«литературная современность не является суммой изолированных и субъективных устремлений, на которую невозможно было бы положиться, но системой соотношений, обладающей объективным единством»¹. Поручкой этому, подчеркивает М. Вайнштайн, является то, что «Тынянов реконструирует среди современников единодушие, покоящееся не на согласии, но на противоречивости»² восприятия того или иного писателя, произведения и т.д. В подтверждение М. Вайнштайн ссылается на статью Тынянова «Стиховые формы Некрасова» (1921), в которой говорится о том, что неприятели Некрасова лучше умели разглядеть особенности его поэзии, нежели доброжелатели.

Научности исторической поэтики формалистов также способствовало то, что они ограничили задачи последней. Так, формалисты не считали обязанностью исторической поэтики дать историю того или иного периода хронологически (иначе – генеалогически) – с учетом всего сколько-нибудь заметного, что тогда произошло. Отличие эволюционного подхода состояло в том, что он придавал значение не всем явлениям того или иного периода, но тем, в которых сказались закономерности, в соответствии с которыми менялся литературный факт.

Наконец, научной историческую поэтику опоязовцев делает отказ от оценки произведения как *эстетически* лучшего или худшего. Поэтому у них не найти аргументов, связанных с тем или иным представлением о прекрасном, но, напротив, можно обнаружить многочисленные выпады против эстетизма. Например, когда Шкловский пишет о «людях “хорошего вкуса”, – кстати, самого плохого для художников»³. Эстетический критерий оценки заменен у опоязовцев на эволюционный. Очевидно, именно это имеет в виду М.В. Умнова, когда пишет, что опоязовцы «впервые за весь период

¹ Weinstein Marc. Tynianov ou la poétique de la relativité. – Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996. – P. 43.

² Ibid. – P. 41.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 83.

развития русской культуры» изъяли «из своих работ оценочный и дидактический момент»¹. Это верно в том смысле, что они отказались использовать периодически устаревающее представление о прекрасном в искусстве. Так, в «Литературном факте» Тынянов пишет о том, что нельзя «оценивать динамический факт с точки зрения статической», сопровождая это следующим примером: «<Это> то же, что оценивать качества ядра вне вопроса о полете. “Ядро” может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть “неуклюжим” и “безобразным”, но лететь хорошо, т. е. быть ядром»². В работе «О литературной эволюции» Тынянов говорит, что для исторической поэтики важен только один критерий оценки – эволюционное значение произведения.

Остраняющая установка. Тем не менее можно привести ряд обстоятельств, которые не позволяют в полной мере назвать эволюционную поэтику формалистов научной, а значит и признать удавшейся попытку формалистов определить научные объект и предмет литературоведения. Эволюционная поэтика формалистов бездоказательно экстраполирует особенности литературного процесса 1920-х годов на литературные процессы XIX века – и наоборот. Таким образом, она в значительной степени основана на самонаблюдении и отождествлении с собой участников литературного процесса прошлых эпох (или отождествлении себя с ними). Эволюционная поэтика формалистов не является безоценочной, поскольку акцентирование динамики произведения сделало критерием для положительной оценки новаторство художника. Можно выстраивать алгоритм восприятия и ощущения в литературе, лишь удостоверившись в том, что и восприятие, и ощущение не зависят от социальных рядов. Между тем этого формалистам доказать не удалось, они не нашли научного критерия для обоснования данной гипотезы.

¹ Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки... С. 47.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 260.

1. Наглядным примером первого утверждения (приравнивание друг к другу литературных процессов XIX и XX веков) является следующий отрывок из книги Тынянова «Архаисты и новаторы»: «Архаисты с их борьбой против эстетизма и маньеризма были, так сказать, прирожденными полемистами, причем полемические их выступления принимали обычно форму скандала.

Литературные скандалы закономерно сопровождают литературные революции, и в этом смысле громкие скандалы архаистов перекликаются с еще более громкими скандалами футуристов»¹. Безусловно, определенная закономерность здесь присутствует, но она недостаточно теоретически обоснована. Современный Тынянову опыт экстраполирован на факты литературного процесса первой четверти XIX века, и на основе этого сделано обобщение. За это, в частности, подвергал формалистов критике П.Н. Медведев (М.М. Бахтин): «...чрезвычайно важны самые приступы к работе, первые методологические установки, только нащупывающие объект изучения. <...>

Эти первоначальные методологические установки нельзя создать *ad hoc*, руководствуясь лишь собственным субъективным “чутьем” предмета (курсив наш. – В.Л.). Этим «чутьем» у формалистов, например, оказались попросту их футуристические вкусы»². Правда, Эйхенбаум в статьях «Литературный быт» (1927), «Литература и писатель» (1927) и других текстах, вошедших в книгу «Мой современник» (1929), постарался такое теоретическое обоснование предоставить³. Однако это увело Эйхенбаума из области строго научных вопросов в область историософских: «Кто-то в шутку назвал ее (историю. – В.Л.) “пророчеством назад”. Это вовсе не так странно, как может показаться. Да, мы пророчествуем назад, чтобы таким

¹ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. [Републ. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967]. – М.: Academia, 1929. – С. 106.

² Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 256.

³ См. разделы 1.1 и 3.3 настоящей диссертации.

образом разобраться в современности – потому что не можем пророчествовать вперед. Мы ищем в прошлом ответов и аналогии – устанавливаем “закономерность” явлений»¹. Этот подход к исторической поэтике Эйхенбаум закрепил в понятии «двойное зрение», которое он выдвинул в статье о литературном быте.

2. Несмотря на отказ формализма от категории прекрасного (отсутствие эстетической оценочности), в полной мере от оценочности формализм не ушел. Л.Д. Гудков пишет, что оценочность вошла в формализм вместе с теорией исторической поэтики. С его точки зрения, история являлась у опоязовцев «стандартом и схемой специфических детерминаций, установления логических связей и отношений принудительного, значимого порядка объяснения, техники объяснения, содержащей в себе скрытый оценочный момент качества, имплицитного в смысловом сюжете исторической формы»². В результате у «формалистов, вопреки заявлениям, критерий эстетического прогресса скрыто присутствует в истории, в эволюции литературных форм»³. Доказательство Л.Д. Гудков видит в использовании опоязовцами таких понятий, как «“линия эволюции”, “линия развития” как детерминационного критерия истории литературы», следствием чего являются «формы суждений типа “эпоха требовала”, “история сделала необходимым” и проч., являющиеся уже внеэмпирическими идеологическими конструкциями, <...> что свидетельствует об утрате изначальной теоретической позиции»⁴.

На эти необычные «формы суждения» обращали внимание и современники формалистов. Так, в рецензии на книгу «Лермонтов» К.А.

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 87. По всей видимости, слова о «пророчестве назад» – аллюзия на поэму Пастернака «Высокая болезнь»: «Однажды Гегель ненароком / И вероятно наугад / Назвал историка пророком, / Предсказывающим назад» (Пастернак Б.Л. Высокая болезнь // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 16).

² Гудков Л.Д. Понятие и метафоры истории у Тынянова и опоязовцев // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения... С. 103.

³ Там же.

⁴ Там же.

Шимкевич писал: «<Эйхенбаум> вообще не склонен принимать случайное, как данное, оно у него почти всегда необходимо. Почему, например, на развалинах классической эпохи русского стиха “должен” был возникнуть блеск эмоциональной риторики? – Это увлекательно, но опасно»¹. Эти модальные формулировки, объявляющие того или иного писателя, то или иное течение, тот или иной метод *должным, необходимым*, напоминают марксистские: марксисты так же объявляли тот или иной класс прогрессивной силой для данной исторической эпохи. Об этом пишет Г. Тиханов, проводя параллели между непримиримыми оппонентами – формалистами и марксистами: «Маркс заявлял, что история подчиняется объективным законам, независимым от человеческих намерений. История пишет себя сама, не считаясь с замыслами автора, так же как “Евгений Онегин” написал бы себя сам, по мнению Брика»².

Действительно, в работе «О литературной эволюции» Тынянов выступал против того, чтобы история литературы представлялась как «история генералов»: «Теория ценности в литературной науке вызвала опасность изучения главных, но и отдельных явлений»³. Однако формалисты стали акцентировать в произведении динамику, новаторство⁴ и, таким образом, начали выстраивать на этом основании свою «историю генералов», согласно которой, например, возрастало значение Лескова (в связи с феноменом сказа), но уменьшалось значение И.С. Тургенева (показательная статья Эйхенбаума «Артистизм Тургенева»).

3. Наконец, третий пункт аналитического противопоставления призван доказать, что релятивизм, заложенный в понятия восприятия и ощущения, формалистам так и не удалось преодолеть. Действительно, формалисты

¹ Шимкевич К.А. [Рец. на кн.] Б.М. Эйхенбаум. Лермонтов // Русский современник. – 1914. – № 4. – С. 262.

² Тиханов Г. Заметки о диспуте... С. 282.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 270.

⁴ «“Ядро” может быть очень хорошим на вид и не лететь, т.е. не быть ядром» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 260).

постулировали алгоритмы восприятия и ощущения (закономерности смены канонов, выбора того, что станет очередным литературным фактом), однако, чтобы научно обосновать эти алгоритмы, они не ответили на следующий, ключевой вопрос. Воспринимают и ощущают что-то всегда люди, но люди живут по законам нелитературных рядов. *Как в таком случае обосновать то, что восприятие и ощущение этих людей должно подчиняться закономерностям исключительно литературной системы?*¹

Эйхенбаум постарался разрешить данный вопрос, введя понятие литературного быта – своего рода буферной зоны между литературным и социальным рядами. Однако единомышленники Эйхенбаума не поддержали эту теорию в ее тогдашнем виде². Вопрос о закономерности соотношения литературного быта с литературой и просто бытом так и не был решен. Тынянов, в свою очередь, также попытался наметить пути решения этой проблемы в тезисах «Проблемы изучения литературы и языка» (1928), написанных совместно с Якобсоном. Однако по целому ряду причин начать реализацию этих тезисов он не успел, а в 1930 году в статье «Памятник научной ошибке» (1930) Шкловский объявил о том, что формализм в литературоведении изжил себя, и планомерная и совместная работа формалистов прекратилась. На эти доводы справедливо возразят, что нельзя ставить формализму в упрек того, что он не успел сделать. Однако факт остается фактом: рассматриваемые вопросы формализмом так и не были научно обоснованы.

¹ Как известно, категорию читателя формалисты почти не задействуют. Эволюцию литературы они описывают при помощи безличных глаголов (это характерно для работ формалистов в целом – см. раздел 1.1 настоящей диссертации). Известно также, что формалисты принципиально избегали философских вопросов.

² См.: Устинов Д. Формализм и младоформалисты // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 296–321.

1.6. Двоякая роль острающей установки и литературной критики в формализме

Настоящие аналитические противопоставления призваны были продемонстрировать противоречие между конструктивной и острающей установками формализма. Соперничество между этими установками являлось двигателем научной эволюции формализма. Одновременно оно мешало формальному литературоведению найти твердые научные основания и заняться их разработкой. Данную точку зрения разделяет, в частности, П. Стайнер. В своей книге о формализме он пытается отыскать «общий знаменатель, “абсолютную” предпосылку литературной науки формалистов»¹ и приходит к выводу, что таким критерием для формалистов «являлось то, что в научном исследовании не должно быть никаких предпосылок»². П. Стайнер пишет: «Представляется, что такой исходный пункт не может считаться предпосылкой в обычном смысле слова. Он был бы самим собой разумеющимся или конкретным и, следовательно, в отличие от своих традиционных аналогов, обязательным и непроницаемым для дальнейшей эпистемологической критики (которая, как правило, ведет к бесконечной регрессии)»³. То, о чем пишет П. Стайнер, – результат влияния на формализм острающей, авангардной установки. Будучи активными участниками литературного процесса в качестве критиков, формалисты пытались присущую «литературному сегодня» динамику сделать объектом научного изучения, основой научной поэтики. Одна лишь конструктивная установка была для формалистов-критиков неприемлема ввиду своей статичности. Всякий раз, когда им удавалось преодолеть релятивизм острающей установки, вернувшись к установке конструктивной,

¹ Steiner Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. – Ithaca: Cornell University Press, 1984. – P. 251.

² Ibid.

³ Ibid. – P. 252.

остраняющая установка выходила на новый виток. Это можно проследить по тому, как развивалась идея системности в формализме, что и было сделано в трех аналитических противопоставлениях.

Результатом и следствием создания исторической поэтики формалистов явилась идея литературы как системы, идея системности. Тынянов писал: «Литературное произведение является системой, и системой является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки»¹.

Это ознаменовало возвращение к конструктивной установке формализма («как сделано»), поскольку нахождение закономерностей, алгоритмов литературной эволюции – это стремление конкретизировать поэтику. Таким образом, преодолевался тот релятивизм, который, будучи связанным с установкой на остранение, привел формалистов через асинхронию к проблеме истории. Нахождение закономерностей в литературной эволюции позволяло преодолеть всю неточность, сопряженную с категориями восприятия и ощущения.

Однако конструктивная установка формализма, связанная со стремлением создать точную поэтику, столкнулась на этом этапе со следующим противоречием: системность литературной эволюции и, следовательно, предрешенность всего в ней происходящего vs. случайность, которая проявляется на разных уровнях (читательском, писательском и др.) и не позволяет «алгебраически» решить вопрос о литературной эволюции и литературном факте.

Формалисты понимали, что найденные ими закономерности не могут объяснить всего многообразия историко-литературных фактов. Найденные опоязовцами закономерности и алгоритмы позволяли отразить накопившийся опыт, чтобы объяснить, почему Некрасов или Л.Н. Толстой своей эстетикой вызвали нападки современников, а потом эта эстетика все-

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 272.

таки победила. Но эти закономерности и алгоритмы давали слишком однотипные объяснения самым непохожим явлениям. Эйхенбаум следующим образом описал сложившуюся ситуацию в дневниковой записи за 1927 год: «Формальный метод привел к технологической точке зрения (Шкловский – “как сделано”) и отрицанию нужности истории. С другой стороны, он же привел к тому, что каждое литературное произведение должно изучаться в соотнесении с другими, со своей эпохой. Получился новый тупик – стало неясно, “как изучать”. *Диалектические законы эволюции, выдвигавшиеся в наших историко-литературных работах, естественно, обесценивали работу над прошлым, потому что они одинаковы* (курсив наш. – В.Л.)»¹. Уместно еще раз подчеркнуть, что этот отрывок из Эйхенбаума подтверждает гипотезу о сосуществовании в формализме двух противоречивых установок и об их столкновении. Эйхенбаум пишет о противоречии между технологической точкой зрения (которая делает все одинаковым) и отрицанием одинаковости, которая неизбежно ведет к релятивизации научных методов работы.

Такая одинаковость в объяснениях была неприемлема для формалистов, поскольку легко могла превратиться в *застывшую систему*, под которую подгоняются факты, вместо того чтобы являться рабочим инструментом в познании литературы. На ту же одинаковость вслед за Эйхенбаумом сетовали Тынянов с Jakobsonом в тезисах 1928 года: «...имманентные законы литературной (resp. языковой) эволюции – это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого»². Выход Jakobson и Тынянов видели в том, чтобы решить этот вопрос «путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами» с

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 522.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 283.

учетом «имманентных законов каждой системы»¹. Таким образом, «случайный» фактор – или, точнее, фактор, неуловимый в рамках одной (в данном случае – литературной) системы – они хотели объяснить как *результат соотношения* между несколькими системами. Выше уже говорилось, что воплотить эти тезисы формалистам было не суждено. Но логично предположить, что, даже если бы такая наука наук о соотношении различных систем была создана формалистами, вопрос о случайности (по сути, вечный) точно так же встал бы перед исследователями, только на новом уровне.

В работах формалистов можно выделить два момента, которые иллюстрируют, как наблюдения формалистов над литературным процессом своего времени препятствовали систематизации формальной поэтики. *Оба связаны с участием формалистов в литературном процессе своего времени.* Первый момент связан со спором Тынянова и Шкловского о В. Хлебникове, второй – с проблемой прогнозирования литературной эволюции.

В 1928 году Тынянов написал предисловие к собранию сочинений Хлебникова. Это был тот же год, в который Тынянов с Якобсоном поставил перед собой задачу систематизировать эволюционную поэтику. Однако в своем предисловии Тынянов делал обратное: он писал о Хлебникове не как о представителе футуризма, но как об уникальном, несводимом ни к чему, несистематизируемом явлении. Поэзию Хлебникова Тынянов решил никуда не относить: «Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме, и необязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, *говорили не о Хлебникове, но об “и Хлебникове”* (курсив наш. – В.Л.) <...> Это оказывается ложным <...> и футуризм и заумь <...> нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы»².

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 283.

² Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы... С. 581.

Такой подход явно не сочетался с формалистской тенденцией детерминировать литературную эволюцию – с тенденцией, полемически обостренный вариант которой дал О.М. Брик: «Не будь Пушкина, “Евгений Онегин” все равно был бы написан»¹. Шкловский спорил с Тыняновым: «Отделение Хлебникова от футуризма – теоретически реакционная работа, она минус для Хлебникова, так как она работа типовая, именно так всегда делают классиков»². Иначе говоря – канонизируют. Очевидно, что острабяющая установка, связанная с литературно-критической практикой формалистов, побудила Тынянова к тому, чтобы отказаться записывать Хлебникова в ту или иную категорию. Но эта же установка мотивировала возражения Шкловского. Так острабяющая установка множила противоречия среди формалистов.

Трудно сказать, к чему в конце концов пришел Тынянов, и пришел ли. В письме к Шкловскому он писал: «Может быть, я не прав в нашем споре о Хлебникове. Мне жаль было какой-то провинциальной струи в первоначальном футуризме... Я подумал, что это *только* (курсив наш. – В.Л.) Хлебников, и противопоставил его всему течению, потому что не находил этого у Маяковского. Вероятно, я не прав»³. Для аналитического противопоставления важен сам факт этого спора.

Второй момент, связанный с антисистемными тенденциями формализма, – проблема прогнозирования литературного развития на основе закономерностей, обнаруженных с помощью эволюционной поэтики. В том же году, когда у Тынянова была напечатана работа «Литературный факт», у него же вышла критическая статья «Литературное сегодня» (1924). В ней Тынянов задавался вопросом о том, «куда пойдет литература», и отвечал он

¹ Брик О.М. Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 213.

² Шкловский В.Б. Под знаком разделительным // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 11. – С. 45.

³ Из переписки... С. 199. См. также: Курганов Е.Я. Тынянов, Хлебников и «измы» // Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И.Е. Лощилова. – Новосибирск: НГПУ, 2008.

на него следующим образом: «Литература <...> не поезд, который приходит на место назначения. Критик же – не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку»¹. Так «литературное сегодня» препятствовало Тынянову и формализму в целом в выстраивании алгоритма литературного развития.

Теперь можно подвести итог аналитическим противопоставлениям. Остранение с самого начала играло двойную роль в формализме, способствуя созданию науки о литературе и одновременно мешая поэтике опоязовцев научно оформиться. С одной стороны, в остранении теоретически выразилось основополагающее для формализма понятие поэтического языка. Остранение заставляло науку формалистов развиваться тем, что продолжало ставить перед ней все новые проблемы, вызванные необходимостью систематизировать, закрепить все то относительное, что приносило остранение. При одной лишь конструктивной установке формализм очень скоро исчерпал бы себя, занявшись той черновой работой по классификации приемов, за которую его так часто упрекали и к которой (в случае Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума) он не имел никакого отношения.

С другой стороны, остранение препятствовало научной систематизации формализма. Остранение, выросшее из футуристической, авангардной практики и эстетики, побуждало опоязовцев избегать всяких форм академизма в науке. Оно побуждало их работать не в строго научных жанрах и в качестве литературных критиков вмешиваться в литературный процесс, литературную борьбу. Остранение мешало формалистам соблюдать дистанцию по отношению к литературному процессу современности, который они изучали. Отсутствие такой дистанции и отсутствие академизма (без которого, казалось, их научную задачу нельзя было выполнить) формалисты не только осознавали, но и постулировали. Принципиальной

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 166.

бесстрастности академической науки формалисты противопоставляли «теоретический темперамент»; желанию держаться в стороне от изучаемых вопросов – требование того, чтобы судить о каждой эпохе в литературе с позиций этой же эпохи; академическим и неизменным формам писания о литературе – новый стиль, новые формы писания о ней, которые по своему языку, образному, афористичному, парадоксальному, приближались к эссеистике¹.

Акцентирование лишь одной из двух установок формализма и соответственная переакцентуация фактов в нем – неверный подход. Намного тоньше понимание П. Стайнера, о котором говорилось выше. Однако, называя формализм «“межпарадигмальным этапом” в эволюции славянского литературоведения»², П. Стайнер элегантно избегает решения проблемы, лишь обозначив ее: для неуловимой природы формализма он находит детерминистское объяснение. Представляется, что проблема, связанная с выяснением научности формализма, состоит в том, что ее решают, пытаясь дать «онтологическое» определение науке. Но научное знание эволюционирует – как и те критерии, которые позволяют считать его научным. Так, когда-то автор «Новой науки» Дж. Вико, основоположник философии истории, считался ученым. Возможно и обратное: то, что не считалось наукой, в какой-то момент может стать ей. В этом смысле очень удачным представляется название книги Я.С. Левченко о формализме – «Другая наука».

По аналогии с понятием литературного факта можно выдвинуть понятие факта научного. Это не значит, что, провозгласив формализм научным фактом на момент его существования, необходимо его безоговорочно таковым признать. Однако представляется необходимым все время учитывать динамику формализма, а не говорить о нем с пресловутой

¹ См. главу 2 настоящей диссертации.

² Steiner Peter. Russian Formalism... P. 269.

статической точки зрения. Формализм «должно судить по законам, им самим над собою признанным», и этот суд будет суровее многих.

Важно учитывать, что формализм не отвлеченная теория – он вышел из литературной практики своих создателей. Неизменно ориентируясь на «литературное сегодня» своего времени, формализм создал уникальную модель научного поведения. Формализм вышел из литературоведения, и литературоведение было главным его делом, но сегодня становится очевидным, что по одному лишь разряду литературоведения он проходить не может и не должен. Формалисты призваны занять свое место наравне с такими философами науки XX века, как К. Поппер, Т. Кун, П. Фейерабенд и др. Работа в этом направлении уже началась, и в качестве примера можно привести уже упоминавшуюся статью А. Дмитриева и Я.С. Левченко «Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма».

Эта особая философия науки представляет собой результат диалектического сосуществования двух установок в формализме и двух видов его деятельности – абстрактно-научной и литературно-критической.

Глава 2. Литературная критика русских формалистов в теоретико-историческом контексте 1910 – 1920-х годов

2.1. «Встречное течение» в доформалистской критике Эйхенбаума

Если цель предшествующей главы состояла в том, чтобы показать диалектически развивавшееся соотношение между литературно-журналистской и чисто научной деятельностью формалистов, то вторая глава диссертации посвящена историческому и медийному контексту, в котором русские формалисты занимались литературной критикой и под влиянием которого они ее теоретизировали. В первом разделе (отведенном Эйхенбауму) речь идет о 1910-х годах, до Октябрьской революции; в остальных разделах (в них внимание уделяется всем трем опоязовцам) преимущественно говорится о 1920-х годах, т.е. о том времени, на которое приходится активная литературно-критическая деятельность формалистов как единой группы.

Цель этого раздела – проследить, как важнейшие для формализма идеи начали складываться в доопоязовской критике Эйхенбаума, когда он еще не был близок ни к Тынянову, ни к Шкловскому, ни к футуристической эстетике, с которой связан ранний формализм.

О том, как далек от этой эстетики был Эйхенбаум, свидетельствует его реакция на выступление Шкловского на одном из футуристических вечеров – на «Вечере о новом слове» 8 февраля 1914 года в Тенишевском училище. А.П. Чудаков приводит отзыв Эйхенбаума: «Тут был и Роден, и Веселовский, и архитектор Лялевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли от искусства, и т.д.

Это была речь сумасшедшего»¹. Видно, что еще более, чем идеи, Эйхенбаум оттолкнул стиль Шкловского – претенциозный, пафосный, задиристый.

Самому Эйхенбауму была ближе тогда иная эстетика – не футуристическая, но и не символистская. Доопоязовские статьи Эйхенбаума скорее свидетельствуют о симпатиях Эйхенбаума по отношению к акмеизму – например статья «Новые стихи Н. Гумилева» (1916). В ней Эйхенбаум пишет о перемене в стихах Н.С. Гумилева военного времени и тревожится о том, что достигнутое Гумилевым – его «словарь акмеиста-конквистадора»² – может вытесниться новым стилем Гумилева, который «как-то расшатался», отчего стали «так *чрезмерны* его слова»³. Еще одно свидетельство близости раннего Эйхенбаума к акмеистам обнаруживается в его книге «Мой временник» (1929). Он пишет о том, что «Гумилев звал <его> в акмеисты и напечатал два <его> стихотворения в “Гиперборее”»⁴. Правда, там же Эйхенбаум говорит, что сам «не был ни символистом, ни акмеистом»⁵, однако речь о симпатиях Эйхенбаума, а не о принадлежности. Существенно то, что доопоязовский путь Эйхенбаума имел иные истоки, чем у Тынянова и у Шкловского. По этой же причине еще важнее становятся совпадения между ранними работами Эйхенбаума и формалистскими.

Свой путь в критике и журналистике Эйхенбаум начал значительно раньше, чем Шкловский и Тынянов. Если Шкловский стал регулярно выступать в критике с 1919 года, а Тынянов, первая работа которого была опубликована в 1921 году, еще позднее, то наиболее ранняя статья Эйхенбаума, «Пушкин-поэт и бунт 1825 года: (Опыт психологического исследования)», появилась еще в 1907 году в ежемесячном журнале «Вестник знания».

¹ Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 4.

² Эйхенбаум Б.М. Новые стихи Н. Гумилева // Русская мысль. – 1916. – № 2. – С. 19.

³ Там же. – С. 18.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 42.

⁵ Там же.

С 1912 года Эйхенбаум начинает выступать в печати регулярно – в еженедельнике «Запросы жизни»; он также печатается в журнале «Против течения», а с 1913-го уже сотрудничает с целым рядом журналов и газет. В газете «Русская молва» Эйхенбаум – обозреватель иностранной литературы, а в таком солидном журнале, как «Русская мысль», – сотрудник литературного отдела. Среди прочих изданий, в которых Эйхенбаум публикуется до революции, – журналы «Заветы», «Северные записки», «Русская школа», а также газеты «Речь» и «Биржевые ведомости».

Первые заметки Эйхенбаума, по всей видимости, не являются частью какой-то определенной литературно-критической тактики. Некоторые из них представляют собой краткий пересказ прочитанного и в этом смысле могут быть отнесены к критике не столько литературно-художественной, сколько книжной, если воспользоваться весьма условным разграничением С.И. Чуприна¹. Но уже в этих заметках очень скоро становится видна самостоятельность критических оценок Эйхенбаума.

Так, верный своему намерению заниматься «критикой формы, критикой того, как сделано»², о котором он писал в 1910 году, Эйхенбаум избегает голого биографизма даже тогда, когда материал к этому располагает. В качестве примера можно привести заметку Эйхенбаума «Новое о Гончарове» (1912). Заметка является откликом на публикацию неизвестных писем И.А. Гончарова, приуроченную к юбилею писателя. Эйхенбаум замечает, что из сделанного М.В. Отрадиным обзора «Гончаров в юбилейной литературе 1912 года» явствует тот факт, что эта публикация побудила бóльшую часть критиков к разговорам о биографии писателя. Однако, приведя пространную цитату из этих писем, Эйхенбаум обращает внимание на то, что уже она одна «требует целого исследования» и что

¹ Несмотря на то что в книге «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям» С.И. Чупринин говорит о типах современной критики, данная классификация представляется применимой и здесь.

² Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 497.

гончаровские письма «несомненно <...> возбуждают много новых историко-литературных и психологических вопросов»¹. Это показывает, что письма классика не являются для Эйхенбаума всего лишь сокровищницей биографических фактов. Для Эйхенбаума они представляют научную проблему – того, как соотносить текст писателя с его внутренней жизнью.

Еще раньше осторожное отношение Эйхенбаума к биографическому материалу дало о себе знать в его обширной статье «О Чехове» (1914). Биографию А.П. Чехова Эйхенбаум противопоставляет чеховскому творчеству: «Больше и лучше пишут сейчас не о творчестве Чехова, не о художестве его, а о письмах. Это значит, что нам ближе сейчас душа Чехова, чем его дух»². Характерно само противопоставление понятий «душа» и «дух». То же деление, уже в свой опоязовский период, Эйхенбаум проводит в книге «Молодой Толстой» (1922). В предисловии Эйхенбаум пишет: «Художественное творчество, по самому существу своему, сверхпсихологично – оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле *душевное, как нечто пассивное, данное, необходимо надо отличать от духовного* (курсив наш. – В.Л.), личное – от индивидуального»³.

Правда, К. Эни считает, что «Молодой Толстой» радикально отличается от тех более ранних работ Эйхенбаума, в которых поднимался вопрос о биографиях писателей: «На протяжении десяти лет – начиная с публикации 1907 года вплоть до его статей 1916-го о Державине, Тютчеве и Карамзине – Эйхенбаум проводил параллели между литературными произведениями и биографиями или же воззрениями их авторов. Но в конце лета 1918-го, работая над “Молодым Толстым”, он утверждал, что произведения литературы – ухищрение, слишком далекое от жизни автора,

¹ Эйхенбаум Б.М. Новое о Гончарове: Из писем И. А. Гончарова к М. М. Стасюлевичу // Запросы жизни. – 1912. – № 47. – Стлб. 2695.

² Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Северные записки. – 1914. – № 7. – С. 167.

³ Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой... С. 11.

чтобы являться надежным свидетельством его жизни и воззрений. Не только художественные произведения Толстого, но даже его дневник был обманом»¹. К. Эни показывает на примере собственных дневников Эйхенбаума, как под влиянием О.М. Брика и других участников ОПОЯЗа Эйхенбаум, изначально намеревавшийся писать о «связи между творчеством Толстого и его личным опытом», «изменил <...> весь свой подход к дневникам как к исходному материалу»². Трудно не согласиться с К. Эни в том, что после сближения с ОПОЯЗом Эйхенбаум стал радикален в своих научных воззрениях. Но не менее важно учитывать тот факт, что к тому моменту Эйхенбаум уже выстроил себе систему с устоявшимися понятиями («духовный» и «душевный»), которая позднее очень быстро позволила ему переформулировать свой научный тезис, когда сближение с ОПОЯЗом этого потребовало. Это видно на примере уже упоминавшейся статьи Эйхенбаума, которая посвящена именно духу чеховского творчества, а не душе Чехова-человека. Столь четкая дифференциация тем более примечательна, что статья Эйхенбаума, как отмечает А.П. Чудаков, была написана в десятую годовщину со дня смерти писателя и при этом, несмотря на все восхищение Эйхенбаума Чеховым, «носит не апологетический, а аналитический характер», будучи «одной из первых его попыток анализа художественного мира писателя и первой на материале русской литературы»³. И действительно, когда Эйхенбаум пишет, например, что «настоящий, толстовский реализм завершал в Чехове свой круг»⁴, он ставит перед собой научную задачу – определить место чеховского творчества в русской литературе.

¹ Any Carol. Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist. – Stanford: Stanford University Press, 1994. – P. 28.

² Ibid. – P. 34.

³ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 488.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О Чехове... С. 173.

В ранней критике Эйхенбаума обнаруживаются, таким образом, черты, которые и предвосхищают его опоязовское творчество, и противоречат ему. В статье о Чехове, например, очень велика доля импрессионизма, который дает о себе знать тем, как Эйхенбаум сравнивает Чехова с Н.В. Гоголем: у Гоголя «страдательная и часто злобная усмешка, усмешка человека, который постоянно видит перед собой чорта и хочет “выставить его дураком”», а у Чехова – «добрая, близорукая улыбка, улыбка врача, который шутит у постели тяжкого больного»¹. Это уже метод не научный, но беллетристический: не анализ на основе объективных фактов, а синтез на основе субъективных впечатлений.

Приведенный случай почти дословного сходства в терминологии и в постановке проблемы между ранней статьей Эйхенбаума («О Чехове») и его крупной работой опоязовского периода («Молодой Толстой») – случай не единственный. Столь же яркое сходство можно обнаружить между книгой «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (1924) и статьей «Анри Бергсон. Восприятие изменчивости» (1912). В этой статье Эйхенбаум излагает идеи французского философа. Как известно, А. Бергсон говорил о противоречиях в человеческом стремлении помыслить движение. Споря с Зеноном и Кантом, он решал для себя вопрос о том, как человек понимает движение, противопоставляя статичности пространственно мыслимого времени идею длительности. Поразительно, как перекликаются с этим слова, написанные в 1924 году Эйхенбаумом: «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»². Само знакомство Эйхенбаума с философией Бергсона – факт замечательный, поскольку связанные с эволюционной поэтикой идеи

¹ Эйхенбаум Б.М. О Чехове... С. 167–168.

² Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. – Л.: Государственное издательство, 1924. – С. 8.

Эйхенбаума и его товарищей по ОПОЯЗу удивительно созвучны бергсоновским – обстоятельство, на которое указывает ряд исследователей формализма.

Наконец, в наибольшей степени предвосхищает идеи Эйхенбаума опоязовской поры – а именно его теорию исторической поэтики – рецензия на сборник под редакцией Ф.Д. Батюшкова «История западной литературы» (1914). Об этой рецензии говорилось подробно в первой главе.

Представляют, кроме того, интерес те места в ранней критике Эйхенбаума, в которых можно расслышать отголоски теории остранения (следует напомнить, что это понятие ввел Шкловский). Так, в рецензии «Иван Новиков. Рассказы» (1912) Эйхенбаум пишет: «И мы как-то по-новому чувствуем и петуха, и щенка, и пчел, и пауков, и ночь, и людей, и всю природу. А какое это наслаждение – заново пережить то, что уже устоялось, застыло!»¹ Е.И. Орлова, ссылаясь на В.Е. Хализева, который высказал эту догадку, задается вопросом, отчасти риторическим: «Не предвосхищает ли этот пассаж главного положения будущей статьи Шкловского “Искусство как прием”?»² Конечно, концепция остранения, выдвинутая Шкловским, настолько универсальна, что совпадение с ним Эйхенбаума в данном случае может считаться случайным, но этот пример не является единственным.

Так, в рецензии на книгу «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» (1914) Эйхенбаум пишет: «То “бессильное удивление”, которое исповедовал Ваккенродер как основу своего мирозерцания было понятно и нашим романтикам»³. То, что Эйхенбаум пишет здесь об удивлении в связи с эстетикой романтизма,

¹ Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] И.А. Новиков. Рассказы // Запросы жизни. – 1912. – № 52. – Стлб. 3013–3014.

² Орлова Е.И. Б.М. Эйхенбаум как литературный критик (три заметки к теме) // Русское литературоведение XX века... С. 63.

³ Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] В. Ваккенродер. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком // Северные записки. – 1914. – № 7. – С. 194–195.

закономерно. На сходство между идеей остранения и романтической эстетикой указывал еще такой крупный исследователь романтизма, как В.М. Жирмунский – в работе «Вокруг “Поэтики” ОПОЯЗа»¹. В.М. Жирмунский, в частности, упоминал в ней С. Кольриджа. Между тем у Кольриджа есть характерное место, в котором он дает определение гения, говоря об удивлении: «...созерцать ДРЕВНОСТЬ дней и всех ее творений с чувствами столь же свежими, как если бы все только что явилось по всевышнему предписанию – вот что отличает ум, ощущающий загадку мира и способный помочь ее разгадке. Возмужав, сохранить чувства детства; сочетать детское ощущение удивительного и нового с явлениями, которые каждый день, – может быть, на протяжении сорока лет, – казались знакомыми...»² Сам же Шкловский, уже в свой постформалистский период, писал, что то явление, которое он назвал остранением, было открыто романтиками: «Новалис в “Фрагментах”, подчеркивая новое качество романтического искусства, говорил: “Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными – в этом и состоит романтическая поэтика”. Итак, замечания, если не сам термин, не были новы»³.

То, что именно В.М. Жирмунский среди первых уловил это сходство опоязовских идей с романтическими, важно, поскольку Эйхенбаум был очень дружен с В.М. Жирмунским в 1910-е годы, до присоединения Эйхенбаума к опоязовцам, и потому резонно предположить, что отчасти романтические идеи проникли в ОПОЯЗ благодаря этой дружбе⁴. Книга В.М. Жирмунского

¹ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916 – 1926. – Л.: Academia, 1928. – С. 337–356.

² Coleridge Samuel T. The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge. – New York: Harper and Brothers, Publishers, 1871. – P. 461.

³ Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М.: Советский писатель, 1961. – С. 479.

⁴ Эйхенбаум встретил В.М. Жирмунского на романо-германском отделении Санкт-Петербургского университета. Они (но не только они одни, но и другие студенты этого отделения, например К.В. Мочульский) во многом предвосхитили идеи формализма, как

«Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) очень много значила для молодого Эйхенбаума. Во вступительной статье к переписке между Эйхенбаумом и В.М. Жирмунским Е.А. Тоддес пишет, что именно у В.М. Жирмунского Эйхенбаум почерпнул тему особого «приятя мира», «используя в качестве научно авторитетного обоснования книгу Жирмунского»¹. Е.А. Тоддес цитирует написанное в 1912 году письмо Эйхенбаума к родителям, в котором Эйхенбаум ведом пафосом удивления: «Самая дурная наша привычка – привычка к *миру*, которая притупляет нашу *космическую эмоцию* и наше религиозное чувство, т.е. чувство чуда»². И тем не менее говорить о влиянии Эйхенбаума на Шкловского здесь не приходится – во всяком случае, о влиянии непосредственном. Теория обновления слова, а вместе с ним – мира, которому люди перестали удивляться, появилась у Шкловского еще в «Воскрешении слова» в 1914 году и была связана с эстетикой футуризма. Но верно то, что, присоединившись к формалистам, Эйхенбаум уже имел свое представление о ценности удивления и о его роли в искусстве, хотя это представление и изменилось под влиянием его новых товарищей – так, Эйхенбаум перестал говорить об удивлении в философско-религиозном контексте.

Еще одно совпадение с будущими идеями формализма обнаруживает рецензия Эйхенбаума «Юрий Веселовский. Этюды по русской и иностранной литературе» (1913). В рецензии привлекает внимание следующий отрывок: «Надсон – самый легкий из русских поэтов. Легкий в том смысле, что он говорит *языком прозаическим* (курсив наш. – В.Л.), для всех доступным, не представляющим никаких – ни психологических, ни эстетических –

утверждает в книге «Формализм в России» К. Депретто. К. Депретто пишет, что обсуждавшиеся ими идеи попадали потом на страницы «Северных записок», с которыми, как уже говорилось, сотрудничал Эйхенбаум. О связи между журналом «Северные записки» и романо-германским отделением см.: Иванникова В.В. Петербургский журнал «Северные записки»: 1913 – 1917. – Саратов: Издательство Саратовского пединститута, 2000.

¹ Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского... С. 258.

² Там же.

загадок»¹. Примечательно терминологическое совпадение между Эйхенбаумом и футуристами, а вместе с ними и формалистами, которые с самого начала говорили о поэтическом языке и его антиподе – языке прозаическом. О том же совпадении между формалистами и литераторами предшествующего поколения – но только применительно к понятию «язык поэтический» – говорит Н.А. Богомолов в статье «К генезису дихотомии “язык поэтический – язык практический”». Н.А. Богомолов указывает на то, что понятие «поэтический язык» устойчиво употреблялось еще в статье З.А. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» (1892), хотя при этом он и допускает, «что само по себе словосочетание вполне может быть не терминологическим, а окказиональным»². Статья Венгеровой имела огромное значение для русского символизма и едва ли была незнакома столь просвещенному человеку, как Эйхенбаум. Кроме того, Н.А. Богомолов обращает внимание на то, что З.А. Венгерова являлась сестрой С.А. Венгерова, в пушкинском семинарии которого состоял Тынянов и появлялись Эйхенбаум и Шкловский. Н.А. Богомолов указывает и на другие нити, ведущие от понятия «поэтический язык» к французским и русским символистам. И хотя З.А. Венгерова в своей статье не говорила напрямую о практическом (или прозаическом) языке, она, как отмечает Н.А. Богомолов, пользовалась «более или менее близкими синонимами»³. Таким образом, появление понятия «прозаический язык» в ранней статье Эйхенбаума лишний раз свидетельствует о том, что Эйхенбаум мог учитывать дихотомию «поэтический язык – прозаический язык» еще до сближения с футуристами и формалистами.

¹ Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] Ю.А. Веселовский. Этюды по русской и иностранной литературе // Русская мысль. – 1913. – № 10. – С. 367–368.

² Богомолов Н.А. К генезису дихотомии «язык поэтический – язык практический» // Русская литература. – 2014. – № 2. – С. 252.

³ Там же. – С. 253.

Еще одной особенностью ранней критики Эйхенбаума, предвосхищающей его критику опоязовского периода, является стремление к строгой научности, систематичности – невзирая на встречающиеся в его статьях элементы импрессионизма. Так, в заметке «Новое в области «пушкинизма»» (1914), давая в целом положительную оценку сборнику «Пушкинист» под редакцией С.А. Венгерова, Эйхенбаум критикует за недостаточную научность замысел С.А. Венгерова составить словарь образов Пушкина, поскольку слово «солнце», например, не может само по себе являться образом, ведь стать образом оно может лишь в определенной фразе¹. Эйхенбаум, таким образом, выступает за *функциональное рассмотрение словесных элементов*. Здесь также сказывается лингвистическая подготовка Эйхенбаума, которому недаром было предоставлено рецензировать книги по языкознанию в «Русской мысли».

Систематизм мышления Эйхенбаум демонстрирует также в статье «К вопросу о западном влиянии в творчестве Лермонтова» (1914). Вопрос о влиянии Эйхенбаум рассматривает научно, разводя различные аспекты этого феномена и говоря, что «самый термин этот – “влияние” – ни в какой степени нельзя считать термином научным»². Развивая свою мысль о многократности факторов и типов литературного влияния, Эйхенбаум ставит проблему художественного и бытового влияния, то есть соотношения литературных и нелитературных рядов в произведении (если воспользоваться терминологией формалистов, сложившейся позднее). Правда, Эйхенбаум высказывается за дуалистическое решение данного вопроса, с учетом авторской личности – подход, который формализм, особенно на ранних своих стадиях, будет отрицать: «Почему же отделять влияние, например, литературы от общего “влияния”, которое испытывает художник со стороны всей жизненной совокупности, включая и собственную личность <...> Момент творчества

¹ Эйхенбаум Б.М. Новое в области «пушкинизма» // Русская мысль. – 1914. – № 7. – С. 24.

² Эйхенбаум Б.М. К вопросу о западном влиянии в творчестве Лермонтова // Северные записки. – 1914. – №№ 10–11. – С. 220.

есть слияние этих двух процессов. Вот почему одна биография в такой же мере не может выявить корни творчества, как и обратная работа – исследование литературы вне личности»¹. Однако важно само разделение аспектов влияния, к которому призывает Эйхенбаум.

Кроме того, в той же статье фигурирует слово «принцип», очень характерно употребленное Эйхенбаумом: «Надо понять, что вопрос об усвоении литературных традиций есть вопрос не формальный, а принципиальный»². Это стремление раннего Эйхенбаума рассматривать вопросы литературы и трактовать уже известные факты в соответствии со строгим исследовательским принципом совпадает с опоязовским пафосом создания научной поэтики.

Наконец, из всех доформалистских работ Эйхенбаума, т.е. примерно до 1918 года, наиболее важной представляется его программная статья «Д.С. Мережковский-критик» (1915), написанная в соавторстве с Ю.А. Никольским. Из шестнадцати страниц Эйхенбауму принадлежат первые восемь.

Прежде всего, примечательна сама тема статьи – литературная критика. В том, что Эйхенбаум-критик пишет о другом литературном критике, сказывается столь характерная в будущем для Эйхенбаума и его опоязовских товарищей рефлексия о профессии критика.

В данной статье Эйхенбаум обрушивается на Мережковского и – в его лице – на импрессионистическую и (косвенно) публицистическую критику: «Д.С. Мережковский, как исследователь русской литературы и как ее “тайноведец” – это то, что требует сейчас серьезного, принципиального отпора. Импрессионизм, и в искусстве, и в критике, отжил свое время»³.

¹ Эйхенбаум Б.М. К вопросу о западном влиянии... С. 221.

² Там же. – С. 225. См. раздел 2.6 настоящей диссертации в связи с представлением Эйхенбаума опоязовского периода о научной принципиальности.

³ Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик // Северные записки. – 1915. – № 4. – С. 130.

Эйхенбаум пишет, что импрессионизм сыграл свою роль в культуре – характерное впоследствии для формализма представление о временной, исторической необходимости того или иного явления¹. По мнению Эйхенбаума, импрессионизм выполнил свою задачу, одержав верх в «борьбе “непосредственности” с “рассудочностью”»² и на этом исчерпал себя. Мысль Эйхенбаума становится яснее, если сравнить ее со следующим отрывком из его же рецензии 1913 года на книгу Ю.И. Айхенвальда «Силуэты русских писателей»: «Требовалась реакция против устаревших методов истории литературы, против многотомных, тяжелых и, вместе с тем, односторонних трудов, в которых совершенно тонула индивидуальность писателей и игнорировалась художественная эмоция читателей»³.

Впрочем, Эйхенбаум пишет о Мережковском, что он «никогда не был импрессионистом настоящим» и потому «превращается в публицистического критика»⁴. Но это утверждение связано не столько с формальными особенностями критики Мережковского, сколько с обвинением Мережковского в неискренности, исключающей всякий импрессионизм и обнаруживающей определенную программу. В связи с этим особого внимания заслуживает следующий отрывок, в котором Эйхенбаум цитирует Мережковского: «“К Некрасову мы были неправы в нашем декадентстве вчерашнем, – пишет Мережковский, – будем же неправы и к Тютчеву в нашей сегодняшней общественности, чтобы восстановить правоту последнюю, понять и соединить обоих”». Мне не хочется говорить о том, что

¹ В позднем формализме это представление отразилось в понятии «социальный заказ». Оге А. Ханзен-Лёве описывает его следующим образом: «Социальная функция как “знак исторической характеристики” вместе с мнением, порождаемым в соответствующих кругах критиков, издателей, друзей, даже совершенно “далеких от литературы” людей (вкусовым common sense определенной группы), и оценкой составляют в совокупности то, что формалистская социология литературы понимает <...> как “социальный заказ”, как “заказ времени”» (Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм... С. 395).

² Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик... С. 130.

³ Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] Ю.И. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Вып. II // Русская мысль. – 1913. – № 9. – С. 330.

⁴ Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик... С. 131.

формально неправильно такое своеобразное применение гегелевской триады: *антитезис должен верить в свою правоту – только тогда возможен синтез* (курсив наш. – В.Л.). *Неправда должна быть бессознательной, потому что иначе она – обман* (курсив наш. – В.Л.), который ни к какой «последней правоте» привести не может»¹.

Этот отрывок заслуживает краткого отступления. Он важен не только критикой научной беспринципности и эклектизма – критикой, которая станет для Эйхенбаума и его научных товарищей главным аргументом в полемике 1920-х годов. Плодотворным с научной точки зрения было бы применить этот отрывок к эволюции самого формализма, которая тоже проходила диалектически. Так, статья Эйхенбаума «Теория “формального метода”» показывает, что формалисты, рискуя быть обвиненными в односторонности, отказывались учитывать определенные научные вопросы (например, вопрос о соотношении литературного и социального рядов), до тех пор пока обратиться к этим вопросам их не побудит собственная научная работа, проходившая до этого на более простом уровне – при изучении меньшего количества факторов литературной эволюции. Показательна в этой связи запись Л.Я. Гинзбург: «Как все новаторские движения формализм был жив предвзятостью и нетерпимостью <...> Жирмунский как-то, говоря со мной о новых взглядах Тынянова, заметил: “Я с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов”. Но *тогда это утверждение ослабляло* (курсив наш. – В.Л.) первоначальное выделение литературной науки как специфической. Борис Михайлович <Эйхенбаум> еще недавно отстаивал пресловутую теорию имманентного развития литературы не потому, что он был неспособен понять выдвигаемую против нее аргументацию, а потому, что *хотел беречь свою слепоту, пока она охраняла поиски специфического в литературе* (курсив наш. – В.Л.)»².

¹ Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик... С. 132.

² Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб.: Искусство, 2002. – С. 37.

Вопрос о принципиальной неправоте и беспринципной объективности станет важнейшим для авторефлексии формалистов, в особенности Эйхенбаума.

Эйхенбаум обвиняет Мережковского в том, что его утверждения о Ф.И. Тютчеве не могут быть оспорены – или, как говорил К. Поппер, фальсифицированы. Эйхенбаум выступает здесь от лица науки. Неудивительно поэтому, что свое выступление он заключает выпадам против «пифизма»¹ Мережковского (mot Вл. Соловьева).

Однако в предыдущей главе уже было показано, как в позднем формализме строгая научность, особенно у Эйхенбаума, все больше уступала место методам интуитивным. Это дает еще один повод применить суждения раннего Эйхенбаума к работам Эйхенбаума опоязовского периода. При этом, конечно, не может быть и речи о том, чтобы приравнять критику позднего формализма к критике Мережковского. Однако при таком сравнении, возможно, проступила бы определенная цикличность в развитии формализма – от сугубо научных методов к более интуитивным. Стоит, тем не менее, еще раз подчеркнуть, что причины, по которым формализм второй половины 1920-х теряет в научности, также представляются иными – связанными с противоречием между конструктивной и острабяющей установками формализма. Тот факт, что статья Эйхенбаума о Мережковском ставит все эти вопросы, делает ее важнейшим документом не только для изучения предформалистской критики Эйхенбаума, но и научной эволюции формализма в целом.

Подводя итоги, можно сказать, что присоединение Эйхенбаума к формалистам было предопределено его самостоятельным путем в критике на протяжении 1910-х годов. Анахронизмом было бы объяснять столь многочисленные совпадения между ранним Эйхенбаумом и формалистами влиянием последних. Вместе с тем ясно прослеживающийся и описанный исследователями футуристический генезис формализма не позволяет

¹ Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик... С. 138.

говорить и об обратном – о решительном влиянии Эйхенбаума на ранний формализм. Поэтому правильнее говорить о «встречном течении» в критике Эйхенбаума по отношению к идеям раннего формализма. Автор этого понятия, А.Н. Веселовский, описывал его следующим образом: «Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а *встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии* (курсив наш. – В.Л.)»¹. В данном случае встречное течение было обоюдным. Если согласиться с этим, совпадения между ранним Эйхенбаумом и критиками формалистами из совпадений превратятся в закономерности литературно-научной эволюции.

2.2. Литературная критика русских формалистов в медийном контексте 1920-х годов

1920-е годы – время чрезвычайно бурной борьбы между всевозможными литературными объединениями: их периодическими изданиями и критиками – и потому, прежде чем перейти к ведущемуся в последующих разделах разговору об особенностях литературно-критической позиции формалистов, необходимо определить место формалистов в литературном процессе 1920-х годов. Именно на этот период приходится наиболее активная критическо-журналистская деятельность Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума в качестве формалистов.

На первый взгляд, положение формалистов в литературной борьбе 1920-х кажется ясным: они выступали в роли участников Общества изучения теории поэтического языка. Но этой характеристики совершенно недостаточно. Прежде всего, «Опояз никогда не был регулярным обществом, со списком членов, общественным положением (*siège social*), статусом. Однако в продолжение наиболее рабочих лет он имел подобие организации в

¹ Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л.: Художественная литература, 1939. – С. 16.

форме бюро»¹, – как свидетельствует о том Б.В. Томашевский, состоявший в ОПОЯЗе. Этим ОПОЯЗ отличался от строго организованных Пролеткульта или РАППа. У него не было постоянного печатного органа, несмотря на то что под эгидой ОПОЯЗа вышло несколько сборников. И, хотя на протяжении всех 1920-х годов Шкловский, Тынянов и Эйхенбаум говорили о себе как об опоязовцах, к середине 1920-х годов ОПОЯЗ как объединение для них уже не существовал, иначе Тынянов и Якобсон не стали бы писать в 1928 году о необходимости возобновить его работу². Во-вторых, «Общество изучения поэтического языка было весьма <...> разнородным объединением»³, – как пишет В. Эрлих. Так, в отданном в 1921 году в Петросовет списке опоязовцев значился В.М. Жирмунский⁴, при том что Шкловский, Эйхенбаум и Тынянов, как уже говорилось, не считали его в полной мере «своим» и называли эклектиком.

На протяжении 1920-х годов Шкловский, Тынянов и Эйхенбаум входили в разные литературные объединения, сотрудничали в разных периодических изданиях, и сами эти объединения и периодические издания по-разному воспринимались участниками литературного процесса, включая наиболее влиятельных – высших партийных деятелей. Так, формалисты в одно и то же время сотрудничали в журналах «ЛЕФ» и «Русский современник». Между тем участие формалистов в «Русском современнике», как это будет показано ниже, имело совершенно иное значение для литературного процесса того времени, нежели их участие в «ЛЕФе», даже когда их статьи, опубликованные там и там в значительной степени совпадали по содержанию.

¹ Цит. по: Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 504.

² Пункт девятый в написанных ими тезисах «Проблемы изучения литературы и языка» гласил: «...необходимо возобновление Опояза под председательством Виктора Шкловского» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 283).

³ Erlich Victor. Russian Formalism: History–Doctrine. – The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers, 1980. – P. 66.

⁴ Березин В.С. Виктор Шкловский... С. 48.

Политика партии являлась важнейшим фактором в литературном процессе 1920-х годов, и если сами воззрения формалистов на литературу и критику и высказывавшиеся ими мысли можно считать фактом имманентной эволюции формализма, то участие или неучастие формалистов в определенных литературных группах, выбор ими того или иного периодического издания для сотрудничества и т.д. – все это должно рассматриваться с учетом политической обстановки данного периода. Это общее правило тем более применимо к стремительно развивавшемуся литературному процессу 1920-х, о чем, в частности, пишет Е.А. Добренко: «Советская Россия 1920, 1925 и 1929 годов – во многом разные страны. Различны не только политическая атмосфера, экономический уклад, но и культуры: если в 1920 году на переднем плане были Пролеткульт и футуристы, то в 1925-м тон задавали “попутчики”, а в 1929-м – РАПП»¹.

С первых дней Октябрьской революции, начиная с «Декрета о печати», большевики уделяли огромное влияние журналистике. Это внимание распространялось также на литературный рынок – на саму литературу и критику. «Стоит иметь в виду, – пишут С. Гардзонио и М. Заламбани, – что в советской, как и царской, России литература и критика функционировали внутри строго литературоцентричной системы и выступали в роли не только культурных, но и политико-идеологических институтов»². (Достаточно вспомнить о том авторитете, который имели в обществе такие писатели, как, например, Максим Горький или В.Г. Короленко.) По той же причине оказалась столь востребована теория литературы, которая разрабатывалась в 1920-е годы в борьбе литературных групп за наиболее адекватное истолкование литературы. Как пишет Г. Тиханов, «занятие литературной теорией было лишь еще одним проявлением <...> веры в востребованность

¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 142.

² Там же. – С. 64.

литературы»¹. С точки зрения партии, литературная борьба была частью, и частью чрезвычайно важной, идеологической борьбы.

Впрочем, в первые годы после революции, при продолжающейся Первой мировой войне и начавшейся Гражданской, партийные деятели еще не наблюдали за литературой так пристально, как впоследствии. В это время Шкловский и Эйхенбаум пропагандируют формалистскую теорию со страниц двух петроградских периодических изданий прежде всего – газеты «Жизнь искусства» и журнала «Книжный угол». (Тынянов начнет печататься позднее, только с 1921 года².)

Именно со страниц наркомпросовской «Жизни искусства» формалисты полемизировали со своими оппонентами: пролеткультовцами, сложившимися до революции университетскими учеными и др. Там же формалисты развивали свою теорию искусства, ничем не стесненные, ведь в 1919 году Шкловский вошел в редколлегию «Жизни искусства», приведя с собой соратников (после чего формалисты сохраняли влияние в ней до 1924 года, несмотря на то что Шкловский вынужден был выйти из редколлегии уже в 1920 году). В связи со значением этой петроградской газеты для формализма ей посвящен отдельный раздел в третьей главе.

Что касается «Книжного угла», то в этом журнале (восемь номеров которого вышли между 1918 и 1922 годами) были напечатаны такие важные работы опоязовцев, как статья Шкловского «Серрапионовы братья» (1921), статья Тынянова «Записки о западной литературе» (1921), ряд статей Эйхенбаума: «Миг сознания» (1921), «5 = 100» (1922), «“Методы и подходы”» (1922) и др. В каких-то воззрениях редактор журнала, В.Р. Ховин, расходился с Эйхенбаумом, в других – со Шкловским (так, например, В.Р.

¹ Tihanov Galin. Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?) // Common Knowledge. V. 10. – No. 1. – 2004. – P. 78.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 397.

Ховин считал, что Маяковский уступал как художник Розанову)¹. Но при этом в двух вещах В.Р. Ховин был очень близок к формалистам. Во-первых, он, так же, как и формалисты, осудил образовавшийся на очень короткое время после революции союз между футуристами и властью, ратуя за независимость искусства². Об этом он, в частности, писал в эссе «Сегодняшнему дню» (1918). С точки зрения власти, такая политика главного редактора делала «Книжный угол» журналом «рафинированной буржуазной интеллигенции»³ с «“<о>трицательной” позицией <...> по отношению к советской действительности»⁴, как охарактеризовал его в 1930 году – в рамках государственной идеологии – И. Ипполит, соавтор Ю. Бочарова в статье «Русские журналы» в Литературной энциклопедии. Во-вторых, «Книжный угол» был близок формалистам тем, что в государстве, в котором большевики с самого того момента, когда пришли к власти, последовательно уничтожали свободу совести и слова, В.Р. Ховин сделал своим принципом терпимость по отношению к иным мнениям, о чем написал в редакционной статье: «Редакция “Книжного Угла” считает нужным пояснить, что <...> она публикует в настоящем, и будет публиковать в дальнейшем, статьи во многих отношениях ей чуждые»⁵. Поэтому столь уместно то, что именно в «Книжном углу» появилась статья Эйхенбаума «5 = 100» (в ней Эйхенбаум ратовал за плюрализм)⁶. Противниками такая позиция В.Р. Ховина рассматривалась как слабость: «Принципиальной выдержанностью Ж. не отличался и с одинаковым радушием помещал статьи и Э. Голлербаха⁷, и Б. Эйхенбаума, и Б. Кушнера»¹.

¹ См.: Ховин В.Р. В.В. Розанов и Владимир Маяковский // Маяковский В.В. Люблю – СПб.: Азбука, 2007.

² См. раздел 2.4 настоящей диссертации.

³ Бочаров Ю., Ипполит И. Журналы русские // Литературная энциклопедия. В 11 т. – М.: Издательство Коммунистической Академии, 1930. – Т. 4. – С. 246.

⁴ Там же. – С. 245.

⁵ Ховин В.Р. От редакции // Книжный угол. – 1918. – № 2. – С. 2.

⁶ См. раздел 2.6 настоящей диссертации.

⁷ О полемике Э.Ф. Голлербаха и Шкловского см. раздел 2.5 настоящей диссертации.

Еще одним важным изданием, в котором сотрудничали формалисты в первой половине 1920-х, был журнал «Книга и революция». У Тынянова (который значительно уступал Эйхенбауму и Шкловскому по количеству публикаций в периодике) здесь вышел целый ряд статей, в том числе две рецензии на альманах «Литературная мысль» (1923), рецензия на одноименный сборник «Серрапионовых братьев» (1922), статья «Вопрос о Тютчеве» (1923), статья «Иллюстрации» (1923).

«Книга и революция» издавалась Госиздатом и изначально рассматривалась как альтернатива независимым периодическим изданиям, включая «Вестник литературы», «Летопись Дома литераторов» и уже упоминавшийся «Книжный угол». (Сюда же можно добавить и вышедший в двух номерах журнал Шкловского «Петербург» – ему посвящен отдельный раздел в следующей главе.) Для власти эти независимые периодические издания были журналы умеренно реакционные. Если о причинах такого отношения к «Книжному углу» уже говорилось, то в случае с другими двумя изданиями причиной для подобной оценки служили «пассеистские» настроения представителей старой интеллигенции, которые, к неудовольствию власти, «предавались, – как это формулирует И. Ипполит, – воспоминаниям об ушедшем и ушедших, вздыхали о “гибели русской культуры”»² и т.д. Между тем в «Книге и революции» изначально была совершенно иная установка – не на интеллигенцию, а на «массы»: «Все для народа, все для масс, ничего для исключительных единиц – таков очередной лозунг творчества настоящего момента и его оценки в нашем журнале»³. Впрочем, петроградская «Книга и революция», одним из редакторов которой побывал серрапион К.А. Федин, была несравненно более умеренной, а иногда

¹ Бочаров Ю., Ипполит И. Журналы русские // Литературная энциклопедия. В 11 т. – М.: Издательство Коммунистической Академии, 1930. – Т. 4. – С. 246.

² Там же. – С. 245.

³ [Б. п.] Книга и революция. – 1920. – № 1. – С. 1.

и не такой уж и «революционной», как, например, созвучная ей «Печать и революция», выходявшая с 1921 года в Москве.

Выходило периодическое издание в Петрограде (Ленинграде) или Москве, – немаловажная деталь. То обстоятельство, что опоязовцы жили и работали в Петрограде, очень существенно для понимания литературной жизни тех лет¹. Обстоятельство это необходимо учитывать и при разговоре о некоторых коренных различиях между петроградскими и московскими формалистами, но в данном случае оно важно потому, что к петроградской литературной среде у власти было особое, настороженное отношение. После революции в Петрограде оставалась значительная часть русской гуманитарной интеллигенции, и такие яркие ее представители, как Короленко и Замятин, З.Н. Гиппиус и Мережковский, выступили против большевистских репрессий в отношении печати². Другие же, как, например, М.А. Кузмин, хотя и не противопоставляли себя новому режиму, эстетически и идеологически были неприемлемы, с точки зрения партийных функционеров, озабоченных тем, чтобы русская литература соответствовала новому, социалистическому устройству.

Неточно было бы при этом записывать формалистов в ряды «классической», дореволюционной русской интеллигенции. Многое зависит здесь от того, с какой точки зрения смотреть на этот вопрос. С точки зрения культурной формалисты старались дистанцироваться от некоторых традиций русской интеллигенции, включая Эйхенбаума, который, будучи старше Шкловского и Тынянова, имел больше общего с культурой Серебряного

¹ Поэтому важно отметить, что Шкловский в 1923 году переехал в Москву (по возвращении из полуторагодовой эмиграции, большую часть которой провел в Берлине, где, среди прочего, успел посотрудничать в журнале Белого «Эпопея», опубликовав там в 1922 году статью «К теории комического»).

² См., напр., однодневную «Газету-протест Союза русских писателей» (1917), вышедшую с шапкой «В защиту свободы печати». Подробнее см.: Варнакова Г.С. «Газета-протест Союза русских писателей» о гонениях большевиков на русскую печать // Меди@льманах. – 2013. – № 5. – С. 38–43.

века¹. Иной вопрос, выходящий за пределы диссертационной темы, – политическая ориентация каждого из формалистов в отдельности. Единая характеристика здесь невозможна: так, Шкловский в качестве правого эсера участвовал в 1918 году в антибольшевистском заговоре (после того как заговор потерпел неудачу, Шкловский от политики отстранился), Тынянов же с 1919 года работал переводчиком в Коминтерне. Но это не отражалось в критике ни первого, ни второго, между тем как имена формалистов зачастую соседствовали с именами представителей старой интеллигенции, печатавшихся с ними в тех же изданиях или – в случае с журналом Шкловского «Петербург» – печатавшихся у формалистов (так, у Шкловского печатались Ходасевич и Ахматова). Если формалисты не были опасны власти в качестве оппозиции, они все равно были неуютны ей своим подчеркнуто аполитичным отношением к литературе.

Еще более вызывающе аполитичными формалисты должны были казаться из-за тесной связи между ними и появившейся в 1921 году литературной группой «Серрапионовы братья». В 1922 году против серрапионов началась кампания в прессе, вызванная, в частности, публикацией «Петербургского сборника», в котором имена серрапионов (Зощенко, Слонимского, Всев. Иванова и др.) соседствовали с именами представителей той самой, сложившейся до революции интеллигенции (Кузмин, Ходасевич, Вл. Пяст и др.). Против серрапионов написал, в частности, статью Я.А. Яковлев (заведующий Отделом печати ЦК, член редколлегии журнала «Красная новь»)². Это существенно, потому что «кремлевская критика» имела к тому времени статус «высшего арбитража»³, как отмечает Н.В. Корниенко. Но серрапионы вступили в полемику с Я.А. Яковлевым и другими своими критиками – их ответная статья появилась в

¹ См. раздел 2.7. настоящей диссертации.

² См.: Яковлев Я.А. Горбатого только могила исправит // Правда. – 1922. – 5 марта. – № 51.

³ История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 75.

«Жизни искусства» (ранее редактировавшейся среди прочих Шкловским) – «Ответ Серапионовых братьев Сергею Городецкому» (1922). В этом и других своих выступлениях в критике серапионы были созвучны формалистам, точно также отрицавшим за искусством политико-идеологическую задачу¹. «Вопрос идеологии <...> в выступлениях серапионов, – пишет об этом периоде Н.В Корниенко, – прочитывался как развитие основных идей статьи Е. Замятина “Я боюсь” (1921), которая воспринималась критикой как политический манифест “внеоктябрьской интеллигенции”»². В результате, продолжает она, «<п>овышенное внимание к дебюту группы принесло всем серапионам известность <...> но одновременно предрешило все их попытки создать собственный журнал литературы и критики»³. Будь такой журнал создан, без сомнения, формалисты заняли бы в нем одно из ведущих мест. В отсутствие такого издания формалисты и серапионы сотрудничали друг с другом в доступных для этого изданиях: в газете (а позднее журнале) «Жизнь искусства», в журналах «Книга и революция» и «Петербург» (там был напечатан рассказ Лунца «Ненормальное явление») и др. Кроме того, Шкловский сам был одним из серапионов, и в первом сборнике 1921 года (на который написал рецензию Тынянов) вышел его документальный рассказ «В пустоте» (в переработанном виде включен в «Сентиментальное путешествие»). Это доказывает, насколько формалисты были вовлечены в литературный процесс. И тем не менее формалисты не ассоциировались с серапионами в полной мере, как и в случае с представителями сложившейся до революции интеллигенции. То, как неоднозначно к формалистам относилась власть, свидетельствует история их взаимоотношений с Л.Д. Троцким – «главной фигурой, которая летом 1922 года выдвигается партией

¹ См. раздел 2.4 настоящей диссертации.

² История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 88.

³ Там же. – С. 92.

на гуманитарно-литературное направление»¹, по определению Н.В. Корниенко.

В знаковой для литературного процесса 1920-х годов статье из цикла «Внеоктябрьская литература» – «Внеоктябрьская литература: Литературные попутчики революции» (1922) – Л.Д. Троцкий провел черту между теми, кого он назвал собственно «литературными попутчиками революции», и теми, кого он причислил к «внеоктябрьской интеллигенции»². Формалисты до определенного момента воспринимались властью в качестве попутчиков, несмотря на близость ко многим фигурам старой интеллигенции. Так, в статье 1923 года «Формальная школа поэзии и марксизм» Л.Д. Троцкий не только критиковал опоязовцев (в первую очередь Шкловского), но и отдавал им должное за то, как они продвинули изучение литературы³. К. Эни пишет, что это многое поменяло для формалистов: «Признавая за формалистами полезную и второстепенную роль, Троцкий дал молчаливое согласие на публикацию их работ, хотя и с оговорками»⁴. Так, например, публикации книги Эйхенбаума «Лермонтов» способствовал оппонент формалистов, марксистский критик и редактор Госиздата Г.Е. Горбачев (хотя не обошлось без цензуры: предисловие Эйхенбаума сняли⁵).

Впрочем, доброжелательное отношение к Эйхенбауму вскоре сменилось на прямо противоположное, что имело последствия и для его опоязовских соратников. Непосредственной причиной этого стали выступления Эйхенбаума в печати в связи с критикой Л.Д. Троцкого в адрес формалистов. За этим последовала крупномасштабная полемика между формалистами и марксистскими критиками в 1924 году на страницах московского журнала «Печать и революция», в которой Эйхенбаум один от

¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 72.

² Троцкий Л.Д. Внеоктябрьская литература: Литературные попутчики революции // Правда. – 1922. – 5 окт. – № 224.

³ См. раздел 2.6 настоящей диссертации.

⁴ Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 81.

⁵ Ibid. – P. 81–82.

лица формалистов выступил против пяти оппонентов, включая наркома просвещения А.В. Луначарского. Своими высказываниями Эйхенбаум еще раз подтвердил принципиальную аполитичность формалистов и указал на то, что формализм не может играть второстепенной роли вспомогательного метода при марксизме, поскольку формализм является не методом, но особым принципом изучения литературы¹.

Еще более «скомпрометировал» себя Эйхенбаум статьей «В ожидании литературы», написанной и напечатанной в «Русском современнике» в то время, когда статья «Вокруг вопроса о “формалистах”» еще готовилась к публикации в «Печати и революции»². Хотя в статье «В ожидании литературы» Эйхенбаум одобрительно отзывался о книге Л.Д. Троцкого (одобрительно, но не восторженно и с возражениями, не считаясь с огромным авторитетом партийного деятеля), он поставил себя в уязвимое положение, сделав выпад в адрес ведущих марксистских критиков того времени. П.С. Когана и В. Львова-Рогачевского он назвал эпигонами³, Г.Е. Горбачева высмеял (заклучив из его слов, что «изучать форму можно только у плохих или у реакционных писателей»⁴), про А.К. Воронского написал, что тот «видит, что факты противоречат схемам, но выйти из этих схем тоже не может»⁵. Вывод Эйхенбаума звучал поучительно и оттого еще более провокационно: «Публицистической критике следует серьезно задуматься над всеми этими противоречиями. <...> Надо для литературы найти какое-то другое место в жизни – скамья подсудимых для нее не подходит, как не

¹ См. раздел 2.6 настоящей диссертации.

² См. там же.

³ Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 282.

⁴ Там же. – С. 289. Эйхенбаум отталкивается от слов Г.Е. Горбачева о том, что в поэзии Н.С. Тихонова «форма <...> не чувствуется, вполне сливаясь <...> с содержанием» и что это естественно для художественного произведения, «если, конечно, эта форма не реакционна по своему влиянию на читателя» (цит. по: Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 289).

⁵ Там же.

подходит и критику должность следователя»¹. По прочтении статьи напрашивался вывод о том, что верный подход к изучению литературы среди современных критиков имелся лишь у одних формалистов.

После этой статьи и полемики в «Печати и революции» у Эйхенбаума начались проблемы с сотрудничеством в ряде изданий, и это отразилось также на его товарищах. Показателен пример «Жизни искусства», где формалисты и серапионы играли главную роль до 1924 года². К. Эни пишет: «Тем летом (1924 года. – *В.Л.*), вслед за публикацией “В ожидании литературы”, в “Правде” начали появляться статьи с нападками на Адонца (официального редактора «Жизни искусства». – *В.Л.*) за то, что тот чрезмерно полагался на материалы, написанные “правыми” – такими, как Замятин, Зощенко, Шкловский и Эйхенбаум»³. С этого же момента «Жизнь искусства» перестала управляться формалистами и серапионами. Эйхенбаум написал об этом в своем дневнике («Адонц испугался и перестал просить статьи») и привел услышанные им от Г.Г. Адонца слова: «Люди, читавшие ваши статьи в “Жизни искусства”, уже начинали говорить: “Вот еще один хороший попутчик” – когда вдруг выходит ваша статья в “Русском современнике»⁴.

То, что наделавшая шуму статья Эйхенбаума появилась в «Русском современнике», сыграло особую роль. «Эффект <эйхенбаумовской статьи> усилился от включения ее в первый номер “Русского современника”»⁵, – пишет К. Эни. И действительно, участие Эйхенбаума – а вместе с ним Шкловского и Тынянова – в работе «Русского современника» имело огромное влияние на те позиции, которые формалисты занимали в литературной жизни 1920-х годов. В обстоятельном исследовании,

¹ Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 290.

² См. раздел 3.1. настоящей диссертации.

³ Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 89.

⁴ Цит. по: Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 89. Приведенные выдержки из дневника Эйхенбаума являются переводом английской версии.

⁵ Там же.

посвященном «Русскому современнику», Н.Н. Примочкина показывает, как с самого начала за ним закрепилась репутация правого, контрреволюционного журнала, невзирая на усилия его учредителя А.Н. Тихонова избежать этого. В редакцию журнала входили Горький (который в этот момент находился за границей и отношения которого с большевиками были непростыми), Замятин (входивший в группу «Серрапионовых братьев») и столь же заметные представители сложившейся до революции интеллигенции – Корней Чуковский и А.М. Эфрос.

На «Русский современник» возлагались большие надежды. «В журнале хотели сотрудничать “подопечные” Горького и Замятина – молодые прозаики из группы “Серрапионовы братья”, – пишет Н.Н. Примочкина. – Кроме рассказов К. Федина, опубликованных в “Русском современнике”, там предполагалось также поместить новую повесть Каверина “Налетчики” (“Конец хазы”) и пьесу Л. Лунца “На запад!”»¹. Тем не менее по ряду причин журнал не оправдал этих ожиданий.

Внешним обстоятельством стало давление на «Русский современник» со стороны властей, несмотря на то что журнал стремился всячески избегать политических вопросов. По ряду причин он вызывал опасения: особый авторский состав; традиционалистский, а в глазах большевиков пассивистский характер, сообщавшийся журналу обширной архивной рубрикой; присутствие в журнале не желавших признавать за марксистами первенства опоязовцев. В том же году против журнала началась кампания в марксистской критике – показательны статья Г. Лелевича «Несовременный современник», статья Г.Е. Горбачева «Единый фронт буржуазной реакции» и рецензия на «Русский современник» К. Розенталя (обвинившего в том числе и печатавшихся в журнале поэтов – Ахматову, Пастернака, Федора Сологуба и др. – в скрытой контрреволюционности). Не помог, а лишь усугубил дело

¹ Примочкина Н.Н. М. Горький и журнал «Русский современник» // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 26. – С. 362.

остроумный ответ Замятина (написанный при помощи Чуковского) в статье «Перегудам от редакции “Русского современника”». (Замятин и Чуковский спародировали тенденциозность и вульгарность направленной против «Русского современника» и его авторов марксистской критики.) Четвертый номер «Русского современника», в котором появился ответ Замятина, стал последним.

Вдобавок к этому существовали и внутренние причины (связанные с редакционной политикой журнала), помешавшие «Русскому современнику» завоевать успех. Так, стремясь восполнить культурный пробел, образовавшийся после революции, «Русский современник» уделял значительное внимание разделу «Литературный архив», в котором были напечатаны вещи Козьмы Пруткова, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др. В связи с этим Федин писал: «К “Рус. совр.” Серапионы относятся сдержанно. <...> В отделе критики самые живые люди засыхают, потому что чувствуют накрахмаленное окружение. <...> какие же мы “современники” Козьмы Пруткова, Щедрина и даже Андреева?»¹

Но такое причудливое в литературном журнале середины 1920-х годов соседство старых и новых имен не было главной внутренней причиной, ослаблявшей позиции «Русского современника». Ею являлось отсутствие у него сколько-нибудь внятного направления, что было губительно в литературном процессе 1920-х годов, в высшей степени соревновательном. На это как на существеннейший недостаток указывал Эйхенбаум, писавший Замятину, когда еще готовился первый номер «Русского современника»: «Вчерашнее заседание повергло меня в ... уныние... Настоящий живой журнал, в котором стоит работать (а не просто “печататься”), возникает как заговор. Во главе его должен стоять или крупный журналист, или какое-нибудь определенное активное ядро – беллетристов или критиков. Ничего подобного в “Современнике” не вижу. <...> Естественно, что я не чувствую

¹ Цит. по: Примочкина Н.Н. М. Горький и журнал «Русский современник»... С. 362.

никакого подъема, ни малейшего увлечения, да и не вижу этого и в других»¹. Приведенная цитата – яркое подтверждение того, что формалисты рассматривали периодическое издание как форму реализации определенной тактики в литературной борьбе.

Невзирая на все это, «Русский современник» стал яркой страницей в истории литературной критики формалистов, ведь в его четырех номерах у них вышел целый ряд материалов, включающий, помимо рецензий, такие знаковые для истории формализма статьи, как «Андрей Белый» и «Современники и синхронисты» Шкловского, уже упоминавшуюся статью Эйхенбаума «В ожидании литературы» и его же статью «В поисках жанра», а также статьи Тынянова «Литературное сегодня» и «Промежуток».

После 1924 года положение опоязовцев уже не становилось легче. У Эйхенбаума в особенности были трудности с публикациями. Так, например, столь важную статью, как «Теория “формального метода”», он был вынужден опубликовать в украинском журнале «Червоний шлях» на украинском же языке; на русском она вышла лишь через полгода в сборнике эйхенбаумовских статей «Литература: Теория. Критика. Полемика».

Еще одним примером подобных трудностей является тот факт, что Шкловский, практически никогда не прибегавший к полноценному псевдониму, вынужден был подписываться одним лишь именем «Виктор» во время своего непродолжительного сотрудничества в «Правде» в 1926 году. «<С>татьи в “Правде” были напечатаны с такой подписью (Виктор. – В.Л.) по решению редакции – очевидно, из-за крайней “одиозности” фамилии Шкловского, подвергавшегося в те годы критике на самом высоком уровне (Л.Д. Троцкий)»², – пишет А.Ю. Галушкин.

¹ Цит. по: Примочкина Н.Н. М. Горький и журнал «Русский современник... С. 363.

² Галушкин А.Ю. К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В.Б. Шкловского // Андрей Платонов: Воспоминания современников; Материалы к биографии / Сост. Н.В. Корниенко, Е.Д. Шубина. – М.: Советский писатель, 1994. – С. 175.

Показательно также, как освещались полемики между формалистами и марксистами во второй половине 1920-х годов. Наиболее масштабной из них был публичный диспут «Марксизм и формальный метод», который прошел 6 марта 1927 года в ленинградском Театре юных зрителей. Бóльшая часть появившихся в печати отчетов о диспуте искажала факты в пользу марксистов, между тем как формалистам во время диспута удалось привлечь публику на свою сторону¹.

Вместе с тем важно учитывать, что не только формалисты в целом, но и столь тесно работавшие друг с другом Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум в одно и то же время оказывались в разных ролях на протяжении 1920-х годов. Если «Русский современник» в силу названных причин казался правым, а вместе с ним – и статьи формалистов, печатавшиеся в нем, то в московских журналах «ЛЕФ» (1923 – 1925) и «Новый ЛЕФ» (1927 – 1928) формалисты были лучше защищены. В этих журналах печатались и Тынянов, и Эйхенбаум, а Шкловский был постоянным левовским автором. Оба журнала были связаны с творческим объединением Левый фронт искусств. Между тем «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» не только не подвергались таким нападкам со стороны «кремлевской критики», как «Русский современник», но и находились в тактическом союзе (с ноября 1923 года) с МАППом и рапповским журналом «На посту» (позднее – «На литературном посту»). Поэтому, как пишет Н.В. Корниенко, «при всех критических выпадах в сторону отдельных левовцев (особенно досталось от напостовцев “реакционному путанику” В. Шкловскому за книгу “Третья фабрика”), ЛЕФ оставался <у мапповцев> среди стратегических партнеров»². Сотрудничество между идеологически несогласными МАППом (который, как и РАПП в целом, подчеркивал доминирующую роль пролетариата в новой советской литературе) и ЛЕФом (делавшим ставку на писателей-профессионалов) было

¹ См.: Устинов Д. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 247–278.

² История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 118.

обоюдновыгодно, поскольку «<н>апостовцы получали в лефах идеологических союзников, а также учителей для молодых пролетарских писателей и критиков», между тем как «<л>ефовцы были заинтересованы в обширных оргсвязях напостовцев, а также в комсомольской молодежной аудитории, наиболее восприимчивой к их программам и теориям»¹.

Тот факт, что ЛЕФ таким образом сотрудничал с близкими власти критиками, приводит к разночтениям, когда формалистские выступления в журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» пытаются вписать в общий контекст деятельности Левого фронта искусств. Наглядным примером является серия написанных опоязовцами статей в № 1 «ЛЕФа» за 1924 год, дающих формальный анализ риторической манеры недавно скончавшегося В.И. Ленина; в числе этих статей была работа Шкловского «Ленин, как деканонизатор», работа Эйхенбаума «Основные стилевые тенденции в речи Ленина» и работа Тынянова «Словарь Ленина-полемиста». К. Эни трактует столь необычный выбор темы в столь ответственный для всего советского общества момент как прагматический ход опоязовцев: «Идея Шкловского состояла в том, чтобы одержать стратегическую победу, извлекая выгоду из доминирования большевиков в общественных делах литературы. Эта тактика оказалась весьма успешной: ОПОЯЗ был доволен тем, как иронично использовал революционную пропаганду Ленина, чтобы привлечь внимание к формальному методу»². Иначе смотрит на значение опоязовских статей о В.И. Ленине Г. Тиханов в статье «Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе» (И почему она теперь мертва?). Представляется, что в этой статье (очень ценной тем, как в ней поставлен вопрос о том, почему новое слово в литературоведении было сказано именно в Центральной и Восточной Европе) Г. Тиханов упрощает положение дел, когда пишет, что действия русских формалистов (включая

¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 119.

² Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 90.

написание статей о языке В.И. Ленина) «были связаны с процессом построения нового государства с новой политической идентичностью»¹. Легко согласиться с Г. Тихановым, когда он говорит о чувстве «неоромантической гордости» у формалистов «за нахождение на передовой линии этих изменений»², но только если речь идет о появившихся после революции новых возможностях для литературы, а не об уповании опоязовцев на изменения, исходящие от власти. Несмотря на оговорки Г. Тиханова, именно так читаются его слова: «Хотя этот <...> ход (написание формалистами статей о В.И. Ленине. – *В.Л.*) может показаться исключительно прагматичным, если не ироничным или даже циничным, связь формалистов с конструктивизмом (ЛЕФ был платформой конструктивистов. – *В.Л.*), литературой факта и другими проектами левого искусства была чем-то бóльшим, нежели поверхностной демонстрацией лояльности или же ухищрением, нужным, чтобы получить тактическое преимущество. В конце концов, две наиболее судьбоносные и новаторские работы зрелых формалистов – “О литературной эволюции” Юрия Тынянова и “Литература и литературный быт” Бориса Эйхенбаума – обе были опубликованы в “На литературном посту”, журнале радикальной левой партии (РАПП)»³.

Однако обстоятельства, связанные с публикацией «Литературы и литературного быта», были сложнее, чем о том пишет Г. Тиханов. Это показывает К. Эни: «РАПП, голос которого звучал громче, а мнение ценилось выше остальных, совершенно не собирался быть обнадеживающим или снисходительным (по отношению к Эйхенбауму, который в указанной статье обратился к вопросу о социальном бытовании литературы. – *В.Л.*). Его (РАППа. – *В.Л.*) старожил, Леопольд Авербах, опубликовал в <журнале> “На литературном посту” статью Эйхенбаума о литературном быте с уверениями,

¹ Tihanov Galin. Why Did Modern Literary Theory... P. 66.

² Ibid.

³ Ibid. – P. 66–67.

что против него не будет никакого “погрома”. Теперь же, приободренный поддержкой РАППа со стороны партии и ее решением 1928 года относительно литературы¹, Авербах, вероятно, уже не чувствовал нужды в том, чтобы сдерживаться. В 1929 году <журнал> “На литературном посту” опубликовал ряд язвительных отзывов на работы Эйхенбаума².

Возвращаясь к участию формалистов в «ЛЕФе» и «Новом ЛЕФе», следует подчеркнуть, что состав журналов был весьма неоднородным. Как не без резкости пишет В. Эрлих, «типичный номер “ЛЕФа”, особенно его критический отдел, представлял собой непростое сосуществование отрывистой, афористичной и безошибочно литературной прозы Шкловского с неумолимо напыщенными и неуклюже написанными работами Н. Чужака, этого аппаратчика от неофутуризма»³. Уже было показано, что сотрудничество лэфовцев с напостовцами не исключало нападков со стороны последних на работавших в «ЛЕФе» и «Новом ЛЕФе» формалистов. Иногда же случалось так, что разногласия, имевшие место между формалистами, возникали в результате того, что формалисты принадлежали в одно и то же время к разным группам.

Показателен эпизод, произошедший 5 марта 1928 года на заседании Отдела словесных искусств ГИИИ (Государственного института истории искусств). Шкловский читал отрывок из своей книги «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» (1928), шло обсуждение. В какой-то момент между участниками заседания завязался спор о сотрудничестве ГИИИ с «Новым ЛЕФом». Эйхенбаум описал это в своем дневнике:

¹ Имеется в виду принятая партией в 1928 году резолюция после Всесоюзной конференции по вопросам агитации и пропаганды. В соответствии с решением партии, РАПП оказался единственной литературной группой, которую партия с этого момента поддерживала. Контроль партии над литературным процессом ужесточился.

² Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 131. Представляли собой эти «язвительные отзывы» статья В.П. Друзина «Эйхенбаум и Чернышевский», рецензия Я.Е. Эльсберга на книгу Эйхенбаума «Лев Толстой: Книга первая: 50-е годы», статья А.П. Селивановского «Воинствующая реакция: (О книге Б. Эйхенбаума “Мой современник”»).

³ Erlich Victor. *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*. – Cambridge; London: Harvard University Press, 1994. – P. 220.

«Говорил С. Третьяков (один из лидеров ЛЕФа. – *В.Л.*) – спокойно, но с упреками. “Мы думали, что здесь если не родные братья, то двоюродные. Надо решать – работать вместе или быть врагами. Нельзя считаться родственниками и потому не сожительствовать”. Говорил еще Юра (Тынянов. – *В.Л.*), говорил я – разошлись на том, что надо связываться в Москве и поговорить деловым образом»¹.

Впрочем, в том же 1928 году ЛЕФ распался, а «Новый ЛЕФ» прекратил издаваться. Как отмечает Г.А. Белая, на то имелись и внутренние причины (упоминавшаяся разнородность авторского состава), и причины внешние (убыточность журнала)². В то же время, когда распадался ЛЕФ, опоязовцы предприняли последнюю попытку выступить единым фронтом в литературной борьбе того времени, возобновив ОПОЯЗ на регулярной основе и наконец основав собственный журнал. Свидетельством тому являются письма Шкловского к Тынянову. «Леф распался <...> Я выйду из остатков Лефа, – писал Шкловский. – Если нам нужна группировка, то хорошо было бы придать нашей дружбе уставный характер и требовать себе места в Федерации (федерации объединений советских писателей. – *В.Л.*) и журнал»³.

Отдельного рассмотрения требует вопрос, почему этого все же не произошло. Но несомненно то, что опоязовцам помешал не только внутренний кризис, но и политическая обстановка: сворачивание остатков НЭПа, укрепление И.В. Сталина, возросший надзор за литературой, наделение РАППа (правда, лишь на время) неограниченными в применении к остальным литературным группам полномочиями. Наступление формалистов

¹ Цит. по: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. Выпуск X. – М.: Книга, 1981. – С. 189.

² Белая Г.А. Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М.: РГГУ, 2004. – С. 332.

³ Цит. по: Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 531. См. также: Галушкин А.Ю. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928 – 1930 гг. // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 44. – С. 136–153.

на своих противников, столь смело и находчиво ведшееся, завершилось капитуляцией формализма в статье Шкловского начала 1930 года «Памятник научной ошибке». Непримиимый дотоле Шкловский писал в этой статье, что «формализм – пройденный путь» и что теперь «<n>еобходим переход к изучению марксистского метода в целом»¹. Правда, на основании написанных после 1930 года книг Шкловского можно утверждать, что его отречение от формализма было вынужденным, мнимым². Начиналось время отречений в литературной среде – красноречивым подтверждением чего является еще один покаянный материал, напечатанный в том же номере «Литературной газеты», что и статья Шкловского: «Признаем свою ошибку: Резолюция общего собрания работников и студийцев Новосибирского Пролеткульта от 30 декабря 1929 года». Так или иначе, формалисты уже не могли развивать свои идеи в России 1930-х годов, когда всякое самобытное явление подавлялось государством. Шкловский это понимал, и потому можно сказать, что он сжег свои корабли, прежде чем это успели сделать другие.

2.3. Принципы литературно-критической позиции формалистов

Говоря о литературной критике русских формалистов, важно учитывать не только особенности написанных ими текстов, но также и те позиции, которые формалисты занимали в литературном процессе конца 1910-х – 1920-х годов.

Представляется, что эти основополагающие черты формальной критики необходимо проанализировать не только на семантическом уровне

¹ Шкловский В.Б. Памятник научной ошибке // Литературная газета. – 1930. – 27 янв. – № 4.

² См.: Левченко Я.С. Послевкусие формализма: Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 128. – С. 125–143.

(что подразумевает анализ самих текстов), но также на уровне прагматическом.

Об этой необходимости еще в 1985 году писала М.О. Чудакова: «Если их (формалистов. – *В.Л.*) концепции давно вошли в состав современной мировой филологической науки <...>, то их социальный опыт <...> почти не осмыслен»¹. М.О. Чудакова и ее коллеги заложили основы такого подхода в комментариях к сборникам работ Тынянова, Эйхенбаума, Шкловского. С тех пор многое было сделано в этом направлении, так что одной из важнейших тем в монографиях о формалистах стала тема их *научного поведения*, тема выработанных ими «особых поведенческих жанров»².

Формалисты такой подход к своему наследию предвосхитили, рассматривая произведения искусства в прагматическом аспекте – с точки зрения отношения всего произведения к литературно-исторической ситуации, его породившей. Этот взгляд на литературу выкристаллизовался в выдвинутом Эйхенбаумом понятии *литературного быта*. Оге А. Ханзен-Лёве определил такой подход к изучению культуры термином «бытология»³. Он же писал об «экзистенциализации»⁴ формализма – еще один подходящий термин.

Очевидно, что те черты, которые отличают критические тексты формалистов, характерны и для их *литературно-критического поведения* – его тактики и стратегии. Достаточно точной представляется классификация М.В. Умновой, которая вывела «основополагающие параметры»⁵ формальной критики: эстетизм, релятивизм, динамику⁶.

¹ Чудакова М.О. Социальная практика... Р. 42.

² Устинов Д. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 247.

³ Ханзен-Лёве Оге А. «Бытология» между фактами и функциями // *Revue des études slaves*. Т. 57. – Ф. 1. – 1985. – Р. 91–103.

⁴ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм... С. 548.

⁵ Умнова М.В. Литературная критика формальной школы... С. 125.

⁶ Эти понятия М.В. Умнова определяет следующим образом. Эстетизм – «<o>бсуждение литературы как эстетического объекта, а не как “отражения реальности”» (Умнова М.В.

Однако в настоящем и последующих разделах предложена собственная терминология, еще более полно отражающая принципы литературно-критического поведения формалистов. Таких основополагающих принципов, по крайней мере, четыре. Их можно концептуализировать следующим образом: научно-критический полиморфизм; художественный¹ антиидеологизм; художественный динамизм; научно-критический максимализм. Каждый из этих терминов получит свое обоснование по мере рассмотрения.

В данной главе подробно рассматриваются второй, третий и четвертый принципы литературно-критического поведения формалистов. О первом – научно-критическом полиморфизме – достаточно было сказано в теоретической главе, посвященной смешению двух установок формализма, одна из которых (конструктивная) проистекала из сугубо научных устремлений формализма, а вторая (остраняющая) – из непосредственного участия формалистов в литературной современности. Чтобы избежать малейшей недоговоренности, достаточно сослаться на Оге А. Ханзен-Лёве, который пишет о том же: «“Бытовая” позиция формализма была в то же время остраняющей позицией в рамках как “литературного”, так и “научного быта”: формализм нарушил 1) литературно-социологическое “табу”,

Литературная критика формальной школы... С. 125). Релятивизм – «<o>тказ от абсолютных, вечных ценностей, незыблемой иерархии» и проистекающая отсюда идея системности (там же). Динамика связана с релятивизмом и «предопределяет ориентацию критических работ <опоязовцев> на явления и процессы, стимулирующие изменчивость» (там же. – С. 127).

¹ Термин «художественный» использован здесь как синоним английского термина «artistic» – связанный с искусством. Могут возразить, что для этого существует понятие «эстетический», однако эстетика, понятая как учение о формах *прекрасного* в искусстве, менее всего применима к формализму. Формалисты не раз выражали скептицизм по отношению к термину «эстетика». Тынянов, например, писал следующее: «Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще. (Кстати, “эстетические достоинства вообще”, “красота вообще” все чаще повторяются с самых неожиданных сторон.)» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 258). Между тем Шкловский использовал именно слово «художественный» в значении «artistic» в работе «Искусство как прием»: художественностью он называл «относимость к поэзии данной вещи» (Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 9).

поместив художественные произведения и (научную) интерпретацию искусства на одну коммуникативную и экзистенциальную плоскость и частично слив их воедино; он нарушил и 2) научно-социологические “табу”, интегрировав, с одной стороны, в фигуре “исследователя-поэта” научные и художественные методы, с другой стороны, реализуя научную позицию в экзистенциальной и наоборот»¹. Как видно из приведенного отрывка, можно также говорить о таком полиморфизме у опоязовцев, в котором соединились не только «наука» и «критика», но также «литература» (разработка тех же проблем в беллетристике или с помощью реконструкции, близкой к художественному творчеству). Впрочем, последнее представляет собой научную проблему, требующую отдельной постановки.

К четырем предложенным принципам можно было бы добавить и пятый – *полемичность* формальной критики, но эта особенность формализма представляется самоочевидной. Второй, третий и четвертый принципы литературно-критического поведения формалистов рассматриваются здесь именно на примере полемик между формалистами и их оппонентами.

2.4. Художественный антиидеологизм формальной критики.

Полемика с пролеткультовцами. Полемика с футуристами из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса

Под художественным антиидеологизмом формальной критики понимается стремление формалистов обсуждать произведения литературы исключительно с точки зрения их специфики, иначе – художественного своеобразия, т.е. вне всех прочих аспектов – идеологических, философских, социально-политических и т.д.

Несмотря на то что с самого начала риторика формалистов была революционной (отрицание старых науки и критики, ниспровержение

¹ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм... С. 548.

авторитетов и т.д.) и несмотря на то что Шкловский обосновывал потребность в острашении, говоря об обесмысливании человеческого опыта¹, – проблематика формалистских работ была строго, нарочито научной. Однако такая позиция не могла восприниматься в качестве нейтральной в условиях, сложившихся после Октябрьской революции. С приходом к власти большевиков все формы общественного дискурса оказались идеологизированы – в том числе в области литературы, критики и литературоведения.

Как известно, пришедши к власти, большевики поспешили принять «Декрет о печати» от 27 октября 1917 года, по которому все контрреволюционные органы печати должны были быть закрыты. Закрыты были почти все буржуазные издания. Вскоре после революции закрыты были и те издания, в которых сотрудничал Эйхенбаум, в частности «Русская мысль» и «Биржевые ведомости». Такое положение естественным образом ударило по писателям и критикам. После «Обязательного постановления Государственного издательства» от 2 августа 1919 года из всех литературных журналов уцелела лишь «Пролетарская культура». «<Ц>ентральным вопросом русской литературной среды являлось ее отношение к Октябрьской революции», – пишут С. Гардзонио и М. Заламбани². Формалисты не объявили о своей лояльности новой власти, но они и не выступили против «Декрета о печати» подобно И.А. Бунину, Гиппиус и др. Как литературное объединение формалисты воздержались от того, чтобы занять сколько-нибудь ясную позицию по этому вопросу. Если бы не революционная риторика формалистских работ (присутствовавшая, впрочем, еще до октября 1917 года), по ним нельзя было бы догадаться, что в обществе произошли столь судьбоносные перемены. Подобная приверженность исключительно

¹ Шкловский писал: «Так (в результате автоматизации. – *В.Л.*) пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» (Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13).

² История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 39.

научным вопросам делала антиидеологизм формалистов не нейтральным, но ангажированным, с точки зрения власти.

Формалисты только усилили это впечатление, вступив в полемику с Пролеткультом, который в значительной степени поддерживался новой советской властью, в частности А.В. Луначарским. Poleмика формалистов с пролеткультовцами происходила на фоне более масштабного противостояния между пролеткультовцами и футуристами. Одно из принципиальных разногласий между ними касалось того, каким должно быть искусство революционного времени и кем оно должно твориться. Пролеткультовцы утверждали, что художником новой эпохи должен быть пролетарий. Футуристы и формалисты стояли на том, что ««<п>ролетарское искусство» – не “искусство для пролетариев”, а искусство художников-пролетариев»¹. Таким образом, Пролеткульт верил в пролетария, который станет художником, а футуристы и формалисты – в художника-профессионала, который лишь один может создавать революционные (с точки зрения искусства) произведения. Как пишут С. Гардзонио и М. Заламбани, имело место противостояние «между революционными культурными элитами и пролетарскими движениями, когда каждый претендует на роль лидера в новой культуре»².

Прежде чем перейти к этим разногласиям, стоит, однако, отметить, что многое в идеях футуристов и формалистов, с одной стороны, и пролеткультовцев – с другой, совпадало. Например отказ от пассивного приятия классики. Правда, мотивировка у противоборствующих лагерей различалась: футуристы и формалисты осуждали преклонение перед классикой, потому что выступали за новаторство, между тем как А.А.

¹ Брик О.М. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. – 1918. – 13 дек. – № 2.

² История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 46.

Богданов видел идеологическую опасность в «старом» искусстве, поскольку оно несет в себе «организационный смысл»¹ старого мира.

Важнейшее расхождение между пролеткультовцами и их оппонентами касалось вопроса о статусе нового искусства. Для А.А. Богданова творчество представляло собой нечто единое, и художественное творчество являлось для него лишь звеном одной цепи наряду с творчеством «техническим, социально-экономическим, политическим, бытовым, научным»². А.А. Богданов настаивал на прямой связи искусства со всеми прочими областями общественного творчества, формалисты же занимали противоположную позицию. Характерно также, что пролеткультовцы больше говорили о *творчестве*, а формалисты – об *искусстве*. Первые акцентировали сам творческий акт, вторые – ремесло.

Шкловский активно участвовал в этой полемике, свидетельством чего является его статья «Коллективное творчество» (1919), в которой он спорит с богдановской концепцией. Позиция Шкловского сводится к следующему. В вопросе о коллективном творчестве не должно быть буквализма. Речь не о том, чтобы несколько авторов писали один и тот же текст. Шкловский приводит массу примеров, которые призваны продемонстрировать, что искусство неизбежно коллективно, потому что история искусства – это движение не отдельных художников, а канонов, которые объединяют художников: «Пушкин и Гоголь такое же явление своей школы, как и рядовой автор. Мы вырываем их из общей массы <...> оттого, что не умеем мыслить процессами»³. Очень характерна концовка статьи Шкловского: «Заботиться о создании коллективного искусства так же бесполезно, как хлопотать о том, чтобы Волга впадала в Каспийское море»⁴. Вновь искусство

¹ Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. – М.: Политиздат, 1990. – С. 328.

² Богданов А.А. Пути пролетарского творчества // Пролетарская культура. – 1920. – №№ 15–16.

³ Шкловский В.Б. Коллективное творчество // Жизнь искусства. – 1919. – 17 сент. – № 244.

⁴ Там же.

выступает у формалистов как саморазвивающееся, не зависящее напрямую от человека явление¹. Ни художник, ни класс не являются вершителями искусства. Таким образом, аполитичность формалистов – при активнейшей вовлеченности в литературный процесс своего времени – не поза, но следствие принципиально иного понимания искусства.

Столь же живо антиидеологизм формальной школы проявился в полемике Шкловского с петроградскими футуристами, входившими в Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. В этой полемике Шкловский выступил против союза между новым искусством и государством – и именно в тот момент, когда государство решило это новое искусство поощрить. Так, в 1918 году Отдел изобразительных искусств возглавил Д.П. Штеренберг; туда же вошли В.Е. Татлин, Н.Н. Пунин, В.В. Кандинский, Н.И. Альтман и др.; сотрудничали там и столь близкие Шкловскому В.В. Маяковский и О.М. Брик.

Но Шкловского не воодушевляло привилегированное положение единомышленников. Напротив, перспектива «государственного футуризма» пугала его. Шкловский написал об этом в статье «Об искусстве и революции»² (1919; в книге «Ход коня» она воспроизведена под заголовком «Улля, улля, марсиане!»). Как пишет А.Ю. Галушкин, эта статья явилась «несколько запоздавшим откликом Шкл<овского> на занятие футуристами руководящих постов в петроградском Отделе изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса»³.

В этой статье Шкловский утверждал, что «искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города». «Уже Александр Веселовский положил начало свободной истории литературной формы, – писал Шкловский. – А мы,

¹ См. раздел 1.1 настоящей диссертации.

² Шкловский В.Б. Об искусстве и революции // Искусство коммуны. – 1919. – 30 марта. – № 17.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 491.

футуристы, связываем свое творчество с Третьим Интернационалом. / Товарищи, ведь это же сдача всех позиций!» Как видно, Шкловский сохранял антиидеологизм даже в благоприятных для его единомышленников условиях. Он не хотел, чтобы футуризм превратился из искусства молодого и «напорного» в канонизованное. Признание чиновников, с точки зрения Шкловского, могло быть только во вред. Новое искусство и его теория должны были оставаться скандальными и будоражащими, а потому им следовало сторониться чиновников, от чьего прикосновения все каменеет.

2.5. Художественный динамизм формальной критики. Полемика Шкловского с Э.Ф. Голлербахом

Художественный динамизм формальной критики проявился в ее отказе от свода эстетических правил и готовых критериев оценки, свойственных нормативным поэтикам прошлого. Различие между нормативной поэтикой и научной наглядно описал И.О. Шайтанов: «Прежняя поэтика исходила из того, что установлено, задано. Она была *нормативной*. Целью новой было не предписание вечных законов, а понимание закономерностей развития. Новой поэтике предстояло стать *исторической*»¹. Неотъемлемая в нормативных поэтиках эстетическая категория прекрасного, возвышенного была формалистами отринута.

Художественный динамизм опоязовцев стал новым критерием оценки произведения искусства. Опоязовцы столь высоко ставили Стерна, Л.Н. Толстого, Хлебникова и Маяковского не за «красоту» их произведений, но за динамизм художественной формы. (На этом фоне являются неожиданными слова Шкловского о том, что «прекрасна прекрасная книга Анны

¹ Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М.: Издательский центр Российского гуманитарного университета, 2010. – С. 41.

Ахматовой»¹. Но если посмотреть на рецензию целиком, то окажется, что речь в ней идет не о красоте как таковой, но о том, что искусство А.А. Ахматовой – подлинное и потому прекрасно, как прекрасно искусство в целом.)

То, как художественный динамизм формалистов противостоял категории прекрасного, можно наблюдать на примере полемики между Шкловским и Э.Ф. Голлербахом. В этой полемике столкнулись друг с другом новая и старая критика. Poleмика между Шкловским и Э.Ф. Голлербахом развернулась в апреле 1920 года в газете «Жизнь искусства». Однако повод для дискуссии возник годом раньше, когда появилась рецензия Э.Ф. Голлербаха на первый и единственный номер журнала «Изобразительное искусство» (напечатана в нем же)².

В своей рецензии 1919 года Э.Ф. Голлербах раскритиковал направление журнала и опубликованные в нем статьи Пунина, О.М. Брика, Малевича и репродукции с картин Штеренберга, Татлина, Малевича. Выпад Э.Ф. Голлербаха против авангардного искусства Шкловский принял на свой счет. (Еще одним поводом для выступления Шкловского послужила, как отмечает А.Ю. Галушкин³, статья П. Сторицына «Искусство плаката»⁴, где речь шла о «пропасти» между футуризмом и простыми людьми.)

Ответом Шкловского стал фельетон «Старое и новое»⁵ (1920), в котором Шкловский бросил вызов Э.Ф. Голлербаху и его единомышленникам – в частности намекая на свойственную им приверженность увлечениям 1910-х годов: «В наше время, когда все талантливые люди вышли из Египта и от котлов его, чтобы искать новых форм, когда старые омертвели, как десны, замороженные кокаином, забавно

¹ Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] А.А. Ахматова. Anno Domini // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 18.

² Журнал был издан футуристами из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 498.

⁴ Жизнь искусства. – 1920. – 23 марта. – № 406.

⁵ Шкловский В.Б. Старое и новое // Жизнь искусства. – 1920. – 2 апр. – № 416.

читать про контррельеф Татлина: “Такие рельефы в изобилии встречаются в выгребных ямах, мусорных кучах, в старых сараях и на задних дворах”»).

Сразу после этой фразы Шкловский будто бы меняет тему – характерный для него, фельетонный прием – и рассказывает, как совсем недавно ходил на выпускной спектакль студии Р.Б. Аполлонского. Шкловский говорит, что в спектакле «были “лес”, и “даль”, и “трагик” с “р”, говорящий “братец”, и женщина, очень толстая и так двигающаяся спиной, что, по всей вероятности, было смешно”». Итог увиденному в студии Аполлонского Шкловский подводит одной фразой: «Шла пьеса без “недоразумений”». Этим для него все сказано. «Вчера не было никаких “недоразумений”, вчера я был в морге», – повторяет он. Для Шкловского искусство живо именно тогда, когда полно недоразумений, когда оно первоначально воспринимается как сплошное недоразумение¹. Искусство, за которое ратует Э.Ф. Голлербах, говорит Шкловский, – мертвое искусство.

Вскоре последовал ответ Э.Ф. Голлербаха – статья «Камень вместо хлеба»² с подзаголовком «Ответ Виктору Шкловскому» (1920). В отличие от фельетона Шкловского голлербаховский текст построен традиционно и черпает силу скорее в образах, нежели в характерных для фельетона композиционных и тематических перестановках.

Заглавие голлербаховской статьи отсылает к двум Евангелиям – от Матфея и от Луки. Поучение про камень и хлеб выглядит в Евангелии от Луки следующим образом: «Какой из вас отец, когда сын попросит у него хлеба, подаст ему камень? Или, когда попросит рыбы, подаст ему змею вместо рыбы? Или, если попросит яйца, подаст ему скорпиона? Итак, если вы, будучи злы, умеете даяния благие давать детям вашим, тем более Отец

¹ Ср. у Тынянова: «...есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными “ошибками”» (Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы... С. 582).

² Голлербах Э.Ф. Камень вместо хлеба: Ответ Виктору Шкловскому // Жизнь искусства. – 1920. – 24–26 апр. – №№ 432–434.

Небесный даст Духа Святого просящим у Него» (11:11-13). В этом образном ряду Шкловский и его единомышленники ассоциируются с обманщиками, которые лишены высшей милости: хлеба истины они дать никому не могут.

Но, нанеся удар по противнику, Э.Ф. Голлербах тут же заявляет: «Должен пояснить, что охотно принимаю теоретические, отвлеченные основы нового искусства». Эти основы Э.Ф. Голлербах называет «иногда вдохновенными и убедительными», хотя и «довольно неуклюжими и беспомощными (обычно)».

Такого признания и такого «обычно» в скобках, да еще и в качестве второй оговорки подряд, у Шкловского не встретить. Э.Ф. Голлербах тактичен; сказав что-то, он это или дополнит, или смягчит. У Шкловского, по наблюдению А.П. Чудакова, вторая фраза «не разъясняет первую, не добавляет к ней оттенки – она вводит уже другую мысль», а «<в>сякий стиль», как тонко замечает А.П. Чудаков, «прежде всего качество второй фразы»¹. Стилистические различия между Шкловским и Э.Ф. Голлербахом помогают понять различия концептуальные. Обвинять противника в неправоте, принимая при этом его теорию, для Шкловского значит обезоружить себя. Но для Э.Ф. Голлербаха это не страшно – теория у него стоит отнюдь не на первом месте.

Умозрениям Э.Ф. Голлербах предпочитает прямой взгляд на то, каков результат творчества художника. Э.Ф. Голлербах настаивает на том, что теория футуризма не оправдывает футуристической практики: «Где на смену теории приходит картина <...> разверзается пропасть, в которую летят все футуристические силлогизмы и парадоксы». Произведения футуристов, по мнению критика, «непонятны без комментариев (да и с комментариями не всегда понятны)». «Подлинное искусство, – заключает он, – рождает живых и милых детей, а не демонстрирует процессов их зачатия и утробного питания.

¹ Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 31.

В художественном созерцании нельзя заменить элемент наслаждения разрешением головоломных алгебраических задач».

Таким образом, при оценке художественного произведения для Э.Ф. Голлербаха значимы два критерия – естественность и «элемент наслаждения». Едва ли требует подробного доказательства тот факт, что для Шкловского произведение ни при каких условиях не может быть естественным, ведь произведение для него – это материал, обработанный художником-ремесленником. В этом смысле произведение всегда вторично, а то, что другие называют естественностью, на поверку оказывается эстетической привычкой.

Сложнее обстоит дело с понятием наслаждения. Говоря о наслаждении искусством, Э.Ф. Голлербах, по всей вероятности, подразумевает наслаждение, получаемое от гармоничности искусства, от его красоты. Поэтому Э.Ф. Голлербах отвергает футуризм – не за теорию, которая, может быть, и верна, но за неблагообразность футуристических экспериментов. Поскольку же у Шкловского нет того эстетства, которое характерно для Э.Ф. Голлербаха, может показаться, что и здесь Шкловскому удастся никак не оперировать категорией наслаждения, идущей из старых поэтик. И действительно, вместо красоты Шкловский ценит динамичность произведения, его новизну, которая сказывается в новом видении действительности, тогда как наслаждение гармонией, соразмерностью и т.д. несовместимо с тем затрудненным восприятием, которое, согласно Шкловскому, отличает произведение искусства, еще не автоматизировавшееся в глазах читателя. Кроме того, очевидно, что Э.Ф. Голлербах в своей критике руководствуется понятием о «хорошем вкусе», между тем как, по мнению Шкловского, хороший вкус – «самый плохой для художников»¹. Ведь для формалистов развитие литературы состоит в

¹ Шкловский В.Б. Штандарт скачет // Жизнь искусства. – 1920. – 11–12 сент. – №№ 554–555.

перемежении канонов, каждый из которых имеет свое представление об эстетически превосходном. С этой точки зрения примененное к искусству понятие о хорошем вкусе как таковом оказывается ошибочным. Позднее Тынянов со всей ясностью выразит эту точку в статье «Литературный факт» (1924): «Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической – то же, что оценивать качества ядра вне вопроса о полете. <...> свойства литературы, кажущиеся основными, первичными, бесконечно меняются и литературы как таковой не характеризуют. Таковы понятия “эстетического” в смысле “прекрасного”»¹.

Однако определенным вкусом Шкловский и его единомышленники все-таки руководствовались – вкусом к современности, чем и обуславливался «высокий аксиологический статус современности»² в их теории. Поэтому, несмотря на то что художественный динамизм позволял опоязовцам говорить об искусстве вне категорий традиционной эстетики (таких, как истина, добро, красота³), полностью избежать оценочности при установке на динамику было нельзя.

Также не смогли формалисты целиком уйти и от использования категории наслаждения. На это в «Проблеме содержания, материала и формы

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 260–261.

² Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки... С. 59.

³ См. отзыв Тынянова на статью пользующегося этой триадой А.А. Смирнова, «Пути и задачи науки о литературе» (Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Т.] [Рец. на] Литературная мысль. Альманах II // Книга и революция. – 1923. – № 3. – С. 71–72). В своей статье А.А. Смирнов пытался заново поставить вопрос о литературоведческих методах в их отношении к философским; он также пытался сформулировать критерий для ценностных суждений о литературе на основе названной триады. Тынянов раскритиковал статью А.А. Смирнова, охарактеризовав ее «как одну из несомненно последних попыток разрешить столь сложную в настоящее время проблему в объеме журнальной статьи» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 139). Иначе отнесся к этой статье оппонент формалистов М.М. Бахтин. В работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), сетуя на «отсутствие систематико-философской общеэстетической ориентации» в русском литературоведении 1920-х годов, он писал о статье А.А. Смирнова: «Ко многим положениям и выводам этой статьи мы в дальнейшем вполне присоединяемся» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 10).

в словесном художественном творчестве» указал М.М. Бахтин, говоря о том, что наслаждение является для формалистов центральной категорией, лежащей в основе их рассуждений об искусстве. М.М. Бахтин объяснял это тем, что единственную ценность в произведении искусства для формалистов представляет способ его обработки. Критика М.М. Бахтина сводилась к тому, что художественную форму опоязовцы воспринимали «грубо гедонистически»¹, поскольку пренебрегали смыслом произведения, сосредотачиваясь вместо этого на остроте ощущений, полученных от восприятия художественной формы этого произведения.

В ранних статьях ОПОЯЗа действительно обнаруживается немало примеров, которые подкрепляют утверждение М.М. Бахтина, например: «...восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*».² Однако затрудненное восприятие может быть трактовано и как такое, которое противостоит гедонизму. Кроме того, опоязовская теория литературной эволюции выдвинула понятие исторического долженствования, которое не может дать долго наслаждаться созданным в искусстве, ведь искусство вынуждено непрерывно искать новые пути. Все это не позволяет целиком согласиться с М.М. Бахтиным.

Несмотря на все эти сложности, для настоящего раздела важно то, что художественный динамизм как принцип позволил критике опоязовцев порвать с нормативной поэтикой и обратиться к поэтике научной.

¹ Бахтин М.М. Вопросы... С. 15.

² Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 13.

2.6. Научно-критический максимализм формализма. Вызванная статьей Л.Д. Троцкого полемика вокруг формального метода

Под научно-критическим максимализмом здесь понимается научная бескомпромиссность формализма и *принципиальное* нежелание применять неспецифические подходы к изучению литературы. Научно-критический максимализм выражался в неприятии формалистами любых видов «эклетицизма»¹. Научно-критический максимализм формалистов проявился в отстаивании ими своего художественного антиидеологизма.

Научно-критический максимализм формализма проиллюстрирован здесь на примере полемики, вызванной статьей Л.Д. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм» (1923)². Сначала она появилась в «Правде», а вскоре вошла в книгу Л.Д. Троцкого «Литература и революция» (1923). Дополнительным поводом к этой статье послужила книга Шкловского «Ход коня», изданная в Берлине в 1923 году. В ней Шкловский отстаивал независимость искусства от социальной действительности и вредоносность государственного вмешательства в искусство. Первый тезис Шкловский обосновывал тем, что литературные сюжеты не зависят от социальных перемен – вот почему идентичные сюжеты воспроизводятся и у не связанных друг с другом народов (глава «Улля, улля, марсиане!»). Вторым тезисом Шкловский обосновывал с помощью притчи о тысяченожке. Однажды, пишет Шкловский, черепаха спросила тысяченожку: «...какое положение должна иметь твоя 978-я нога, когда ты заносишь вперед пятую?»³ Тысяченожка «стала думать о том, где находится каждая ее нога, завела централизацию, канцелярщину, бюрократизм и уже не могла шевелить ни

¹ См. раздел 1.3 настоящей диссертации.

² Троцкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. – 1923. – 26 июля. – № 166.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 76.

одной»¹. Очевидно, что тысяченожка является здесь олицетворением художника, который забыл свое ремесло, пав жертвой государственных попыток организовать искусство. Так в книге «Ход коня» проявился художественный антиидеологизм формализма.

На все эти доводы Шкловского Л.Д. Троцкий возражал, что для материалистической диалектики «искусство, под углом зрения объективного исторического процесса, всегда общественно-служебно, исторически-утилитарно», – а в конце этой статьи, которая должна была прощупать «социальным зондом» «классовые корни» формалистов, делал вывод: «Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства».

Основная идея статьи Л.Д. Троцкого, таким образом, состояла в том, что формализм – порождение буржуазной науки; что он полезен, но должен играть вспомогательную роль при единственно верном научном подходе к литературе – подходе марксистском.

Шкловский написал статью «Ответ Льву Давидовичу Троцкому», которая, согласно А.Ю. Галушкину², сохранилась не полностью и частично вошла в другую статью – «Всеволод Иванов», которая не была в то время опубликована. Основной удар на себя принял Эйхенбаум, ответив Л.Д. Троцкому в статье «В ожидании литературы». Статья была опубликована в журнале «Русский современник» (1924), в котором, как и Эйхенбаум, активно сотрудничали Шкловский и Тынянов. В том же году журнал был закрыт как контрреволюционный³.

В своей статье Эйхенбаум высказывается против любых попыток совместить формализм с марксизмом. Перед тем как приступить к разговору о книге Л.Д. Троцкого, о которой, несмотря на теоретические разногласия,

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 76.

² Там же. – С. 491.

³ См. раздел 2.2 настоящей диссертации.

Эйхенбаум высоко отозвался¹, опоязовский критик атакует тех, кто говорит о необходимости синтеза марксизма и формализма. Эйхенбаум высмеивает следующий отрывок, принадлежащий В. Львову-Рогачевскому (цитируется по статье Эйхенбаума): «При занятиях по литературе мы должны сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы. Формальная школа знает только анализ приемов. Она забывает, что у писателей не только приемы, но и цели. Публицистическая критика знает только цели и не хочет видеть приемов, посредством которых оформлен замысел художника; я стремлюсь к синтезу»². Такой синтез неприемлем для Эйхенбаума, но не потому, что Эйхенбаум отрицает марксизм (этого Эйхенбаум отнюдь не делает), а потому, что Эйхенбаум выступает за научную чистоту не только формализма, но и марксизма. Каждая из этих наук, с его точки зрения, должна решать поставленные ею перед собой задачи собственными силами. Поэтому о В. Львове-Рогачевском Эйхенбаум пишет: «В своих литературных оценках автор уже совершенно забывает о марксизме и становится эстетом-импрессионистом самого дурного тона»³.

(Следует сказать в порядке отступления, что аргументация Эйхенбаума характерна для формалиста. Выступая против синтеза с другими научными школами, формалисты не отрицают права этих научных школ на существование – напротив, формалисты как будто становятся на защиту этих школ от посягательств со стороны эклектиков. К этой же тактике прибег Шкловский на диспуте «Марксизм и формальный метод». Выступление Шкловского на диспуте было отражено в двух статьях с провокационным заголовком «В защиту социологического метода» (1927). Сохранились также

¹ Эйхенбаум, в частности, писал: «...книга полная живых мыслей и острых наблюдений, книга большого темперамента» (Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 284).

² Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 284.

³ Там же. – С. 283.

слова Шкловского, произнесенные на диспуте: «Мы пострадали здесь. Мы, – формалисты. <...> / Мы пострадали потому, что не встретили противника»¹.)

Таким образом, синтез марксизма и формализма невозможен, с точки зрения Эйхенбаума, поскольку у них разные научные предпосылки: «Сочетание это не удастся, потому что в основе его скрывается противоречие: нельзя эволюцию литературных форм сводить на генезис авторской психологии или на “соответствие” формам социальной жизни»².

Аргументы Эйхенбаум ищет в словах самого Л.Д. Троцкого (прием, также характерный для полемики формалистов). Так, Эйхенбаум ссылается на статью Л.Д. Троцкого «Новогодний разговор об искусстве»³. У Троцкого спорят, в частности, журналист и доктор. Речь заходит об английском живописце У. Тернере. Журналист говорит о его уникальности, а доктор объясняет ее тем, что У. Тернер был «астигматик: линии для него не существовали, только окрашенные поверхности». «Вот и опять ненормальность глаза, как основа художнической индивидуальности!» – заключает доктор. Л.Д. Троцкий не отдает доктору безоговорочной победы. Эйхенбаум комментирует все это следующим образом: «...в споре с доктором Троцкий – настоящий эволюционист, понимающий, что *связь* явлений не есть непременно *связь причинная* и потому сама по себе ничего не объясняет»⁴. Желание синтезировать формализм и марксизм Эйхенбаум отмечает как эклектизм. «Эклектизм – единственный выход из затруднений, но не разрешение вопроса»⁵, – пишет он.

За статьей Л.Д. Троцкого и ответной статьей Эйхенбаума последовала масштабная полемика 1924 года на страницах № 5 журнала «Печать и

¹ Устинов Д. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года... С. 260.

² Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 287.

³ Троцкий Л.Д. Новогодний разговор об искусстве // Киевская мысль. – 1908. – 30 дек. – № 358.

⁴ Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 286.

⁵ Там же. – С. 287.

революция». Полемика развернулась между Эйхенбаумом, который выступил от лица всего формализма, и сторонниками марксизма (но не только ними). «“Печать и революция” приняла статью Эйхенбаума, – пишет К. Эни, – с тем условием, что в ней будет содержаться ответ на критику формалистов Троцким. Эйхенбаум понимал, что редакторы повышали градус диспута»¹. Статья Эйхенбаума называлась «Вокруг вопроса о “формалистах”». На нее откликнулись следующие авторы в следующих публикациях: «Из первоисточника» (П.Н. Сакулин), «Метод и апологет» (С.П. Бобров), «Формализм в науке об искусстве» (авторства самого А.В. Луначарского), а также «О формальном методе» (П.С. Коган) и «По поводу Б. Эйхенбаума» (В. Полянский). Марксистскими литературоведами из них не являлись только С.П. Бобров и П.Н. Сакулин.

Полемика, начавшаяся с вопроса о соотношении литературного и социального рядов, или, проще говоря, литературы и «жизни», переросла на страницах «Печати и революции» в полемику о методе научного исследования. Марксисты настаивали на том, что невозможно оставаться вне идеологии, изучая литературу, Эйхенбаум же утверждал, что обращение к идеологии грешит против художественной специфики искусства. Начав, таким образом, с проблемы художественного антиидеологизма формалистов, Эйхенбаум перешел к проблеме научной методологии вообще, и здесь в доводах Эйхенбаума проявился научно-критический максимализм формалистов.

Особенно он нагляден при сопоставлении взглядов Эйхенбаума и П.Н. Сакулина, одного из полемистов. В статье «Вокруг вопроса о “формалистах”» Эйхенбаум называет П.Н. Сакулина, который ратовал за синтез формального и социологического методов, эклектиком, говоря, что, по П.Н. Сакулину, надо добавить «немного социологии, немного эстетики,

¹ Any Carol. Boris Eikhenbaum... P. 87.

немного биографии и т.д.»¹. Эйхенбаум причисляет Сакулина к своим противникам, ссылаясь при этом на статью П.Н. Сакулина «К вопросу о построении поэтики» (1923). «Основная цель этих статей, – пишет Эйхенбаум в том числе и о статье П.Н. Сакулина, – сгладить остроту вопроса (вопроса об изучении литературы с учетом ее специфики или без. – В.Л.). Убедившись, что игнорировать формалистов нельзя, почтенные ученые решили уничтожить засилье “Опояза” другим способом: объявить себя тоже “формалистами”»². Суть эйхенбаумовских претензий в том, что Сакулин и прочие «эклектики» используют достижения формализма наряду с другими подходами, научные предпосылки которых исключают научные предпосылки, сделавшие формализм возможным³.

Теоретическому «эклектизму» П.Н. Сакулина Эйхенбаум противопоставлял научную *принципиальность*. При этом о самом понятии формального метода как метода Эйхенбаум пишет скептически, предпочитая говорить о спецификаторстве⁴ как особом научном принципе изучения литературы: «Вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки»⁵; «Методы изучения формы могут быть самые разнообразные при едином принципе, в зависимости от темы, от материала, от постановки вопроса»⁶. Эйхенбаум при этом отталкивается от латинского корня слова «принцип», который означает первый. Так Эйхенбаум обосновывает *принципиальную* и нетерпимую ко всякому «эклектизму» позицию формалистов – их научно-критический максимализм.

¹ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах»... С. 7.

² Там же. – С. 6–7.

³ Для справедливости следует отметить, что П.Н. Сакулин постарался научно обосновать такой синтез в книге «Социологический метод в литературоведении» (1925). Вопрос о том, насколько ему это удалось, выходит за пределы диссертационной темы.

⁴ Вместо термина «формалисты» Эйхенбаум предпочитал использовать термин «спецификаторы» применительно к себе и своим научным товарищам – см., напр.: Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах»... С. 3.

⁵ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах»... С. 2.

⁶ Там же. – С. 3.

То, о чем идет речь, можно было бы также назвать монизмом – распространенное в 1920-е годы слово. Но это было бы неверно по следующей причине. Действительно, может показаться, что отрицание формалистами «эклектизма» делает их монистами. Тогда невелика разница между ними и марксистами, которые тоже упрекали П.Н. Сакулина в эклектизме. Так, П.Н. Медведев, выступая с позиций марксистского литературоведения, критиковал П.Н. Сакулина за эклектическую позицию в статье «Социологизм без социологии» с подзаголовком «О методологических работах П.Н. Сакулина» (1926). «...отсутствием монизма, цельного единства и страдает методологическая система П.Н.Сакулина»¹, – говорит П.Н. Медведев. Называя методологию П.Н. Сакулина «дуалистичной или даже плюралистичной»², П.Н. Медведев выносит ей приговор.

Интересно сопоставить это с тем, что о монизме и плюрализме писал Эйхенбаум в статье «5 = 100» (1922). Эйхенбаум осуждал монизм и ратовал за плюрализм: «Маркс, как настоящий немец, привел всю жизнь к “экономике”. А русские люди любили учиться у немецкой науки... И вот воцарился у нас “монистический взгляд”... Нашли основной фактор, стали строить схемы... <...>

Нет, довольно нам монизма! Мы – плюралисты. Жизнь многообразна – к одному фактору ее не свести»³.

Возникает вопрос: можно ли на основании этого говорить о том, что позиция Эйхенбаума после 1922 года изменилась и что научно-критический максимализм стал свойственен формализму позднее? Представляется, что ответ на него должен быть отрицательный. С учетом того, что говорит Эйхенбаум, научно-критическая логика формализма может быть реконструирована следующим образом. Позиция формалистов, или спецификаторов, состоит в том, чтобы учитывать имманентные законы, по

¹ Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 68.

² Там же. – С. 69.

³ Эйхенбаум Б.М. 5 = 100 // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 39–40.

которым развивается каждая область человеческой деятельности: в экономике – одни имманентные законы, в искусстве – другие. Эйхенбаум говорит, что не знает, какие методы формалистам понадобятся в будущем (истинность этого утверждения подкрепляется научной эволюцией формализма), однако поиск новых методов имеет смысл до тех пор, пока сохраняется главенствующий принцип, который гласит, что искусство – самостоятельно. Наличие такого принципа – условие эксперимента по построению *литературной* поэтики, а не какой-либо еще. Плюрализм для Эйхенбаума заключается в том, чтобы уметь видеть самостоятельность различных рядов, в том числе литературного и социального. С точки зрения Эйхенбаума, марксистский монизм навязывает один ряд (социальный) всем прочим рядам, уничтожая, таким образом, специфику литературного ряда. В то же время сакулинский эклектизм смешивает ряды и тем самым так же уничтожает специфику каждого из них. В этом и состоит научно-критический максимализм формалистов. В работах Эйхенбаума он получил свое обоснование.

2.7. Литературная критика в теоретическом осмыслении формалистов

Одним из главных достижений русских формалистов является их научная авторефлексия, о которой подробно говорилось в первой главе. Предмет настоящего раздела – авторефлексия формалистов применительно к их критике, иными словами, вопрос о том, как формалисты осмыслили сущность и задачи литературной критики – своей собственной и как таковой.

В первой главе было продемонстрировано, насколько тесно критика переплетается в формализме с наукой. Так, например, «Теория “формального метода”» Эйхенбаума – работа, посвященная эволюции опоязовской науки, – одновременно дает богатый материал для изучения опоязовской критики. Но

были у формалистов и статьи, непосредственно посвященные вопросам критики и журнализма; в них теоретическое осмысление критики происходило прежде всего.

Поскольку Эйхенбаум начал свой путь в критике раньше Шкловского и Тынянова, неудивительно, что именно ему принадлежит первая работа этого типа – «Речь о критике» (1918). В ней еще только проговариваются темы, которые со всей ясностью встанут перед формалистами к 1924 году.

«Речь о критике» – еще и одна из первых работ Эйхенбаума опоязовского периода. В ней, как пишет Е.И. Орлова, «как будто соединились два Эйхенбаума – до “заражения” Шкловским и во время его. От Шкловского и футуристов – задиристый тон и стремление взорвать привычное представление об искусстве. От самого Эйхенбаума – ожидание нового в искусстве и критике»¹. Действительно, анализ ранних статей Эйхенбаума показал, что Эйхенбаум двигался к опоязовской теории своим путем, по «встречному течению». Однако в «Речи о критике» уже нет характерной для доопоязовского Эйхенбаума импрессионистической манеры (как в статье «О Чехове») или обсуждения литературных вопросов не в их литературной специфике, а с общекультурной точки зрения. Что касается ухода старого и прихода нового, то об этом, начиная с конца XIX века, говорили очень многие – и в России, и вне ее. После Октябрьской революции стремление к обновлению во всех областях жизни только усилилось. В этом смысле «Речь о критике», как пишет А.П. Чудаков, «примыкает к обширному массиву текстов этой эпохи, говоривших о “кризисе культуры”»². А.П. Чудаков иллюстрирует это, сравнивая статью Эйхенбаума с выступлением Белого об омертвелости старой культуры, о необходимости обновить ее. Данное сопоставление А.П. Чудаков делает еще и на том основании, что у

¹ Орлова Е.И. Б.М. Эйхенбаум как литературный критик... С. 58.

² Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 495.

Эйхенбаума хранилась вырезка из газеты «Речь» (1916. – 27 окт.) с отчетом о лекции Белого .

И все же Эйхенбаум ставит вопрос о старом и новом иначе, опоязовски – выступая с позиций футуризма. «У футуристов, – пишет он, – есть хорошие афоризмы. Вот один из них, который уместно привести: “Часто только варварство может спасти искусство”. <...> Все надежды – на свежий вихрь варварства, который принесет нам с далеких степей свежие семена»¹.

«Варварство», о котором говорит Эйхенбаум, имеет две стороны. Первая связана с отказом от старых подходов к искусству, вторая – с тем, как критике, собственно, следует говорить об искусстве. Для Эйхенбаума новое, революционное «варварство» – это прежде всего отказ от тех традиций в русской литературе, которые связаны с интеллигенцией: «...мы стали <...> варварами. <...> Слишком много оказалось вдруг дела, забот – самых простых, жизненных, мечтать стало некогда². В этом – “трагедия русской интеллигенции”, но ведь согласимся, что именно *трагедия* и именно *такая* нужна была нам. <...> Мы иначе мыслим, иначе говорим и *иначе живем*»³. Так условием для новой жизни и нового искусства, и для новой критики в том числе, становится отказ от традиций русской интеллигенции.

Та же мысль присутствует в более поздней статье Эйхенбаума «“Методы и подходы”» (1922). Эйхенбаум пишет, что футуристы (иначе, революционеры от культуры) «<п>осадили культуру на скамью подсудимых»⁴. Вслед за этим «<н>аступил новый век, явился новый, дерзкий

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 328.

² Эта тема послереволюционного быта особенно ярко проявилась у Шкловского, в частности в книге «Революция и фронт» (позднее включена в «Сентиментальное путешествие»): «Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством» (Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 182). Характерно, как перетрактован здесь (неясно, умышленно ли) афоризм Блока о том, что «жизнь стала искусством». У Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» он укладывается в философию жизненного артистизма, у опоязовцев – в философию тотальной революции.

³ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 329.

⁴ Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы» // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 13.

язык. Начались оскорбления. Начались кризисы. Кризис интеллигенции, кризис мысли, кризис творчества и т.д. В числе других – и кризис критики, связанный с уничтожением того, что именовалось у нас интеллигенцией»¹, – пишет Эйхенбаум, подразумевая, в частности, книги Белого «Кризис жизни» (1918), «Кризис мысли» (1918) и «Кризис культуры» (1920), публиковавшиеся под общим заглавием «На перевале». Эйхенбаум расценивает разговоры о «кризисах» (вместо более решительного разговора о революции) как пассаистские и заочно спорит здесь с Белым, который писал: «...на перевале сознания подстерегают нас кризисы жизни; приложенья к техническим производствам культуры плотнят нашу мысль: не живая, она превратилась в абстракцию»². При всей обобщенности эти слова, адресованные современной культуре в целом, тем не менее, перекликаются с приводившимися выше упреками в отношении авангардистов и близких к ним формалистов. В этих упреках (высказывавшихся людьми с очень разными позициями) доминирует тема разъятия авангардистами и формалистами живой ткани искусства и подмены ее абстракцией: «Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносек идеализма»³; «Подлинное искусство рождает живых и милых детей, а не демонстрирует процессов их зачатия и утробного питания»⁴; «В художественном созерцании нельзя заменить элемент наслаждения разрешением головоломных алгебраических задач»⁵; формализм – «ученый сальеризм»⁶. Не могло вызвать прития у Эйхенбаума в 1922 году и такое утверждение Белого: «Тема кризиса сплетена с возрождением. Тема гибели мира связуема с темой рождения. Не случайны поэтому голоса, нас зовущие к выси духовной: переродиться пора! / Голоса Мережковского, Ибсена,

¹ Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы»... С. 13.

² Белый А. На перевале. – Берлин; Пг.; М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923. – С. 8.

³ Троицкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм...

⁴ Голлербах Э.Ф. Камень вместо хлеба...

⁵ Там же.

⁶ Заглавие одноименной статьи П.Н. Медведева.

Штирнера, Ницше, Владимира Соловьева звучали. Звучит голос Штейнера»¹. С точки зрения Эйхенбаума, это утверждение должно было восприниматься как подмена вопроса: вместо поиска новых путей для искусства и критики – туманные, с отблеском метафизики рассуждения о «выси духовной», в частности, со ссылкой на Мережковского, о крайне негативном отношении Эйхенбаума к которому писалось выше. В отличие от Белого Эйхенбаум не склонен говорить о том, что произошло с Россией и русской культурой, как об общей трагедии. Трагедию переживает русская интеллигенция. Для Эйхенбаума же произошедшее с Россией дает возможность обновления; и здесь намного важнее мессианских пророчеств для него то острое ощущение жизни, которое свойственно ничего не слышавшим о «высотах духа» «варварам». Потому так радостно Эйхенбаум пишет о кризисе интеллигенции, ведь для него интеллигенция – носительница культуры старого мира. Правда, Эйхенбаум и сам принадлежал к интеллигенции, но здесь он явно решил стать на сторону «варваров».

В «“Методах и подходах”» Эйхенбаум пишет о необходимости преодолеть в критике и литературной науке инерцию уже почти исчезнувшей (по его словам) интеллигенции. Он пишет, что теперь представители старой, интеллигентской критики, такие, как Ю.И. Айхенвальд (критика «“субъективная”, импрессионистическая») или Мережковский («философская» критика), – это «далекое прошлое»². Таким же «далеким прошлым» Эйхенбаум объявляет старую интеллигентскую науку – «“объективную”, академическую, внутренне враждебную критике»³.

Эйхенбаум был не единственным из формалистов, кто писал подобным образом об интеллигенции. Еще более резко о ней отзывался Шкловский. Насколько желчно он это делал, свидетельствует статья «Пробники», напечатанная в (на тот момент) уже ленинградской газете «Последние

¹ Белый А. На перевале... С. 11.

² Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы» // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 13.

³ Там же.

новости» (1924). Русского интеллигента Шкловский сравнивал с «пробником», т.е. небольшим, неагрессивным жеребцом, которого подводят к кобыле для случки; когда кобыла преодолевает природный страх, пробника оттаскивают в сторону, а вместо него запускают жеребца-производителя, который уже не встречает сопротивления со стороны кобылы. «Русская интеллигенция сыграла в русской истории роль пробников», – пишет Шкловский¹. Для Шкловского интеллигенция – «промежуточная группа»², время которой прошло. Всецело обращенный к будущему, как и футуристы, Шкловский демонстративно отказывается от того, чтобы его считали интеллигентом: «Торжественно слагаю с себя чин и звание русского интеллигента»³. Отказываясь от него, Шкловский отказывается и от всей системы нравственно-мировоззренческих ценностей и обязанностей русского интеллигента; теперь смысл своего существования он видит прежде всего в собственном мастерстве: «Я ни перед кем не ответствен и ничего не знаю, кроме нескольких приемов своего мастерства. Я <...> хочу присоединиться к толпе просто работающих людей, ремесло писателя не дает человеку бóльшего права на управление думами людей, чем ремесло сапожника. Долой пробников»⁴. То же противопоставление мастерства и интеллигентности обнаруживается у Эйхенбаума в «“Методах и подходах”»: «Интеллигентская критика и интеллигентская наука стали одинаково оцениваться как дилетантизм <...> Нужны настоящие профессионалы»⁵. Из написанного Эйхенбаумом и Шкловским очевидно еще и то, что неприятие ими интеллигенции было связано, кроме того, со стремлением освободить науку и критику от традиционной для интеллигенции уже со времен В.Г. Белинского

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 186.

² Там же.

³ Там же. – С. 187.

⁴ Там же.

⁵ Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы»... С. 14.

привязки к идеологии (неважно, реакционной или революционной), от смешения эстетических ценностей с этическими.

Интересно при этом заметить, что, противопоставляя себя традиции В.Г. Белинского¹ и всех тех, на кого он повлиял, формалисты видели своих единомышленников в Пушкине, П.А. Вяземском и других аристократах первой трети XIX века, которые занимались критикой, а также в Толстом. Так, продолжая сказанное в «Пробниках», Шкловский писал в статье «Гибель “Русской Европы”»: «Я уважаю всякое мастерство и всех владеющих мастерством, но интеллигенция это не люди, имеющие определенные знания, а люди с определенной психологией. / Они не удались, меньше, чем удалось дворянство»². Впрочем, это обстоятельство вовсе не должно трактоваться с классовой точки зрения. Оно лишь указывает на то, что те качества, которые не принимали формалисты, исторически оказались свойственным разночинцам и тем, кого в какой-то момент стали называть интеллигентами. В этом неприятии интеллигенции революционеры от литературоведения в значительной степени совпали с революционерами социальными.

Еще одной характерной чертой «Речи о критике» является то, что Эйхенбаум отгалкивается в ней от воззрений Толстого. Эйхенбаум цитирует знаменитое письмо Толстого к Н.Н. Страхову об «Анне Карениной», в котором Толстой говорит, что выразить все, что он имел в виду в своем романе, можно было бы, лишь этот роман переписав.

Для Эйхенбаума и его единомышленников очень важны были свидетельства писателей – но не общего характера, связанные с размышлениями об искусстве, а конкретные, профессиональные, ремесленные. Из всех этих свидетельств – толстовские являлись для

¹ Так, Шкловский писал: «Товарищи, ведь это же сдача всех позиций! Это Белинский – Венгеров и “История русской интеллигенции”!» (Шкловский В.Б. Об искусстве и революции...)

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 188.

формалистов одними из наиболее ценных. Эйхенбаум и Шкловский обращались к Толстому всякий раз в решающие для своей работы моменты. Поэтому Эйхенбаум писал о Толстом и в 1918 году, ратуя за новую критику, и, например, в 1927-м, развивая теорию литературного быта в одноименной статье. Шкловский же опирался на Толстого и тогда, когда обосновывал теорию остранения (значительная часть работы «Искусство как прием» – о Толстом), и позднее, пытаясь решить проблему соотношения литературного и социального рядов в книге «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”».

В «Речи о критике» Эйхенбаум находит опору в Толстом, когда выступает против «понимания» литературы. Эйхенбаум приводит слова Толстого из того же письма: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали *бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении* (курсив наш. – В.Л.) и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»¹. Вдохновленный этим, Эйхенбаум пишет: «Искусство – “бесконечный лабиринт сцеплений”. Критик должен говорить читателю, что “понять” художественное произведение нельзя. Он должен доказывать читателю, что *не понимает*, что удивлен и запутан»². За этим следует характерная метафора из области естественных наук: «...признаемся просто и искренно, что мы *не понимаем* литературы, так же, как физик и химик ничего не понимает в природе, хотя прекрасно знает ее “законы”»³. Таким образом, говоря об удивлении, Эйхенбаум, по сути, придерживается острающей установки формализма, а говоря о «лабиринте сцеплений» и законах искусства – установки конструктивной. В случае с последней формалисты, как пишет Ренс Бод, «искали *внутренние* закономерности в произведениях литературы,

¹ Цит. по: Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 329.

² Там же. – С. 330.

³ Там же.

такие, как формальные свойства и то, как они сказываются, а не *внешние* законы, которые могли бы пролить свет на создание этих произведений»¹.

Эйхенбаум хочет, чтобы критика отказалась от интерпретации (традиционно считавшейся ее прямой обязанностью), т.е. отказалась от попыток уяснить *смысл* произведения через «перевод» этого смысла на собственный «язык». С точки зрения формализма такой «перевод» подменяет собой произведение; произведению он неадекватен, поскольку адекватно произведению может быть лишь оно само, особым образом выраженное в языке. Для формалиста интерпретация, поиск какого-то иного смысла в произведении помимо его самого, – это непрофессиональный, любительский подход к литературе. Отталкиваясь от этого, Эйхенбаум по-новому определяет назначение критика: «...мы (критики. – В.Л.) отличаемся <...> от читателя тем, что не можем и не считаем возможным понять то, что он “понимает” <...> мы должны обличать читателя»². Этой задаче полностью соответствуют ранние работы формалистов – например уже упоминавшиеся работы Шкловского и Эйхенбаума о «Дон-Кихоте» и о гоголевской «Шинели», соответственно. И в первой, и во второй принципиально отсутствует интерпретация; ее место занимает разбор произведения. Разбор этот опровергает традиционный для поколений критиков взгляд на «Дон-Кихота» и на «Шинель». Шкловский пишет, что присущий рыцарю печального образа романтический ореол – случайное открытие Сервантеса, который сначала создал целиком комический образ «“безмозглого рыцаря”»³ и только после этого стал разворачивать повествование, вводя в свой текст «мудрые речи»⁴, которые достались Дон-Кихоту как главному герою, в результате чего и сложилось романтическое восприятие совершенно иначе

¹ Bod Rens. A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present. – New York: Oxford University Press, 2013. – P. 327.

² Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 330.

³ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 94.

⁴ Там же. – С. 98.

задуманного и иначе писавшегося произведения. Что касается Эйхенбаума, то он говорит о «“гуманном” месте» «Шинели» как об особом, «сентиментально-драматическом» виде «декламации, неожиданно внедряющейся в общий каламбурный стиль»¹ произведения. Согласно Эйхенбауму, для Гоголя это был «побочный художественный прием», один из многих, и только в «русской критике» он был объявлен «“идеей” всей повести»².

Характерно, что ответ Эйхенбаума на вопрос о назначении критики негативный – задача критики в том, чтобы не «понимать» и «обличать». Очевидно, в этом сказалась та особенность формализма, которую П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) определил как апофатическую – по аналогии с апофатическим богословием, которое, в отличие от катафатического, определяет Бога через то, чем он не является. П.Н. Медведев (М.М. Бахтин) писал об «апофатическом методе»³ у формалистов в отношении поэтического языка, но и здесь, как видно, это определение уместно.

Однако в «Речи о критике» угадывается еще один, позитивный ответ. Эйхенбаум пишет: «Художнику мы (критики. – *В.Л.*) не нужны, но нужны искусству, которое хочет быть подлинным творчеством»⁴. Это соотносится с началом статьи: «Лев Толстой обличал искусство и искусников. Если оно должно быть подлинным творчеством, то его надо обличать, потому что полно лжи все то, что о нем говорят и думают»⁵. Таким образом, критик, как и художник, должен говорить об искусстве «изнутри», исходя из его внутренней специфики. Эта установка, столь характерная для формализма, отразилась в известном афоризме Шкловского: «Говорят, что для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой. / Про себя скажу, что я рыба:

¹ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя... С. 158.

² Там же.

³ Бахтин М.М. Фрейдизм... С. 265.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 330.

⁵ Там же.

писатель, который разбирает литературу как искусство»¹. Грань между писателем и (образцовым) критиком для Эйхенбаума тонка: «...от художника мы (критики. – В.Л.) отличаемся тем, что не можем написать романа»². Можно, таким образом, сказать, что *Эйхенбаум ставит перед критикой спецификаторскую задачу* – отстаивание искусства в его художественном своеобразии.

К 1922 году представление Эйхенбаума о задачах критики уточняется. В уже упоминавшейся статье «“Методы и подходы”» он выступает за «деловую критику – точную, конкретную, в которой была бы и настоящая теоретическая мысль, и настоящая острота восприятия»³. Наконец, к 1924 году Эйхенбаум формулирует важнейший для себя тезис о единстве науки и критики, который позднее в полной мере воплотится в моножурнале «Мой временник» (1929).

К 1924 году взгляд Эйхенбаума на критику во многом меняется. Если в «Речи о критике» он говорил о том, что ни писателю, ни читателю критика не нужна, то в статье 1924 года, напротив, что «критика нужна сейчас не только читателю, но и писателю»⁴. Немногом раньше, в статье «В ожидании литературы», Эйхенбаум высказывал ту же мысль: «<Критика> должна обращаться сегодня к <...> писателю, который нуждается в серьезной оценке, в доверии, в помощи»⁵.

Эволюция во взглядах Эйхенбаума имеет свою логику, связанную с поиском путей преодоления кризиса в литературе. Об этом кризисе Эйхенбаум писал еще в 1922 году, в «“Методах и подходах”», говоря, что наравне с «кризисом мысли, кризисом творчества и т.д.» возник «кризис

¹ Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. – М.: Советский писатель, 1970. – С. 239.

² Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 330.

³ Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы»... С. 14.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Нужна критика: (В порядке дискуссии) // Жизнь искусства. – 1924. – № 4. – С. 12.

⁵ Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы... С. 281.

критики, связанный с уничтожением того, что именовалось <...> интеллигенцией»¹. В статье «Нужна критика» та же тема кризиса: «Критики у нас сейчас нет <...> публика перестала верить в русскую литературу и не вернется к ней до тех пор, пока не появится новая критика»².

Важно учитывать контекст, в котором это писал Эйхенбаум. После Первой мировой войны, революции и Гражданской войны старый уклад жизни исчез во всех сферах. Шкловский сравнивал последствия случившегося с Всемирным потопом, после которого надо было создавать все заново: «Потоп кончается. / Звери выходят из своих ковчегов: нечистые открывают кафе. / Оставшиеся пары чистых издают книги»³. Помимо проблемы высококачественной литературы, которая, в частности, выражалась в споре о пролетарском искусстве, на повестке дня стояла проблема читателя. С уходом интеллигенции ушел и старый писатель, и старый критик, и старый читатель. Новые же читатели не интересовались отечественной литературой. Одной из самых популярных книг после революции был «Тарзан» Э. Берроуза. При обсуждении судеб русской литературы 1920-х годов «Тарзан» стал притчей во языцех. Шкловский, в частности, посвятил ему две статьи.

Положение на литературном рынке было столь тяжелым, что Шкловский в статье «Акциз на Тарзана» (1924) предлагал – очевидно, не всерьез – «ввести немедленно налог на переводные вещи, равный разнице между гонораром за оригинальные вещи и за вещи переводные»⁴.

В статье «Тарзан» (1924) Шкловский подробно описывает ситуацию на литературном рынке: «Для профессионального читателя только первая книга

¹ Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы»... С. 13.

² Эйхенбаум Б.М. Нужна критика... С. 12.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 145–146.

⁴ Шкловский В.Б. Акциз на Тарзана // Жизнь искусства. – 1924. – № 13. – С. 14. С тем, что переводные остросюжетные романы пользовались неизмеримо большим спросом, чем отечественные, был связан феномен псевдопереводного романа. См.: Маликова М.Э. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое литературное обозрение. – № 103. – 2010. – С. 140–151.

(«Тарзана». – *В.Л.*) и представляет собой какой-нибудь интерес, только она и может быть прочитана. Для массового читателя первая книга оказалась хорошей завязкой для семи других»¹. Шкловский осуждает отсутствие интереса к этому рынку, к массовому читателю: «Мы прозевали кинематограф, не изучаем газету и интересуемся, в сущности говоря, только друг другом. / Тарзана можно не замечать и это будет традиционно, но глупо. / Необходимо изучение массовой литературы и причин ее успеха»².

Эйхенбаум видит выход из сложившегося положения в нахождении новых литературных форм, новых жанров, которые вернули бы интерес к литературе. В том же номере «Русского современника», что и Шкловский, он печатает статью «В поисках жанра». Тема статьи все та же: «Литературы нет – есть только писатели (отечественные. – *В.Л.*), которых читатель не читает»³. Это перекликается с тем, что Тынянов пишет в «Промежутке», опубликованном в следующем, четвертом номере «Русского современника» за тот же год: «Стихов становится все меньше и меньше, и, в сущности, сейчас есть налицо не стихи, а поэты»⁴. О прозе, которая на тот момент встала в центр литературного развития, Тынянов пишет, что она «живет <...> огромной силой инерции»⁵ и, очевидно, скоро ее постигнет та же судьба, что и стихи. Но не случайно это положение в литературе Тынянов именуется «промежутком», а не концом. Промежуток, по Тынянову, связан с поиском новых форм, иначе – новых жанров, в которых существует литература. Та же логика движет и Эйхенбаумом в статье «В поисках жанра».

Происходящее в литературе для Эйхенбаума – особенность ее внутреннего развития, и потому он, например, высмеивает «отдел Печати ЦК РКП»⁶, который «сделал попытку разрешить этот вопрос (о судьбах русской

¹ Шкловский В.Б. Тарзан // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 253.

² Там же. – С. 253.

³ Эйхенбаум Б.М. В поисках жанра // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 228.

⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 168.

⁵ Там же. – С. 169.

⁶ Эйхенбаум Б.М. В поисках жанра... С. 228.

литературы. – В.Л.) при помощи особого совещания»¹. Эйхенбаум скептически говорит о совещании и пишет: «Такие проблемы, как кризис искусства, к сожалению, не разрешаются при помощи совещаний и постановлений. Их разрешает история – по-своему»². С точки зрения Эйхенбаума, чувство истории одинаково присуще и писателю, и критику. Поэтому в статье «Нужна критика» он утверждает: «Писатель сейчас не просто пописывает, а ищет долженствующую форму. Этот пафос напряженного отыскивания сближает его с критиком. Критика нужна сейчас не только читателю, но и писателю. История задала загадку, которую нужно разрешать соединенными усилиями»³. Здесь Эйхенбаум руководствуется тем подходом к современности (увиденной через призму истории), который

¹ Эйхенбаум Б.М. В поисках жанра... С. 228. Имеется в виду состоявшееся 9 мая 1924 года специальное совещание Отдела печати ЦК РКП(б) о политике партии в отношении художественной литературы. Совещание было посвящено тому, как вести работу с пролетарскими и идеологически близкими партии писателями, равно как и с писателями-попутчиками. В конце того же месяца, следом за совещанием, вышла резолюция «О печати», принятая на XIII съезде партии. В ней делалась ставка на рабселькоров и комсомольских писателей, а ведущая роль отводилась партийной литературной критике. Наконец, в июне 1925 года в резолюции «О политике партии в области художественной литературы» со всей четкостью была определена литературная политика партии. Партия считала необходимым на тот момент «свободное соревнование различных группировок и течений» – пока еще не наметился «<с>тиль, соответствующий эпохе», когда при помощи партии наступит «<г>егемония пролетарских писателей» (URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (дата обращения: 10.01.2014)). Но при этом была взята установка на «идеологически осознанную литературно-художественную продукцию», на предстоящее «проникновение диалектического материализма» в область художественной литературы и ее изучения; временной объявлялась терпимость по отношению к «промежуточным идеологическим формам», которые необходимо постепенно «изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма» (там же). На фоне всего этого высказывание Эйхенбаума является не только красноречивым примером опоязовского антиидеологизма. Оно также свидетельствует о том, сколь далеко от политической конъюнктуры находились – и, вероятно, до определенной степени хотели находиться – формалисты, ведь стремление партии руководить литературой и контролировать непролетарских писателей проистекало, как убедительно пишет Н.В. Корниенко, отнюдь не из эстетических соображений (которыми руководствовался Эйхенбаум); «<о>собое внимание к “попутническому” крылу современной литературы не объяснялось эстетическим уклоном партии и литературной блажью Троцкого», а объяснялось оно исходившей от попутнической литературы опасностью инакомыслия (История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 77).

² Эйхенбаум Б.М. В поисках жанра... С. 228.

³ Эйхенбаум Б.М. Нужна критика... С. 12.

впоследствии он назовет «двойным зрением»; так, он пишет, что «критик должен быть своего рода историком, но только смотрящим на современность не из прошлого и вообще не из *времени*, а из актуальности как таковой»¹.

Из этого Эйхенбаум делает вывод о том, что «при теперешнем положении вещей критика должна сблизиться с наукой»². Речь идет о том, чтобы применить новое знание, полученное формалистами при построении научной поэтики, к проблемам литературной современности: «Период “читательской” критики кончился – нужны авторитетные профессионалы, к которым мог бы прислушаться и писатель, горящий страстью <...> открывающей формы, потому что ее скрывает история»³. В конце статьи Эйхенбаум обращается к Шкловскому и Ю. Ван-Везену (именно так – ведь свои критические статьи Тынянов писал, в частности, под этим псевдонимом), предлагая им продолжить тему⁴.

Тынянов отвечает Эйхенбауму в подписанной псевдонимом Ю. Ван-Везен статье «Журнал, критик, читатель и писатель» (1924). Он не согласен с эйхенбаумовской концепцией «ученой критики»⁵. Дискуссия, которая разворачивается между Эйхенбаумом и Тыняновым относительно назначения критики и ее соотношения с наукой и искусством, является важнейшей для этой диссертации.

В начале Тынянов принимает исходное утверждение Эйхенбаума о том, что «критика <...> грозит превратиться, с одной стороны, в “отдел рекомендуемых пособий”, с другой – в писательские разговоры о писателях»⁶, однако он расходится с ним в том, какова должна быть роль

¹ Эйхенбаум Б.М. Нужна критика... С. 12. См. разделы 1.1 и 3.3 настоящей диссертации.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Функцию таких обращений в самом тексте опоязовских работ или в посвящениях к ним анализирует Я.С. Левченко в книге «Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии», в разделе «III. Интермедия. Статьи как послания. Формы коммуникации в литературном быту».

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 148.

⁶ Там же. – С. 147.

критики в это кризисное время. Однако Тынянов сомневается в том, способна ли «ученая критика», за которую ратует Эйхенбаум, предсказать те пути, по которым литературе следует двигаться к новым, долженствующим формам: «С указанием <...> на долженствующее случилось так: когда по всем расчетам науки должно было восторжествовать не одно, а другое течение, – оба течения проваливались, а появлялось на сцену не первое, и не второе, и даже не третье, а четвертое и пятое»¹. Иными словами, критика годится для того, чтобы объяснять факты – то, что совершилось в прошлом или уже имеет место в настоящем, но она не может с точностью сказать, чему надлежит быть. Об этой проблеме подробно говорилось в первой главе в связи с противоречием между конструктивной и острающей установками формализма.

По этой причине Тынянов в отличие от Эйхенбаума считает, что ни читателю, ни писателю критика не нужна. Единственный, кому нужна критика, согласно Тынянову, – это сама критика: «Выход – в самой критике, и выход – в самом журнале. Критика должна осознать себя литературным жанром, прежде всего»². «Такая постановка проблемы, – комментирует эти слова М.В. Умнова, – снимает вопрос об адресате критики – читателе или авторе произведения. И тот, и другой превращаются в читателя критической работы как самостоятельного явления литературы»³. Следует к этому добавить, что ответ Тынянова перекликается с «Речью о критике»: Тынянов за самостоятельность критики, за прямой разговор между ней и искусством, а не читателем или писателем. Согласно Тынянову, критике, чтобы быть востребованной, следует не указывать на долженствующую форму, а искать ее вместе с остальной литературой, чтобы при возможности явить собой то, что в данный исторический момент составляет литературный факт, т.е. долженствующую форму.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 148.

² Там же.

³ Умнова М.В. Литературная критика формальной школы... С. 112–114.

Таким образом, грань между критиком и писателем почти исчезает. Вопрос о назначении критики – это тот же вопрос о должествующей форме, которым задается писатель. Более того, согласно тому, что Тынянов пишет в «Промежутке», стих и проза, например, развиваются не параллельно, но по-своему, хотя из них и складывается то, что называют литературой. По этой же логике, литературная критика – это еще одна часть литературы, а отнюдь не вспомогательная дисциплина, и тогда необходимо признать, что критика развивается по своим внутренним закономерностям, которые определенным образом соотносятся с развитием всей многосоставной литературной системы в целом.

Можно утверждать, что при решении проблемы литературной критики Эйхенбаум исходил из научной, конструктивной установки формализма, а Тынянов – из литературно-критической, острающей.

Что остается для Тынянова столь же несомненным, как и для Эйхенбаума, так это невозможность решить вопрос о назначении критики вне вопроса о новом типе журнала, или – шире – новом типе периодического издания, через которое осуществляется участие в литературном процессе. Так, Эйхенбаум в статье «Нужна критика» пишет: «Критика нужна, и она будет. Но для этого должны быть журналы – <...> тоже должествующие быть в наше время. Журнал – особого рода форма, у которой есть своя история, свои законы»¹.

Тынянов собирался написать о журнале во второй части своей ответной статье, но ее так и не появилось. Он успел лишь написать следующее: «Критика должна литературно организоваться по-новому, на смену более неощущаемому типу статьи должен прийти новый тип. Только тогда критика понадобится и читателю, и писателю. / Но – здесь критика связана с журналом»². В «Промежутке» Тынянов тоже писал о журналах, но вскользь,

¹ Эйхенбаум Б.М. Нужна критика... С. 12.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 149.

предсказав растущее значение журнализма: «Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. <...> он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике – к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала»¹. Однако сами периодические издания, к которым причастны были формалисты, дают ответ на этот вопрос. Периодическим изданиям, на редакционную политику и облик которых влияли формалисты, посвящена следующая глава диссертации.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 168.

Глава 3. Издания русских формалистов

3.1. Критическая работа формалистов в «Жизни искусства».

Трансформация газеты¹

В предыдущей главе говорилось о том значении, которое формалисты придавали «журнальной науке» и журнальной форме, журнализму вообще. Цель настоящей главы – проследить, как реализовались эти установки формализма в тех немногих случаях, когда опоязовцы имели решающее влияние на редакционную политику периодического издания. В качестве редакторов периодических изданий в этой главе рассматриваются Шкловский и Эйхенбаум, поскольку именно им довелось осуществить эксперименты не только с отдельными жанрами, но газетой и журналом в целом. Несмотря на это, последующие три раздела покажут, что без Тынянова говорить о некоторых из этих изданий (например, в случае с журналом «Петербург») и тем более анализировать эти журналистские эксперименты Шкловского и Эйхенбаума, нельзя.

Первые два раздела данной главы посвящены периодическим изданиям в собственном смысле слова – газете «Жизнь искусства» и журналу «Петербург». В третьем разделе анализируется книга Эйхенбаума «Мой временник», включенная в эту главу на том основании, что Эйхенбаум оформил свою книгу в виде журнала, воплотив в ней свое особое понимание журналистики и критики.

«Жизнь искусства» является наиболее ранним примером участия формалистов (именно как группы) в редакционной политике периодического

¹ Под трансформацией понимается изменение в данной конструкции первоначальной функции одного элемента под доминирующим воздействием другого (или одной группы элементов под воздействием других). Термин «трансформация» в этом значении использовал Тынянов. Вначале он писал о «деформации», но позднее признавался, что «<т>ермин “деформация” <...> неудачен, надо бы “трансформация”» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 517).

издания. Сначала газета, а с 1923 года журнал, «Жизнь искусства» занимает видное место в истории формалистской критики. В этом петроградском издании появились первые сугубо критические статьи Шкловского, многие из которых вошли в книгу «Ход коня» (1923). Здесь же были опубликованы важнейшие работы Шкловского по теории литературы – например «Сюжетный сдвиг» о Стерне (1919), «Как сделан “Дон Кихот”» (1920), «Тема, образ и сюжет Розанова» (1921). Кроме того, со страниц «Жизни искусства» Шкловский выступал против своих оппонентов – достаточно упомянуть статьи «Коллективное творчество» с выпадом против Пролеткульта (1919) и «Старое и новое» против Э.Ф. Голлербаха (1920). Вместе со Шкловским в этой газете печатались его соратники по Обществу изучения теории поэтического языка – Эйхенбаум, А.Л. Векслер, М.Л. Слонимский и др., и именно в «Жизни искусства» было объявлено о создании ОПОЯЗа (21 октября 1919 года). Наконец, в 1919 – 1920 годах Шкловский входил в редколлегию «Жизни искусства» и, следовательно, отвечал за облик этой газеты в целом – обстоятельство, дающее редкую возможность увидеть Шкловского в роли редактора.

В газету «Жизнь искусства» Шкловский пришел в 1919 году по приглашению М.Ф. Андреевой¹ (на тот момент комиссара Отдела театра и зрелищ Наркомпроса). Полезно сопоставить выпуски «Жизни искусства» до, во время и после участия Шкловского в редколлегии газеты².

«Жизнь искусства» возникла в 1918 году и была заявлена как ежедневное издание, хотя на деле часто выходила сдвоенными и даже строенными номерами. Первые номера газеты наполовину заполнены материалами на тему искусства, наполовину – новостями о войне. Такая

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 159.

² В редколлегии «Жизни искусства», как пишет о том К. Эни (р. 42), состоял также Эйхенбаум, однако, как это будет показано ниже, редакционная линия задавалась Шкловским; в ходе данного исследования не было найдено свидетельств самостоятельного участия Эйхенбаума в редакционной политике «Жизни искусства».

тенденция, по понятным общественно-политическим причинам, будет сохраняться еще некоторое время. В этих номерах военные новости нередко попадают первую полосу – иногда занимают ее целиком.

До прихода Шкловского «Жизнь искусства» была преимущественно театральной газетой, являясь изданием Петроградского Театрального Отделения Наркомпроса. Театральный отдел «Жизни искусства» с октября возглавлял Кузмин. Среди других крупных деятелей культуры, писавших для «Жизни искусства», следует назвать также Б.В. Асафьева, печатавшегося под псевдонимом Игорь Глебов. Несмотря на то что газета издавалась под патронажем Наркомпроса, ей была свойственна высокая доля свободы, свидетельством чего, например, является разгромная рецензия А.Я. Левинсона «Мистерия-буфф» (1918) на одноименное произведение Маяковского, напечатанная, невзирая на активную поддержку этого произведения Маяковского самим А.В. Луначарским.

Примерно к сороковым номерам газеты текстов о литературе прибавляется, появляется раздел «Библиография», но нелитературных материалов по-прежнему большинство. Однако облик газеты быстро меняется с приходом в нее Шкловского.

Одна из первых статей Шкловского в «Жизни искусства» – «Кинематограф как искусство» (1919). Если бы эту статью поместили на одном газетном листе, она заняла бы почти целую полосу. В ней Шкловский обещает писать о кинематографе, но начинает с теоретического рассмотрения проблемы формы и содержания. Стиль Шкловского, как почти всегда, легок, краток, афористичен, но эта афористичность, тем более когда речь идет о научных вопросах, должна была быть трудна для читателя, и, хотя вначале статьи Шкловский упоминает о «широкой публике», нет оснований для того, чтобы говорить о его желании упростить собственный текст, сделав его более доходчивым. Статья о кинематографе имеет продолжение в №№ 141 и 142.

Она контрастирует с остальными материалами, стоит особняком по отношению к газете в том виде, в каком она к тому времени сложилась.

С этой поры имя Шкловского начинает все чаще появляться на страницах «Жизни искусства». Со страниц «Жизни искусства» Шкловский начинает атаковать своих оппонентов. Так, в статье «Издание текста классиков» (1919) он обрушивается на университетских ученых за то, что те, по его словам, не уважают формальный аспект художественных произведений, позволяя себе печатать их, опуская текстовые повторы, меняя пунктуацию и т.д. Шкловский настроен решительно и адресует свою критику не начинающим ученым, но «мэтрам». Так, он нелестно отзывается о С.А. Венгерове, говоря о нем как о типичном университетском ученом подобного рода («Венгеров или другой кто похуже»), вспоминает И.А. Соболевского («в России академик Соболевский мог издать пять томов русских песен и выбросить из них все повторения, даже не перенести их в примечание, даже не обозначив их, а так, просто, бесследно выкинув. И ничего! Академия (Санкт-Петербургская академия наук. – *В.Л.*) не обиделась»), критикует Гумилева (выпад в адрес символизма) за то, что тот опустил «эпические повторения»¹ в своем переводе «Гильгамеша», наконец, упрекает покойного к тому времени Н.С. Тихонравова за недобросовестность при издании «Мертвых душ».

В № 273 от 21 октября 1919 года напечатан материал формалистов, после которого «Жизнь искусства» преобразуется. Материал посвящен созданию Общества изучения теории поэтического языка². Он начинается с ряда полемических утверждений: «Революция в искусстве обновила умы и освободила науку об искусстве от гнета традиции»; ученые подобные А.А.

¹ Шкловский В.Б. Издание текста классиков // Жизнь искусства. – 1919. – 6 июня. – № 156.

² В списке участников значатся «Сергей Бернштейн, Александра Векслер, Б.А. Ларин, В.А. Пяст, Е.Г. Полонская, Пиотровский, М. Слонимский, Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, В.Б. Шкловский, Лев Якубинский и друг.». Впрочем, нельзя целиком полагаться на этот список, поскольку в нем есть почти случайные для ОПОЯЗа имена, при том что такого знакового, как, например, О.М. Брик нет.

Потебне пренебрегали литературной формой, а А.Н. Веселовский, учение которого было «счастливее», «не имел учеников, <...> только почитателей»; что касается символистов, то они «сумели обратить внимание на формы в искусстве», но «Андрей Белый в своих статьях <...> бьется в треугольниках теософии»; «Развитие науки лингвистики не отразилось в поэтике символистов, их система – это английская блоха, подкованная тульскими оружейниками – эта блоха не могла прыгать. Символисты и тульские оружейники не знают арифметики». Только после этого сообщается о создании ОПОЯЗа, целью которого провозглашено создание истинно «научной поэтики». Такой порядок характерен для формалистов: самоутверждение через отрицание предшественников и современников. Подписи под материалом нет; очевидно, он писался коллективно: общий тон нейтрален, хотя некоторые фразы, очевидно, написаны Шкловским, как, например, последний из цитированных отрывков: неожиданные сравнения, поданные как загадки, парадоксальность, афористичность. Обращает на себя внимание тот факт, что в заметке речь идет не только о литературной науке, но и о литературной критике, так что за выпадом против академических ученых тут же следует выпад и против критиков: «Еще глубже падение среди критиков». Это еще раз свидетельствует о том, что обе эти сферы мыслились опоязовцами как части одного целого.

Вскоре в «Жизни искусства» начинают появляться статьи, по своим темам совпадающие с опоязовскими докладами, о которых сообщалось в упомянутом материале. Так, уже через три номера после этой заметки, в №№ 276 – 277 появляется статья А.Л. Векслер «Кризис творчества Андрея Белого». Статья имеет продолжение в №№ 280 – 281 и являет собой морфологический анализ произведений Белого, в частности «Котика Летаева». Между тем в материале об учреждении ОПОЯЗа сообщалось о прочитанном на встрече общества докладе А.Л. Векслер о «Котике Летаеве». Точно так же в №№ 282 – 283 публикуется статья Эйхенбаума «О трагедии и

трагическом»; в ней речь идет о Ф. Шиллере, о котором, согласно тому же материалу, Эйхенбаум читал доклад в ОПОЯЗе. Таким образом, если раньше формалисты публиковали свои работы в специальных сборниках, то теперь своей трибуной они сделали газету. Как и в случае со статьей Шкловского о кинематографе, статьи Эйхенбаума и А.Л. Векслер резко отличаются от прочих материалов – своей специфичностью они сложны для массового читателя.

Количество материалов, написанных формалистами и близкими к ним авторами, растет. Так, №№ 284 – 285 открываются двумя статьями – «Искусством цирка» Шкловского и обширным текстом будущего серапиона Лунца «Об инсценировке сатирических романов». Оба этих материала занимают всю первую полосу; места осталось только для заметки в шестнадцать строк. На второй полосе того же выпуска – продолжение статьи Эйхенбаума «О трагедии и трагическом». Там же статья Владимира Шкловского (брата Виктора Шкловского) «Итальянский духовный театр эпохи Возрождения»; статья эта также носит не популярный, но исследовательский характер.

Таким образом, «Жизнь искусства» со Шкловским и Эйхенбаумом в редколлегии все более начинает походить на журнал формалистов. Это, впрочем, не значит, что здесь не появлялась критика в адрес формалистов. Яркий пример такой критики (правда, умеренной) – статья В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» – хотя трудно назвать ее статьей, ведь, и без того обширная в каждом номере, она растянулась на целых пять (с № 313 по № 317). В ней В.М. Жирмунский говорит не только о достижениях формалистов, но и о слабых местах их теории. Но это не могло смутить формалистов, а должно было, наоборот, ободрять их, потому что привлекало внимание к их идеям.

Так не специализированные сборники, не специальный журнал, а именно газета оказалась инструментом в руках формалистов, что

способствовало их выходу на более широкую аудиторию. При этом статьи формалистов были столь специфичны, что считаться критикой в привычном смысле слова не могли и потому выглядели в «Жизни искусства» неуместно; неуместны в этой газете они были и с точки зрения серьезной науки – как академической, так и «журнальной», ведь маленькая газета «Жизнь искусства» нисколько не походила на толстые журналы, в которых символисты некогда развивали свои эстетические теории. Наконец, еще более неуместными статьи формалистов в «Жизни искусства» казались оттого, что, напечатанные в наркомпросовской газете, они являлись демонстративно аполитичными в той сфере, которая была предельно политизирована. В то время как другие решали вопрос о пролетарском искусстве, об организации писателей и т.д., формалисты писали на страницах «Жизни искусства» о «Стерне, Руссо, Бернардене де Сен-Пьер, Франклине, Бюффоне, Гольдсмите»¹. Такая аполитичность в послереволюционных условиях не могла расцениваться иначе, как принципиальная, а формалисты действительно хотели изучать искусство в его специфике, безотносительно всего внеэстетического, включая идеологию. Подобная позиция не могла не ощущаться читателями «Жизни искусства».

Красноречиво свидетельствует об этом материал В.А. Быстрянского «На темы дня: Ближе к жизни!»² в «Петроградской правде» (1920): «Ближе к жизни, господа, довольно вам копать “в хронологической пыли бытописания земли” — работайте не для любителей-эстетов, а для масс». Шкловский ответил В.А. Быстрянскому в заметке «В свою защиту»³ (1920): «Я не дразню никого, когда пишу о “Дон Кихоте” и о Толстом. <...> Я не литературный налетчик и не фокусник, я могу только дать руководителям

¹ Эйхенбаум Б.М. О кризисах Толстого // Жизнь искусства. – 1920. – 23–24–25 нояб. – №№ 613–614–615.

² Быстрянский В.А. [подп.: В. В.] На темы дня: Ближе к жизни! // Петроградская правда. – 1920. – 27 янв. – № 18.

³ Шкловский В.Б. В свою защиту // Жизнь искусства. – 1920. – 10 февр. – № 367.

масс те формулы, которые помогут разобраться во вновь появляющемся – ведь новое растет по законам старым». (Следует попутно отметить, что уже здесь проявилась важнейшая в формализме черта: взгляд на настоящее через призму прошлого и наоборот.) «Я и мои товарищи, – говорит там же Шкловский, – работаем при 0 градусов и при коптилке, мы будем работать при температуре ниже нуля и при лучине, но только так, как мы умеем. Мы сами видим свой путь». Здесь сказывается твердая вера формалистов в собственное дело, желание заниматься наукой о литературе по-своему, не прислушиваясь к чьим бы то ни было увещаниям, желание быть самостийными. В этом читается пушкинское «Зависеть от царя, зависеть от народа – / Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать». Таким образом, формалисты, чуждые сугубо кабинетной работы, стремящиеся как можно громче заявлять о себе и о своем научном деле, одновременно не желают приноравливаться к существующим условиям; они пропагандируют свои идеи, не популяризируя их.

В результате установка формалистов на доминирование в «Жизни искусства» научных материалов игнорировала медийные особенности газеты и привела к *трансформации* чисто газетных элементов в «Жизни искусства». Пренебречь газетным единообразием «Жизни искусства» требовали от Шкловского неотложные прагматические задачи. Для распространения своих идей формалистам нужен был журнал, но из-за сложившейся после революции обстановки у них не было возможность учредить его. Так, следом за «Декретом о печати» 1917 года (в результате которого закрылся ряд изданий, где сотрудничали или могли бы сотрудничать формалисты) в одном 1919 году большевики издали ряд директив, лишивших непартийную журналистику условий для существования. Так, было принято постановление Совнаркома «О распределении бумаги», которое сокращало число непартийных периодических изданий. Вскоре после этого тиражи всех

периодических изданий были поставлены на учет Госиздата в связи с постановлением «О распределении периодической печати». Последним ударом стало упоминавшееся выше «Обязательное постановление Государственного издательства», по которому из всех литературных журналов оставлена была лишь «Пролетарская культура». «В течение нескольких лет вся система “толстых” и “тонких” журналов была разрушена», – резюмируют С. Гардзонио и М. Заламбани¹. Между тем «Жизнь искусства» предоставляла Шкловскому и его соратникам уникальную возможность, отчего газетой формалисты распоряжались так, будто бы это был журнал.

Однако это вовсе не значит, будто Шкловский и его товарищи по ОПОЯЗу не задумывались о том, что выступают со страниц именно газеты. Интерес формалистов к журнализму, к середине 1920-х годов проявившийся в полной мере, уже тогда дал о себе знать, о чем свидетельствуют материалы Слонимского и Вл.Б. Шкловского. Так, Слонимский в статье «Материалы для истории русской революции» (1919) и Вл.Б. Шкловский в статье «Летучки в Германии XVII столетия» (1919) писали о том, что изучать прошлое правильно и необходимо по газетам, обратившись, таким образом, к «настроениям масс, а не вождей»². Когда формалисты (вскоре после этого) обратятся к истории литературы, они неизменно будут опираться в первую очередь на критику и журналистику того времени, о котором пишут.

Все это указывает на то, что трансформация газетных элементов в «Жизни искусства» (за счет теоретических статей формалистов) так или иначе сознавалась Шкловским и его соратниками. Шкловский сам признался в этом, говоря на страницах «Сентиментального путешествия»: «С газетой я делал странные вещи. <...> Статьи были сами по себе хороши, но не в

¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская... С. 66.

² Слонимский М.Л. Материалы для истории русской революции // Жизнь искусства. – 1919. – 13 нояб. – № 291.

театральной газете. Место им было в специальном журнале. Но журналы не выходили. <...> газета давала мне возможность работать»¹.

Таким образом, трансформация газеты явилась для Шкловского вынужденной мерой – наука была важнее. Очевидно, именно это он имел в виду, когда писал в предисловии к книге «Ход коня»: «Статьи и фельетоны этой книги были напечатаны все в России с 1919 по 1921 год. / Они напечатаны в крохотной театральной газете “Жизнь искусства”, а сама эта газета была ходом коня (курсив наш. – В.Л.)»². У Шкловского ход коня – шахматная метафора, описывающая «условность искусства», которое взаимодействует с бытовой жизнью не прямо, но опосредованно, по боковой линии; «конь не свободен, – пишет Шкловский, – он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена»³. Таким маневром для Шкловского стала работа в «Жизни искусства».

Однако далеко не все материалы опоязовцев в «Жизни искусства» были чужды газетной формы. Помимо сугубо теоретических работ (о Стерне, Сервантесе, Розанове и др.) Шкловский также печатал в «Жизни искусства» фельетоны. Они преимущественно и вошли в «Ход коня». Фельетонная форма не только идеально соответствовала стилю Шкловского, ведь его писательской манере всегда была присуща высокая доля разговорности; фельетонная форма также годилась для того, чтобы на самом разнообразном материале проводить опоязовские идеи.

Показательна в этом отношении статья Шкловского «О “Великом металлисте”»⁴ (1919). Повод у нее подходящий для газеты, даже несколько заурядный – намерение установить бронзовую статую «Великого Металлиста». Шкловский выступает против этого, поскольку бронзовые

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 177.

² Там же. – С. 74.

³ Там же.

⁴ Шкловский В.Б. О «Великом металлисте» // Жизнь искусства. – 1919. – 31 мая–1 июня. – №№ 151–152.

статуи, с его точки зрения, не соответствуют духу времени. Далее следует рассуждение о невозможности творить в старых формах, об устаревании и постоянном изменении искусства, которое происходит не силу социальных подвижек, а в силу неминуемой автоматизации произведения искусства в нашем восприятии. Все это перемежается многочисленными, пофельетонному «болтливо» поданными примерами из истории искусства – от Пушкина и Гоголя до Гутенберга и Томона. Под конец Шкловский возвращается к скульптуре, о которой изначально заговорил. Это типичный для фельетона ход – тоже своего рода «ход коня», ведь, как писала Е.И. Журбина, в фельетоне «скрещивание <тем> происходит таким образом, что малая тема переключается в план большой, наново освещаясь и освещая в свою очередь»¹. Также и у Шкловского: одна тема освещает другую, и обе соотносятся друг с другом как часть и целое. Таким образом, от частной темы Шкловский плавно переходит к общим вопросам формальной поэтики – и наоборот. Получается, что форма фельетона, выросшая из газеты и ей родственная, и тема из области изобразительного искусства, представляющая интерес для такой газеты, как «Жизнь искусства», – обе использованы в качестве мотивировки для развития и утверждения формализма. Эту тактику Шкловский вскоре применит в своем журнале «Петербург», которому посвящен следующий раздел.

Фельетоны Шкловского в «Жизни искусства», кроме того, что являлись средством борьбы за новую поэтику, позволили ему опробовать всевозможные композиционные ходы, связанные с переключениями между большими и малыми темами и с неизменными для всякого фельетона анекдотами, историями – иначе говоря, сюжетами, в связи с чем Шкловский писал: «К беллетристике, если я беллетрист, я пришел через газету. Газета эта — “Жизнь искусства”. <...> В газете я печатал теоретические статьи и

¹ Журбина Е.И. Современный фельетон: (Опыт теории) // Печать и революция. – 1926. – № 7. – С. 21.

фельетоны. / После этого Зиновий Гржебин заказал мне автобиографическую книжку»¹.

Пришедши в «Жизнь искусства» зимой 1919-го, сделавшись членом редколлегии газеты, уже в начале марта 1920-го Шкловский ее покинул². После этого туда среди прочих вошел Е.М. Кузнецов³, с которым у Шкловского в апреле 1921 года произошел конфликт⁴. Шкловский имел претензии к набору своей работы о Розанове («Тема, образ и сюжет Розанова»). Набор был затруднен технически. Работа уже была отчасти опубликована в мартовских и апрельских номерах. После конфликта текст Шкловского так и не был допечатан. Позднее он был издан отдельной книжкой, а также вошел в книгу о «О теории прозы». Этот случай еще раз подтверждает сказанное об особенностях формалистских статей, печатавшихся в «Жизни искусства».

Тем не менее и после ухода Шкловского газета продолжила свою трансформацию, в 1923 году официально став журналом. Эксперимент по трансформации периодического издания (на тот момент, очевидно, не осознававшийся до конца как таковой и самим Шкловским) завершился. Более того, «Жизнь искусства» осталась трибуной формалистов (которые, правда, с весны 1922-го до осени 1923 года пребывали без своего лидера, Шкловского, поскольку он был в эмиграции). При формальном редакторстве Г.Г. Адонца журналом на деле руководили опоязовцы и серапионы. Так, Тынянов писал Шкловскому в декабре 1923 года: «...мы фактически взяли на себя “Жизнь искусства”: я редактирую литературный отдел, Федин – кино, Томашевский – “Из прошлого”, театр – Пиотровский»⁵. По 1924 год

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 382.

² Там же. – С. 506.

³ Там же.

⁴ См.: [Б. п.] Приговор суда чести по делу об обвинении Е.М. Кузнецовым В.Б. Шкловского в оскорблении // Жизнь искусства. – 1921. – 16–17–19 апр. – №№ 718–719–720.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 548.

включительно здесь беспрепятственно появлялись очень важные статьи формалистов, включая те, что Тынянов, Эйхенбаум и Шкловский писали о современной литературе и критике. Все это делает «Жизнь искусства» важнейшим источником для изучения формализма в различных его аспектах, в частности с точки зрения того, как формалисты на практике сталкивались с медийной спецификой периодических изданий.

3.2. «Петербург» Шкловского. Журнал как фельетон

В 1926 году Шкловский писал Тынянову: «О чем я мечтаю. О журнале в две тысячи подписчиков, в котором бы писали и додумывали все для себя»¹. Но к середине 1920-х годов, когда противостояние между формалистами и марксистами стремительно усиливалось, у формалистов уже не было целиком своего журнала. Однако насущная потребность в нем не сводилась лишь к тому, чтобы лучше уметь представить свою позицию в литературной борьбе. Не менее важным для опоязовцев был журнал как иная форма писания – писания о литературе, писания о науке и писания вообще. Так, уже приводились слова Тынянова, который говорил в «Промежутке» о том, что журналистские жанры постепенно вытесняют художественную прозу и наиболее на данный момент актуальны. Шкловский писал о том же в связи с проблемой документальных жанров, особенно журналистских (литература факта), в которых материал не является вымышленным. Одним из главенствующих жанров для опоязовцев в свете этого стал фельетон. Практический и теоретический интерес к этому жанру проявляли все три героя диссертации.

Однако, еще до того, как в середине 1920-х годов Шкловский со всей остротой почувствовал потребность в собственном журнале, он успел издать в начале того же десятилетия два номера журнала под названием

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 302.

«Петербург». В нем приняли участие его соратники по ОПОЯЗу – Тынянов и Л.П. Якубинский, а также близкие к формалистам серапионы – Лунц, И.А. Груздев и др.

Шкловский издавал журнал «Петербург» в декабре 1921 – январе 1922 годов. Может быть, этим объясняется тот факт, что «Петербург» по-прежнему не изучен, хотя время от времени упоминается исследователями. Журнал Шкловского мог бы продолжиться – на это указывает, например, подготовленный для «Петербурга» фельетон Эйхенбаума «Крокодил в литературе»¹. Но в марте 1922-го Шкловский бежал из России от ареста в связи с делом правых эсеров, и «Петербург» лишился своего редактора и издателя. Впрочем, и двух номеров «Петербурга» достаточно, чтобы наблюдать отношение Шкловского к журналу не только в теории, но и на практике. Представляется, что Шкловский вполне мог бы использовать те новации, о которых в связи с «Петербургом» идет речь ниже, если бы у него появился журнал в середине 1920-х.

Тираж журнала составлял 10 тысяч экземпляров, цена – 15 тысяч рублей². Тип издания определялся как «двухнедельный литературно-популярно-научный иллюстрированный журнал». Заявлены были постоянные рубрики: «Стихи, рассказы и повести. Статьи по всем вопросам искусства. Статьи по вопросам науки и техники. Иностранная хроника. Библиография. Театр, Кино, Спорт. Изобретения русские и иностранные. Моды».

Из перечисленного видно, что у журнала было пестрое содержание. Так, в № 1 «Петербурга» стихотворения Ахматовой и Ходасевича, рассказы

¹ См.: Тименчик Р.Д. Об одном источнике «Крокодила»
// URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/timenchikrom.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

² Инфляция к декабрю 1920 года возросла в 30 тысяч раз по сравнению с 1913-м. Так, в 1921 году килограмм ржаной муки стоил свыше восьми с половиной тысяч рублей, билет на одну остановку в московском трамвае – 500 рублей, а номер газеты «Правда» – 2500 рублей (Белюсов В.Д., Бирюков В.А. Попытка отмены денег в годы военного коммунизма // Вестник Московского университета. Серия: Экономика. – 2012. – № 2. – С. 25–34).

М.С. Шагинян и Слонимского, литературная критика, отделы библиографии и хроники (оба довольно подробные) соседствуют с заметками на тему «Авиация, путешествия и спорт», статьями «Размножение без оплодотворения», «Многократное печатание» и пр. – наконец, с иллюстрированным разделом мод. Если в начале № 1 стихотворением Ахматовой задан «высокий штиль» («Неправда, у тебя соперниц нет!...»), то во второй половине номера «штиль» усредняется (фельетоны Тынянова и Мих. Михайлова), а в рубрике «Изобретения и открытия» материалы имеют уже явно популярный тон. «Литературно-популярный» журнал – вот два стилистических полюса «Петербурга». «Петербург» был разноголосен не только по материалу, но и стилистически.

Именно за это ополчился на него в своей рецензии С.П. Бобров. С.П. Бобров причисляет Шкловского, редактора журнала, к «новому купечеству»¹. Намек прямой: тематическую и стилистическую пестроту журнала С.П. Бобров объясняет желанием его издателя побольше продать и заработать.

Очевидно, что «Петербург» действительно стремился быть коммерчески успешным. Иначе и быть не могло, ведь журнал возник в конце 1921 года – издавать частную периодику разрешили совсем недавно, и нет ничего удивительного в том, что в «Петербурге» печатались популярные статьи, а также коммерческие объявления² в начале и в конце номера. Но при пристальном взгляде оказывается, что не одними только деньгами объясняется та эклектичность, в которой С.П. Бобров обвинял этот журнал.

С.П. Бобров сам пишет, что «Петербург» не только стремится заработать, но еще и является журналом с претензией. С.П. Бобров характеризует его следующим образом: «...чудный журнальчик “Петербург”, где есть “все” – моды (но не без суждений о материях нетекстильного

¹ Бобров С.П. [подп.: Э. Бик] [Рец. на журнал] Петербург // Печать и революция. – 1922. – № 2. – С. 385.

² Стоимость размещения объявления перед текстом или на последней странице составляла 25 тысяч рублей, после текста – 15 тысяч.

происхождения, о материях высоких, и не без цитаты из Гоголя), лирика Ахматовой, Ходасевича и Павлович, скрепленная уверениями редактора в том, что “прекрасная поэзия Ахматовой – прекрасна”¹ и позор на голову тех, кто осмеливается в этой питерской аксиоме сомневаться, и сладенькие словечки Шагинян о новоявленном гении Питера – Ходасевиче <...> – подрумяненные рассказы, – то не без Грина, то под Лескова»².

Как это часто бывает, оппонент ясно видит типические черты того, что критикует. Относителен только знак, которым сопровождается его характеристика: там, где оппонент поставил минус, другой может поставить плюс. В словах С.П. Боброва справедливо то, что в журнале намеренно смешиваются «материи высокие» и низкие. Он же приводит наглядный пример: в отделе мод цитируется Гоголь. Вот при каких это происходит обстоятельствах, приведем развернутую цитату. В № 1 «Петербурга» автор раздела³ пишет: «В современной своей форме кэп походит на платок, который живописно перекидывается через плечо, на манер испанских тореро. Но для этого нужно иметь шик, грацию и ездить не на трамвае, а в автомобиле.

“Тому судьба дала прекраснейших лошадей, и он равнодушно катается на них, вовсе не замечая их красоты, тогда как другой, которого сердце горит лошадиною страстью, идет пешком и довольствуется только тем, что пощелкивает языком, когда мимо его проводят рысака. Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить, другой имеет рот величиною в арку Главного штаба, но, увы, должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!”

(Н. В. Гоголь. “Невский проспект”)

¹ С.П. Бобров неточно цитирует рецензию Шкловского на «Anno Domini» Ахматовой.

² Бобров С.П. [подп.: Э. Бик] [Рец. на журнал] Петербург... С. 385.

³ Материал опубликован без подписи, статья написана от женского лица.

Я думаю, что Гоголь, когда писал эти строки, не был слишком модно одет, хотя тогда рисунки моды печатались во всех толстых журналах»¹.

Смысл этого сопоставления, очевидно, состоит в том, что тот, кто хочет быть модным, сумеет им быть, даже если обделен автомобилем или породистыми лошадьми. Из этого примера явствует уже отмеченное смешение стилей и тем: о серьезном – о Гоголе – вдруг говорится, причем фривольно говорится, в разделе мод. Этот пример свидетельствует еще о двух вещах. Во-первых, здесь проводится параллель между эпохой гоголевской и современной – журнал как будто вписывает себя в контекст старой, высокой культуры, делая это на темах низких. Во-вторых, тема литературы в «Петербурге» появляется не только в специальных отделах, но и «между прочим». Убедиться в этом можно, обратившись к разделу мод в № 2 «Петербурга» (уже за 1922 год).

Статья о моде в № 2 начинается с того, что во время Первой мировой и Гражданской войн Россия была отрезана от Европы и не знала, что происходит в мире мод; тем не менее в русской моде наблюдались те же тенденции, что и в европейской, а значит, «наши вкусы складывались и изменялись по тем же законам вопреки всем утверждениям ненавистников мод, которые предполагают, что женские моды случайны»². Этот материал напрямую связан с опубликованным в том же номере фельетоном Шкловского «Тоска островитян».

Шкловский тоже начинает с моды – пишет о том, как женщины носили узкие платья до щиколотки, хотя это им и мешало садиться в трамвай, и о том, как производители автомобилей вынуждены были изменить форму кузовов, чтобы у женщин не ломались модные тогда эгретки на шляпках. Из этого делается следующий вывод: «Мода может не соответствовать техническим условиям момента, может быть неудобна и все же удержаться,

¹ [Б. п.] Моды // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 46.

² [Б. п.] Моды // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 33.

приспосабливая жизнь к себе, а не приспособливаясь к жизни»; «История искусства – история произвола»¹. Последний тезис – уже из теории русского формализма, который настаивал на том, что искусство развивается не в силу социальных обстоятельств, но по своим имманентным законам. Получается, что Шкловский, заговорив о модах, на деле продолжает свой извечный разговор – об искусстве, о художественной форме, о самостийности искусства.

Жанр фельетона идеально подходил для этого, ведь «современный фельетон, – как отмечал Шкловский, – состоит обычно из двух-трех тем»². Таким образом, фельетон Шкловского, программный для журнала, и раздел мод, также фельетонно написанный, представляли собой иной, легкий и остроумный способ распространения идей формализма. При этом о формализме напрямую не говорилось ни слова. С.П. Бобров в своей рецензии и на это обратил внимание: «...испортило наших предпринимателей “опоязовское” умничанье»³.

Тот же принцип «сопряжения далековатых идей» (говоря словами Ломоносова) сказывается в фельетонах Мих. Михайлова и Тынянова в № 1 «Петербурга»⁴. Фельетон Мих. Михайлова назван «“Обожди”». Мих. Михайлов пишет: «Сегодняшний человек твердо знает, <...> что происходит на самом деле»⁵. Далее приводятся аргументы в пользу этого утверждения, в частности такой: «Вода отделилась от суши, и твердь или видимое небо

¹ Шкловский В.Б. Тоска островитян // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 15.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 361.

³ Бобров С.П. [подп.: Э. Бик] [Рец. на журнал] Петербург... С. 385.

⁴ Фельетон Тынянова подписан псевдонимом «Г. Монтелиус». Мих. Михайлов, по всей видимости, – тоже псевдоним. В «Словаре псевдонимов русских писателей...» И.Ф. Масанов со ссылкой на С.А. Венгерова приписывает этот псевдоним Михаилу Федосеевичу Дороновичу. Однако дата смерти Дороновича обозначена словами «не ранее 1916», между тем как в данном случае речь идет о 1921 году. Кроме того, издания, в которых сотрудничал Доронович, были не столичными, а украинскими: «Приднепровский край», «Приднепровье», «Утро» (Харьков) и др. Впрочем, в 1918 году в Москве вышло второе издание книги «Бунт души: рассказы Мих. Михайлова-Дороновича», но оно могло появиться и посмертно. Точное установление авторства требует отдельного исследования.

⁵ [Подп.: Мих. Михайлов] «Обожди» // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 18.

закруглило горизонт. Через Атлантический океан можно перелететь на аэроплане»¹. Наконец, дается ключ к названию фельетона: «Жизнь определяется и хочет быть ясной и отчетливой, как надпись на магазинном окне: “Обожди! Тут починяют рваные подошвы!”»². Далее неожиданный, но традиционный для фельетона переход к основной теме – о писателях: «Люди зачиняют рваные подошвы, а Волга впадает в Каспийское море: писатель пишет»³. Остальная часть фельетона, примерно 9/10, – уже о писателях, главным образом, о Белом и о Шкловском.

Если читать фельетон Мих. Михайлова не отдельно, но вместе со всем журналом, то и фельетон этот воспринимается иначе. На его фоне № 1 «Петербурга» предстает одним большим фельетоном: здесь и стихи, и рассказы, и библиография с хроникой, и обширный раздел «Авиация, путешествия и спорт»⁴, и даже объявления такого характера, как, где починить рваные подошвы. Благодаря фельетону Мих. Михайлова, все эти голоса журнала звучат не разрозненно, но перекликаясь. Фельетон, помещенный в середину журнала, связывает журнал в единое целое сильнее, чем это сделало бы редакторское предисловие – которого, надо отметить, в «Петербурге» нет.

Еще одним примером такой переклички тем по всему журналу является фельетон Тынянова «О слоненке» в том же № 1. Темы фельетона: «До войны мы не думали о Западе, мы Запада не знали»; «Потом война, точка на карте покрылась флажками», но «<о> пять ни мы Западу, ни Запад нам не были нужны»; «А попробуйте теперь, ткните перстом в карту, выйдет: ... Билефельд, или ... Чивиттавеккиа. / Они нужны. <...> Очень нужно все стало, очень дорого, дороги все люди, дорога Европа»; «Но создалось две Европы:

¹ [Подп.: Мих. Михайлов] «Обожди»... С. 18.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Здесь – целая серия заметок, озаглавленных «Воздушные путешествия», еще одна серия заметок, озаглавленных «Авиация и быт». Вот некоторые из этих заметок: «Воздушная почта», «Пирожное на аэроплане», «Охота с аэроплана».

одна – которую мы сами себе выдумываем <...>, а другая – все-таки настоящая»¹. В этот момент Тынянов меняет тему: «Запад много перенес. <...> Но только не Север. / И вот предостережение: если говорите о Западе, то не думайте, что в Запад входит Север. <...> Нет, Север другим занят. Чем в Копенгагене сейчас заняты? / Слоненком. / Я расскажу о слоненке»². Далее рассказывается о слоненке, которого все любили, о том, как он ни с того ни с сего «стал кидаться на людей»³, как ученые увидели в этом редкую болезнь и хотели умертвить слоненка, чтобы обследовать его, пока болезнь не прошла, в то время как другие этому противились. «Что было дальше, – пишет Тынянов, – я не знаю, но тайный голос говорит, что... слоненок жив. Борьба партий еще далеко не кончена. Слоненок жив»⁴. В добавление к этому рассказывается о двух шведах, которые «вытянули на двух удах одну рыбу» и не могли поделить ее, так что появились «<o>пять анкеты – кому рыба принадлежит»; выясняется, что пока шел спор с привлечением профессоров N и Z, «рыба уже протухла» – и там же: «Но... слоненок жив»⁵. Наконец, в последней главке фельетона автор просит, чтобы «Копенгаген и Стокгольм и слоненок, и оба шведа, и даже все шведы, и датчане» простили его за то, что он «сгустил краски в этой правдивой истории» – и тут он повторяет: «Но если вы спросите меня: / Жив ли Запад? / Я отвечу: <...> Запад жив. / А если вы спросите: / Ну, а Север? / Я отвечу столь же уверенно: / Слоненок пока жив»⁶.

Фельетон Тынянова – загадка. (В этом смысле он написан «неправильно» или, во всяком случае, иначе, чем писались фельетоны времен Тынянова, ведь фельетон должен был в какой-то момент дать читателю ключ к своим ассоциациям – без этого фельетон был бы не понят и бил мимо

¹ Тынянов Ю.Н. [подп.: Г. Монтелиус] О слоненке // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 20.

² Там же.

³ Там же. – С. 21

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

цели.) Но фельетон Тынянова становится понятнее, если соотнести его с содержанием номера. Пусть даже это преувеличение, но чем, собственно, рассказ о слоненке, о двух шведах и каких-то западных профессорах N и Z отличается для рядового читателя от рассказа о столь же неизвестных западных профессорах, которые для омоложения пересадили старикам половые железы¹, или рассказа том, что от простого укола в яйцо лягушки могут родиться головастики²? Последние два примера – из уже упоминавшихся научно-популярных статей в том же № 1.

Можно предположить, что слоненок олицетворяет тех современников и единомышленников Тынянова, которые пережили революцию и Гражданскую войну. В этой связи на память приходят слова Шкловского, который писал в письме к Якобсону, призывая того вернуться в послереволюционную Россию: «Звери выходят из своих ковчегов: нечистые открывают кафе. / Оставшиеся пары чистых издают книги. / Возвращайся. / Без тебя в нашем зверинце не хватает хорошего веселого зверя»³. Можно даже предположить, что слоненок символизирует Россию, хотя поводом для фельетона мог послужить и реальный слоненок. Но кажется, что у загадки Тынянова есть еще одна отгадка: речь в нем идет не только – или даже не столько – о слоненке, а о том, как из России смотрят на Запад. Тынянов иронизирует над тем, что, кроме слоненка, кроме европейцев, глядящих на слоненка, кроме зачем-то понадобившихся его соотечественникам Билефельда и Чивиттавеккии, кроме того обстоятельства, что Запад ни в коем случае нельзя путать с Севером (почему?) – кроме всей этой груды случайных, полуфантастических сведений, сродни тем, что привозили мореплаватели в эпоху великих географических открытий, ничего о жизни за границей ни он, ни его современники не знают.

¹ [Подп.: П. М.] Об омолаживании // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 26–27.

² [Подп.: П. М.] Размножение без оплодотворения // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 28–29.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 146.

Оттого интерес к тому, что происходит за границей, – огромен. Непонятно, почему, но что-то, там происходящее, и вправду стало чрезвычайно важно. Эту мысль Тынянов уже открыто, не так как в фельетоне для «Петербурга», разворачивает в цикле статей «Записки о западной литературе» (1921, 1922), опубликованном под псевдонимом Ю. Ван-Везен¹ в журнале В.Р. Ховина «Книжный угол».

Тынянов пишет: «Мои записки о Западе будут очень похожи на письма слепого к слепому о цветах – синем, желтом, красном»². В статье говорится о Шпенглере, об экспрессионизме, кубизме, футуризме, наконец, о дадаистах, а также об «амбассадерах» (писателях, таких, как Г. Уэллс, Горький, Р. Роллан и др., которые выступают на Западе прежде всего в роли общественных деятелей, а не литераторов). Сказовый, прибауточный стиль статьи имеет следующую мотивировку: Тынянов пишет, что никак не мог найти стиль для

¹ Важно, что в обеих статьях Тынянов прибегает к псевдониму. Если в «Петербурге» он использует псевдоним «Г. Монтелиус», то в «Книжном углу» он подписался как Ю. Ван-Везен. Вот как это объясняет М.О. Чудакова: «Псевдоним “Ю. Ван-Везена” <...> по-видимому, служил <Тынянову> в начале 20-х годов для отграничения литературной работы этого типа от историко-литературных и теоретических штудий и примыкающих к ним критических статей и рецензий» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 441). М.О. Чудакова связывает такое разграничение научных и критических работ в творчестве Тынянова с его утверждением: «Критика должна осознать себя литературным жанром прежде всего» (там же). Это ставит вопрос об отсутствии псевдонимов у Эйхенбаума и Шкловского, которые так же, как Тынянов, сочетали строго научное творчество с литературно-критическим и чисто художественным. Объяснить это можно следующим образом. Эйхенбаум долгое время склонен был видеть критику как ответвление поэтики (см. раздел 1.1 настоящей диссертации) и, по-видимому, с самого начала, в отличие от Тынянова, не ощущал потребности в том, чтобы отделить строго научные работы от критических. Но и у него встречается игра с собственным именем, о чем свидетельствует подпись к статье «Вечная история» в «Жизни искусства»: «История, вероятно, пожелает знать, кто написал все это? Мои гласные – эау, а согласные – йхнбм. А сам я, ей богу, очень добрый человек» (цит. по: Умнова М.В. Литературная критика формальной школы... С. 117). Что касается Шкловского, то ему свойственно смешение стилей, смешение теории и критики, иногда даже и беллетристики, поэтому псевдоним, отделяющий один род деятельности литератора от другого, ему, очевидно, не был нужен. Кроме того, Шкловский был столь яркой личностью, что зачастую воспринимался своими современниками как литературный герой, так что у них нередко возникала «потребность его “записать”», отчего само имя «Шкловский» становилось своего рода литературным именем (см.: Гинзбург Л.Я. Записные книжки... С. 13).

² Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 124.

писания о Западе, пока не нашел написанный неизвестным автором «Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697 – 99 гг.». Характер записок этого неизвестного автора перечислительный; в перечисление попадает и большое, и маленькое, потому что, очутившись в совершенно неизвестной для него среде, путешественник не может систематизировать то, что видит, отчего и пишет обо всем, ничего стараясь не упустить.

Однако если в «Книжном углу» «западный фельетон» Тынянова выделяется на фоне других материалов, то в «Петербурге» фельетон Тынянова воспринимается как миниатюрная копия всего номера журнала, который точно так же являет собой тематическую и стилистическую *concordia discors*.

Трудно сказать, насколько сознательно, а насколько интуитивно Шкловский-редактор добивался этого эффекта. Но опыт, полученный в «Петербурге», он, безусловно, имел в виду в статье 1924 года «Журнал как литературная форма». В ней он, в частности, писал: «<Журнал> должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи. Легче всего это достигается в иллюстрированном журнале, который рождается на редакционном верстаке. Рисунок и подпись образуют здесь нечто новое, связанное. К сожалению, у нас мало мастеров “мелкого” журнального ремесла»¹. При этом в качестве примера Шкловский приводил журнал «Крокодил». Конечно, «Петербург» был во много раз скромнее «Крокодила», но и он заявлял о себе как о журнале иллюстрированном, и в нем были некоторые иллюстрации². Впрочем, важно не то, насколько иллюстрирован был «Петербург», – важен сам факт композиционного

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 386.

² Иллюстрации были в отделе мод, но не только в нем. Так, рядом с упоминавшимся фельетоном Шкловского «Тоска островитян» в № 2 «Петербурга» была помещена фотография балерины Павловой. О том принципе, по которому он отбирал иллюстрации, Шкловский пишет в книге «Гамбургский счет» (Шкловский В.Б. Подписи к картинкам // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928. – С. 128).

единообразия. Можно даже сказать, что в «Петербург» популярные статьи играли роль рисунков, а фельетоны – роль подписей к ним (или наоборот), одновременно связывая эти популярные статьи с «серьезными» разделами, в которых печатались стихи и проза, а также рецензии. Способностью связать столь разнородный материал обладал именно фельетон. Фельетон задавал тон всему журналу, определял его лицо. Сам журнал как будто превращался в один огромный фельетон.

О том же пишет Оге А. Ханзен-Лёве. По его словам, журнал для формалистов олицетворял собой «“супермонтаж”, в котором сами по себе автономные тексты приобретают специфическое позиционное значение, имманентная структура которого открывается контекстно-обусловленным “ключом”»¹. Таким ключом и являлся фельетон. «Решив» фельетон Тынянова, Шкловского или Мих. Михайлова, иначе воспринимаешь журнал целиком. Таким образом, особенность журнала (а также газеты) для формалистов была не в отдельных статьях, как бы хороши они ни были, а в том, как они объединены. Здесь применимо определение, которое Шкловский дал в книге «О теории прозы» литературному произведению: «Литературное произведение <...> есть не вещь, не материал, а отношение материалов»².

«Петербург» свидетельствует о журналистском таланте и изобретательности Шкловского, о том, как хорошо он ощущал журнальную форму. Вместе с тем, чтобы научно осмыслить и оценить то, что сделал в своем журнале Шкловский, важно вписать «Петербург» в исторический контекст, понять, какие тенденции русской журналистики и литературы он развил.

Уже говорилось о том, что именно формалисты попытались научно поставить вопрос о месте данного литературного явления в истории. Вместо

¹ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм... С. 522.

² Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 226.

единой традиции они видели в национальной литературе борьбу многочисленных художественных канонов; вместо поступательного, линейного развития они видели сложное движение разнородных, но равно закономерных процессов, в соответствии с которыми движется литературная эволюция. Поскольку же опоязовцы ту же динамику развития, что и в литературе, приписывали науке, в особенности науке журнальной, которая через критику сопряжена с литературной эволюцией, перед опоязовцами вставал вопрос о том, какие исторические закономерности они сами осуществляют, о том, кто их литературные и одновременно научные предшественники. Опоязовцы отвечали на этот вопрос, говоря, что их понимание литературы восходит в первую очередь к русским литературным критикам первой трети XIX века.

Но примечательно, что делали они это будто не всерьез. Так, в шуточном своем послании Пушкину Тынянов писал: «Был у вас / Арзамас, / Был у нас / Опояз / И литература»¹. Но, несмотря на шуточность тона, само сопоставление, как пишет Е.Я. Курганов, не было столь уж шуточным: «Сопоставление ОПОЯЗа с Арзамасом было сделано не случайно.

Оно коренилось в общей позиции всего триумvirата Тынянов – Шкловский – Эйхенбаум.

Борис Эйхенбаум, определяя роль Виктора Шкловского в ОПОЯЗе, фактически тем самым <...> сказал о миссии общества, <...> открывая это предназначение опять-таки через Арзамас: “Старому поколению русских интеллигентов Шкловский в свое время пригрозил ОПОЯЗом — так, как сто лет назад будущие русские “классики” пригрозили академикам и шишковистам своим ‘Арзамасом’”². Цитируя самих опоязовцев, Е.Я. Курганов показывает, что «быт ОПОЯЗа был буквально пронизан

¹ Jakobson Roman. Selected Writings. V. 5: On Verse, Its Masters and Explorers. – The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers, 1979. – P. 567.

² Курганов Е.Я. «Был у вас Арзамас, был у нас Опояз» // Revue des études slaves. Т. 1. – F. 3. – 1998. – P. 568.

пушкинским временем»¹. Но главное, что делало такую параллель оправданной, согласно Е.Я. Курганову, – это совпадение функции у двух литературных обществ – противопоставление своих веселых² штудий академической науке своего времени³.

Все это делает принципиальным вопрос о том, какую линию русской журналистики продолжил Шкловский и был ли у «Петербурга» прототип. Сами опоязовцы, сравнивая себя с арзамасцами, уподобляли Шкловского Вяземскому, а Тынянова – Пушкину. Е.Я. Курганов пишет: «В кругу ОПОЯЗа ясно ощущалось определенное совпадение Тынянова и Шкловского с Пушкиным и Вяземским, совпадение личностное, но прежде всего культурно-функциональное. Шкловский для ОПОЯЗа был Вяземским в том смысле, что он явился своего рода бойцовским петухом, изысканно-точным

¹ Курганов Е.Я. «Был у вас Арзамас, был у нас Опояз»... Р. 572.

² Для понимания того, как опоязовцы видели свое дело в истории литературы, понятие веселости центрально. М.О. Чудакова пишет, что «определение своей научной и критической работы как “веселой” было принципиально важным для Тынянова и его единомышленников» (Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 462). М.О. Чудакова также пишет, что данная «<с>емантика восходит, возможно, к имевшей большой резонанс речи А. Блока “О назначении поэта”, где слово “веселый” становится определительным для Пушкина и его литературного дела» (там же). Также М.О. Чудакова упоминает о «Веселой науке» Ф. Ницше в связи с А. Блоком. И действительно, к науке о литературе формалисты подошли настолько же неортодоксально, насколько Ницше подошел к филологии, а затем к философии. Связь с Ницше, пусть не генетическая и не эволюционная, но типологическая, еще более очевидна, если сопоставить ту критику, с которой на Ницше обрушился Виламовиц-Мёллендорф в «Филологии будущего», с теми упреками в недостаточном академизме, которые опоязовцы получали от своих оппонентов. Тему ницшеанских мотивов у формалистов развивает, в частности, Драган Куянджич в книге «Возвращение истории. Русские ницшеанцы после эпохи модерна». Оге А. Ханзен-Лёве, также ссылаясь на «Веселую науку» Ницше, пишет о веселости формализма с точки зрения бахтинской теории карнавала (см. раздел «“Карнавализация” как острабяющий принцип» в книге «Русский формализм»). О том, что для опоязовцев «неприемлемыми были <...> пафос и теургическая серьезность, свойственные критике старой парадигмы», пишет также М.В. Умнова в своей книге с характерным заглавием-цитатой из письма Тынянова к Лунцу «“Делать вещи нужные и веселые...”» (с. 98). Неслучайно также, что № 50 «Нового литературного обозрения», посвященный русскому формализму, открывается текстом Ницше, обнаруживающим общую с опоязовцами неприязнь к академической науке своего времени – см.: Ницше Ф. Мы, филологи: Отрывки из ненаписанной книги // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 9–13.

³ Курганов Е.Я. «Был у вас Арзамас, был у нас Опояз»... Р. 568.

мастером литературного побоища, заводилой, нападающим»¹. Но если для самих критических выступлений Шкловского это сопоставление справедливо (коль скоро речь идет даже не о самой критике, а роли Шкловского-критика в литературном обществе), то в случае с журналом «Петербург» напрашивается другая параллель. Вышедшие два номера «Петербурга» свидетельствуют о том, что Шкловский *в данном случае* оказался ближе к журналистским традициям О.И. Сенковского в редактировавшейся им «Библиотеке для чтения»².

Обнаруживается большое сходство формы при сопоставлении журналов Сенковского и Шкловского. Их объединяет главным образом *комбинация двух признаков: всеохватность материала и установка на фельетон как доминирующий и трансформирующий элемент в структуре журнала.*

Правда, всеохватность материала у журналов разная. У «Библиотеки» эта всеохватность выражается в энциклопедизме. «Энциклопедичность “Библиотеки для чтения” указывалась всеми современниками, писавшими о ней»³, – пишет Каверин в своей книге о Сенковском. В «Петербурге» же вместо энциклопедичности «Библиотеки для чтения» – эффект всеохватности, возникающий из-за пестроты журнального материала. Можно, воспользовавшись фразой Шкловского, назвать «Петербург» журналом «странных и неожиданных знаний»⁴. В этом смысле обвинения С.П. Боброва в смешении всего и вся небезосновательны. Для «Библиотеки» эти знания самоценны, а для «Петербурга» они лишь материал – во всяком случае, так трансформировал (т.е. лишил самоценности и подчинил

¹ Курганов Е.Я. «Был у вас Арзамас, был у нас Опояз»... Р. 572.

² В другой момент, когда во второй половине 1920-х годов Шкловский писал о литературе факта, для него актуальным уже являлся не опыт Сенковского, но опыт Пушкина-издателя «Современника», о чем Шкловский написал заметку – см.: Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Современник. – Новый ЛЕФ. – 1927. – № 5. – С. 5–6.

³ Каверин В.А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». – М.: Наука, 1966. – С. 86.

⁴ Шкловский В.Б. Жили-были. – М.: Советский писатель, 1964. – С. 217.

определенной функции) все остальные элементы его формы доминирующий фельетонный принцип. Кроме того, не следует забывать, что «Библиотека для чтения» была толстым журналом, а «Петербург» – тонким, или, как писал о «ЛЕФе» Шкловский, «толстым-тонким»¹, т.е. не столь большим по объему, но полновесным по содержанию своих публикаций.

Но и разносторонность «Библиотеки», и лоскутность «Петербурга» не делают журналы менее цельными. На то они и журналы, а не сборники, что имеют свое единство, свое направление. В случае с «Библиотекой» эта цельность, и стилистическая, и тематическая, – «это был результат активной деятельности редактора»², участвовавшего во всех отделах журнала, как пишут В.А. Недзвецкий и Г.В. Зыкова.

Известно, что Сенковский не просто редактировал, но часто даже переписывал тексты авторов, печатавшихся в его журнале. Столь же вольно обращался он и с переводными произведениями, иногда даже меняя их концовки, как, например, в «Старике Горио» (так названа была вещь О. де Бальзака в переводе). Этот случай описывает среди прочих Тынянов в статье «Французские отношения Кюхельбекера» (1939). Кроме того, Сенковский активно редактировал и пополнял своими текстами ведущие в «Библиотеке» отделы «Науки и художества» и «Промышленность и сельское хозяйство»³. Таким образом, журнал получался стилистически единообразным. Каверин

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 387.

² Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII – XIX веков: Курс лекций / В.А. Недзвецкий, Г.В. Зыкова. – М.: Аспект Пресс, 2008. – С. 72.

³ Важно, что для Сенковского художественная литература не была главной в журнале. Об этом подробно пишет Г.И. Щербакова в статье «“Библиотека для чтения”: в поисках совершенства». В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов очень метко обозначил приоритеты Сенковского (в романе – Сеньковского). Сеньковский говорит Грибоедову: «Давайте оснуем журнал, я был бы у вас сотрудником. Путешествия, ученые статьи. Иностранские романы для дураков» (Тынянов Ю.Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. – М.: Книга, 1981. – С. 246). Иначе обстоит дело в «Петербурге». Качественны именно литературные разделы, а не научные. Впрочем, уже в «Петербурге» присутствует тенденция, в соответствии с которой все большее значение приобретает журнальная форма, в результате чего даже литературные элементы оказываются в роли подчиненных. Позднее, развивая концепцию литературы факта, Шкловский будет призывать к трансформации собственно литературных элементов, ссылаясь при этом на пушкинский «Современник».

пишет, что «Сенковский мог работать только один» и что он «как бы писал весь журнал – с первой строки до последней, от эпиграфа до заключительной фразы, от названия до примечаний к модным картинкам»¹. Все это «придавало “Библиотеке для чтения” такое глубокое организационное единство, которым не обладал ни один русский журнал»².

Г.И. Щербакова, говоря об этом, даже предлагает «рассматривать структуру журнала “Библиотека для чтения” как подобие композиции литературного произведения, <...> с завязкой и перипетиями, <...> с кульминацией»³ и т.д. И хотя «Петербург» Шкловского не таков, чтобы его, как Г.И. Щербакова делает это с «Библиотекой», можно было сравнивать с классически построенным литературным произведением, но и в нем есть четкое композиционное единство – фельетонное.

Все это говорит о том, что журналы Сенковского и Шкловского ориентированы на определенное жанровое единство, и это направление должно было отразиться в их критике. Несмотря на все различия⁴, у критики «Библиотеки» и «Петербурга» общее то, что она самоценна, т.е. написана не только для того, чтобы сообщить о чем-то эстетическом, но и чтобы самой быть воспринятой эстетически. Впрочем, следует оговориться о том, что самоценны в «Петербурге» именно фельетоны, а не критические статьи-рецензии в рубрике «Новая книга», которые, талантливо написанные Л.П. Якубинским, Д.И. Выгодским, Шагинян и другими, все же традиционны. Если говорить о литературной критике, которая не только наблюдает литературный процесс, но активно участвует в нем, осознав самую себя как жанр (по формулировке Тынянова), то такая критика представлена в

¹ Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 124.

² Там же.

³ Щербакова Г.И. «Библиотека для чтения»: в поисках совершенства // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 1. – С. 229.

⁴ Задачи критики Сенковский постулировал иначе, чем опоязовцы. Он выступал за импрессионистическую критику (против которой, как уже говорилось, опоязовцы боролись): «Критика в наше время сделалась картиною личных ощущений <...> О правилах нет и речи» (цит. по: Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 172).

«Петербурге» именно фельетонами. Они не обязательно напрямую говорят о литературе, как то делает фельетон Мих. Михайлова или неопубликованный фельетон Эйхенбаума о крокодилах в русской литературе. Иногда же о связи с «литературным сегодня» в фельетоне читатель и вовсе должен догадаться сам (как в фельетоне «О слоненке»). «О слоненке», быть может, – лучший пример той самоценности, о которой идет речь.

Итак, характеристика, которую В.А. Недзвецкий и Г.В. Зыкова дают «Библиотеке», применима и к «Петербургу»: «Литературную критику Сенковский подчиняет журналистским задачам, делая из нее самоценную юмористическую прозу»¹. И хотя вопрос о юморе здесь не столь существенен, следует отметить, что у барона Брамбеуса (журнальное альтер эго Сенковского²) больше остроумия, нежели юмора. То же можно сказать и о фельетонах «Петербурга» – они остроумны, как остроумен сам жанр фельетона³.

Остроумие как конструктивный принцип – то, что объединяет Сенковского и Шкловского; они оба представляют «русское стернианство»⁴ (определение Шкловского). Их фельетонность – это не юмор, а остроумие,

¹ Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII – XIX веков... С. 71.

² Интересно сравнить такие псевдонимы Сенковского, как «Барон Брамбеус», «Гютюнджу-оглу» и др., с тыняновскими «Г. Монтелиус» и «Ю. Ван-Везен». Хотя генеалогии у всех этих псевдонимов разные, литературный предшественник у всех у них, кажется, один – герой авантюрного романа и фантастический рассказчик барон Мюнхгаузен.

³ Именно из первоначальной установки на остроумие – со временем переставшей быть обязательной – выводит пестроту фельетона Е.И. Журбина: «Установка на “игру пера”, на давание сложной загадки с остроумной разгадкой заменилась сопоставлением кусков насыщенно-бытового материала по принципу необходимого для фельетона переключения» (Журбина Е.И. Современный фельетон: (Опыт теории)... С. 31). «Игра пера», в свою очередь, идет от эпистолярного жанра, из которого родился фельетон, как пишет о том в ряде своих работ Вл.Б. Шкловский (см., напр.: Шкловский Вл.Б. Фельетон, как литературная форма // Журналист. – 1926. – № 5. – С. 30–34), а также младоформалист Н.Л. Степанов в работе «Дружеское письмо начала XIX в.» (в сборнике «Русская проза» (1926) под редакцией Эйхенбаума и Тынянова). Эти и другие вопросы подробно рассматриваются в статьях к сборнику 1927 года «Фельетон» со вступительной статьей Тынянова и Б.В. Казанского.

⁴ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 141.

т.е. сочетание несочетаемого (*concordia discors*). Как проникательно замечают о Сенковском В.А. Недзвецкий и Г.В. Зыкова, «<i>гровой характер его литературного поведения, видимо, ближе культуре XX века, чем серьезного XIX-го»¹. И Сенковский, и Шкловский – дети современной, «фельетонной эпохи», говоря словами Г. Гессе из романа «Игра в бисер». Вот как «фельетонную эпоху» охарактеризовал сам Сенковский: «...сами вы умные люди и знаете, что мы живем в отрывочном веке. Прошло время, когда человек жил восемьдесят лет сплошь одною жизнью и думал одною длинною мыслию сплошь восемнадцать томов. Теперь наша жизнь, ум и сердце составлены из мелких, пестрых, бессвязных отрывков – и оно гораздо лучше, разнообразнее, приятнее для глаз и даже дешевле. Мы думаем отрывками, существуем в отрывках и рассыплемся в отрывки»². Эти слова мог бы написать и Шкловский.

Есть и более конкретное объяснение сходству между Сенковским и Шкловским, учитывающее специфику литературной эволюции. Его дает Эйхенбаум: «При таком обостренном внимании к повествовательным приемам естественно ожидать появления специфической игры с формой – обнажения повествовательных условностей, комического вмешательства читателя, нарочитого торможения сюжета разными вставками и отступлениями – т.-е. всего того, что принято теперь называть “стернианством” и что всегда повторяется в периоды отхода от старых, шаблонированных форм и разработки новых. Действительно, в русской беллетристике конца 20-х и начала 30-х годов мы находим такого рода приемы в большом количестве»³.

Наконец, Шкловский, заново открывший Стерна для русской и мировой культур, сам указывал на свое «стернианство». Так, в «Розанове» Шкловский сначала упоминает Стерна, а затем со свободой, едва ли

¹ Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков... С. 75.

² Сенковский О.И. Сочинения барона Брамбеуса. – М.: Советская Россия, 1989. – С. 36.

³ Эйхенбаум Б.М. Лермонтов... С. 140.

допустимой в научной работе, пишет: «Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление. / Кстати об отступлениях»¹. Таким «стернианством» пронизано все творчество Шкловского – от статей до писем. Э. Файнер пишет в книге «Превращение в Стерна: Виктор Шкловский и литературная рецепция» о том, что, изучая Стерна, Шкловский и сам стал писать подобно великому англичанину. Но очевидно, что Шкловский не только заразился этой манерой от Стерна – такова была особенность его мышления в целом, о чем свидетельствуют ранние работы Шкловского, еще до тесного его соприкосновения со Стерном.

Такое же «стернианство», выражающееся в безоглядной игре с формой, обнаруживается и у Сенковского: «Затем нить рассказа свив на клубок красноречий, я должен пресечь ее ножницами молчания»². Аналогичный отрывок из Шкловского: «Поставлю слова эти в любое место книги моей, вот хоть в это...»³.

Такие композиционные вольности пронизывают критику и беллетристику этих двух авторов. Они не только играючи обходятся с тем, что пишут, но и, подобно Стерну, выдают секреты своего писательского мастерства – Шкловский называет это «обнажением приема»⁴. Яркий пример обнажения приема у Шкловского – предисловия к книгам «Zoo, или Письмам не о любви» и «Ход коня» (в обоих случаях «разоблачается» принцип построения книги, который иначе бы читатель имел возможность разгадать).

У Сенковского обнажение приема столь же открытое. Каверин приводит и комментирует отрывок из произведения Сенковского «Микерия-Нильская Лилия», которое было напечатано в «Библиотеке» в качестве перевода с найденного египетского папируса. Барон Брамбеус в этом отрывке

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 123.

² Цит. по: Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 159.

³ Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. – М.: Советский писатель, 1981. – С. 342.

⁴ Шкловский В.Б. О теории прозы... С. 177.

саморазоблачается: «Теперь вопрос состоит в том, как мудрым читателям понравится эта метода превращать в шутки самые темные задачи древней космогонии, самые опорные статьи таинственной науки жрецов о бытиях и числах. В глазах некоторых важных мужей, почитающих скуку драгоценнейшим достижением учености, это может составить ужасное преступление. Но барона Брамбеуса давно уже обвиняют в том, что он охотник сочинять шутку: так уж один лишний раз для него не в счет»¹.

Приведенный только что отрывок характерен еще и тем, как редактор «Библиотеки для чтения» эпатирует научную общественность своего времени. Эпатаж – это скандал, и Каверин так и называет Сенковского – «<и>зобретатель, переделыватель, устроитель, скандалист»². Скандал же являлся одним из орудий в литературной борьбе 1920-х, которым опоязовцы, в особенности же Шкловский, владели виртуозно³.

Характерен также доподлинный анекдот о Сенковском, который пересказывает Каверин. Сказавшись больным, Сенковский не явился на торжественное ученое заседание и свою диссертацию «О древности имени русского» попросил прочитать вместо него. С начала доклада прошло уже немало времени, и доклад казался все более странным, «но когда адъюнкт (Сенковского. – *В.Л.*) <...> перешел к тому месту, где автор утверждает, что вся древняя история есть не что иное, как хроника славянского племени <...>, то уже удержаться далее от смеху стало невозможным»⁴.

Примечательно, что Каверин описывает очень похожий скандал в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». В этой сцене скандалистом описан герой по имени Драгоманов (часть «Я здесь стою, и не могу иначе», главка вторая). Шкловский подметил это сходство в своей

¹ Цит. по: Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 166.

² Там же. – С. 192.

³ См.: Новиков В.И. Поэтика скандала // Литература. – 2003. – № 36. – С. 14–17.

⁴ Цит. по: Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 190. Цитируемые отрывки принадлежат Ципринусу (псевдоним О.А. Пржеславского) в «Калейдоскопе воспоминаний».

рецензии на книгу Каверина о Сенковском: «Вениамин Каверин, талантливый беллетрист, сильнее всего и в этой книге в беллетристических и полубеллетристических местах. Иногда даже, как будто узнаешь старые вещи Каверина и в сцене прощальной лекции речь Сенковского кажется речью Драгоманова из “Скандалиста”»¹.

Драгоманов напоминает собой опоязовца, но Шкловский не является его прототипом (в романе прототип Шкловского – Некрылов). Драгоманов имеет общее с Е.Д. Поливановым – например изучение восточных языков, но Шкловский пишет в «Тетиве», что прототип Драгоманова – Тынянов². Очевидно, это смешанный тип. Интересно, что именно Тынянов «наметил прощальный издевательский доклад профессора Драгоманова»³, по словам самого Каверина.

Все это делает Сенковского полноправным, не выдуманным, а действительным предшественником Шкловского в журналистике. Как и Сенковский, Шкловский построил свой журнал так, намеренно или нет, что главным в нем становилось не сообщаемое, но способ сообщения, который так же отличался внешне свободной формой – и в языке, и в композиции⁴.

Теперь, когда связь между критикой и журнализмом Сенковского и опоязовцев указана, понятно, почему Шкловский назвал «Библиотеку для чтения» «еще не описанным русским классиком»⁵. Говоря это, Шкловский настаивал на том, что «<r>усские журналисты, как Сенковский, с 35 000

¹ Шкловский В.Б. Боязнь методологии // Литературная газета. – 1929. – 27 мая. – № 6. Каверин действительно ориентировался на Сенковского, сочиняя прощальную речь Драгоманова; в ее сочинение ему помог Тынянов – см.: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа... С. 182.

² Хотя основным прототипом Драгоманова являлся Е.Д. Поливанов, Каверин придал своему герою и некоторые черты Тынянова – см.: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа... С. 180.

³ Воспоминания о Тынянове. Портреты и встречи / Сост. В.А. Каверин. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 51.

⁴ См. у Каверина: «Это был редкий случай заимствования у научного материала не сведений, но стиля, не документальных данных, но принципа построения» (Каверин В.А. Барон Брамбеус... С. 161).

⁵ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 385.

экземпляров тиража, все еще остаются непонятыми, так как они читаются вне своего журнала»¹. Непонятным для очень многих оставался и Шкловский. Но сегодня это меняется, и книга Каверина о Сенковском – фактическое подтверждение выстроенным здесь умозаключениям².

3.3. «Мой современник» Эйхенбаума как моножурнал

В основе двух предыдущих разделов можно было наблюдать, как по-разному разрешалось формалистами противоречие между способом выражения (редакторство, учитывающее медийную специфику периодического издания) и выражаемым (редакторство, имеющее своей целью полновесное изложение формалистской теории при соблюдении строгой научности). Еще раньше (во второй главе) эта оппозиция подробно описывалась на примере полемики середины 1920-х годов между Тыняновым и Эйхенбаумом, в результате которой Тынянов решил данный спор в пользу способа выражения, а Эйхенбаум – в пользу научного содержания (которое не должно редуцироваться даже в критической статье и в периодическом издании). Шкловский тогда в этой полемике напрямую не участвовал, но его работы того же времени на ту же тему (например, статья «Журнал как литературная форма») созвучны, скорее, Тынянову, нежели Эйхенбауму.

¹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 385.

² Правда, Шкловский критикует Каверина за отсутствие в этой книге научного подхода к собранному им материалу. Потому Шкловский и назвал свою рецензию на книгу Каверина «Боязнь методологии». Среди упреков Шкловского есть и такой: Каверин, сам будучи беллетристом, пишет о Сенковском так, будто тот проиграл оттого, что отдал себя журнализму, а не литературе. Видно, что для Шкловского журнальная форма ничуть не ниже любой другой литературной. Кроме того, Шкловский указывает на то, что Каверин недостаточно внимания уделил вопросу о фельетоне: «Для линии фельетона (в книге Каверина. – В.Л.) амнистии нет. Фельетон становится поперек дороги Сенковскому-беллетристу. <...> Казалось бы, прежде, чем говорить о неудаче Сенковского, нужно было выяснить, что дал фельетон русской литературе, даже говоря с точки зрения беллетристической линии ее» (Шкловский В.Б. Боязнь методологии...). Логично предположить, что тезис о фельетоне, «ставшем поперек дороги», Шкловский, совмещавший в своем творчестве беллетристику с журнальными жанрами, принял на собственный счет.

В настоящей, третьей, главе в центре внимания то, как это противоречие разрешалось опоязовцами на практике. В первом ее разделе речь шла о том, что Шкловский-редактор, а также его соратники, не учитывали медийную специфику «Жизни искусства», помещая в ней такого рода материалы, которые более соответствовали толстому журналу, нежели газете. Идущий за этим раздел о журнале «Петербург» должен был показать, как Шкловский-редактор изменил свое отношение к периодическому изданию и, следуя тому «спецификаторству», с которым формалисты подходили к каждому новому роду творчества в целом¹, подчинил тематику стилю, так что идеи формализма проводились в «Петербурге» не напрямую, но в виде занимательных фельетонов. В том же разделе доказывалось, что фельетон стал доминирующим жанром в журнале «Петербург», в результате чего все части журнала соотносились между собой по фельетонному принципу. Таким образом, не только на словах, но и на деле Шкловский оказался ближе к тыняновской установке на критику (и журнализм) как особый жанр. Что касается эйхенбаумовской установки, то примером того, как она могла бы воплотиться в журнальной форме, является книга Эйхенбаума «Мой современник», написанная в форме журнала. Она наглядно дает понять, каким хотел видеть журнал Эйхенбаум и как именно он представлял себе «журнальную науку», в которой критика встречается с теорией литературы.

«Мой современник» вышел в 1929 году с подобающими журналу рубриками: «Словесность», «Наука», «Критика», «Смесь». Обращает на себя внимание то, что эти рубрики, равно как и само название журнала, звучат для 1929 года как анахронизм. Такая стилизация, очевидно, является отсылкой к прошлому русской журналистики, но, к чему именно в нем и в связи с чем, ясно не сразу.

¹ См., напр., работы формалистов о кино: Поэтика кино / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. – М.; Л.: Кинопечать, 1927.

Сквозной темой в «Моем временнике» являются две важнейшие эпохи в русской литературе и журналистике XIX века: начало 30-х годов (когда появился тип профессионального литератора и начали складываться литературный и журнальный рынки) и 50-60-е годы с их засильем журналов, когда литература воспринималась обществом едва ли не как вид публицистики. Обе эти эпохи были переломными – старое представление о литературе и писательском призвании оказалось вытеснено новым, и уже не отдельные авторы, но периодические издания и их сотрудники определяли направление литературного процесса, а перед писателем встал вопрос, как заниматься литературой в новой действительности.

В статьях, вошедших в разделы «Наука» и «Критика», Эйхенбаум сравнивает две эти эпохи со своей собственной, чтобы через сравнение лучше понять природу того кризиса, который постиг русскую литературу 1920-х годов. Старомодность названия «Мой временник» лишний раз приглашает к сравнению между журналом Эйхенбаума и журналами XIX столетия, которые также пытались ответить на вопрос о «деле литературы»¹, при этом сами являясь ее составляющей.

Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что «Мой временник» – это журнал, написанный одним человеком; это ставит «Мой временник» в одном ряду с русскими моножурналами, такими, как, например, «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. Автор одноименного «Дневника писателя» Д.В. Аверкиев писал об истоках этой традиции: «Издания, <...> где одно и то же лицо изображает и сотрудников, и редактора, и издателя, не составляют новости в литературе. С легкой руки Аддисона в прошлом веке они были в ходу как за границей, так и у нас. Русскому читателю стоит вспомнить “Стародума”, “Почту духов”, “Трутня”, и прочая»². Впрочем, следует помнить о том, что перечисленные журналы – характерные для своих эпох

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 88.

² Аверкиев Д.В. Дневник писателя. – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1885.

явления, меж тем как «Мой современник» был нетипичен для 1920-х годов, а кроме того, журналом являлся лишь формально, поскольку не был периодическим изданием.

Ответ на вопрос о том, почему «Мой современник» был написан как журнал, можно найти в рассуждениях Эйхенбаума об актуальности журнальной формы: «Литература сейчас ведет бродячий образ жизни. <...> Она – в фельетоне, в очерке, в юмореске, в мемуаре, в биографии, в анекдоте, в письме наконец. <...> Литературу надо заново найти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм»¹. Все перечисленные Эйхенбаумом «промежуточные и прикладные формы» нашли место в «Моем современнике»: фельетон и анекдот в рубрике «Смесь», мемуар и биография в разделе «Словесность», очерки в «Критике» и «Смеси». «Мой современник» – книга о литературной современности Эйхенбаума, и потому логично, что для разговора о ней автор выбрал жанры, которые в его понимании этой современности лучше всего соответствовали. Журнал как форма подходил для того, чтобы эти «промежуточные и прикладные формы» объединить. Кроме того, указание Эйхенбаума на то, что его книга – журнал, а не сборник статей, как, например, «Сквозь литературу» (1924), давало дополнительную установку для восприятия «Моего современника», повышая ощущение своевременности этого журнала, его «своедневности», если проследить этимологию слова «журнал», восходящую к латинскому *diurnalis*.

Однако старомодность названий явно препятствовала этому ощущению современности, и впечатление старомодности только усиливалось при взгляде на содержание «Моего современника». Так, во всем журнале ни разу не упомянут практически ни один современный писатель. Эйхенбаум объясняет это следующим обстоятельством: «Я не назвал ни одного имени – и совершенно сознательно. Литература сейчас безыменна»². Исключение

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 122.

² Там же.

сделано для одного Шкловского, которому Эйхенбаум посвятил краткий очерк в разделе «Смесь» и про которого Эйхенбаум пишет, что «<Шкловский> еще не “классик” <...> потому, что он относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков»¹. Для Эйхенбаума Шкловский – единственный из современных писателей, кто не утратил чувства литературы, кто не «выпал» из нее.

Но если нежелание Эйхенбаума упоминать в литературном журнале имена современных литераторов еще имеет прямое объяснение, то лишенным всякого объяснения кажется тот факт, что, составляя свой *временник*, он написал в разделе «Критика» о Гоголе, Тургеневе, Некрасове, Лескове, Толстом и Горьком (который также рассматривается им как писатель с уже устоявшейся судьбой).

Тем не менее объяснение этому имеется. Его можно найти в эйхенбаумовской концепции истории, выросшей из его размышлений о задачах литературной науки и критики. Понять эту сложную концепцию, которую Эйхенбаум во второй половине 1920-х годов только еще развивал, будет легче, если прежде обратиться к ней со сторонней точки зрения. Такую точку зрения дает Б.М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы» (1927), в которой очень точно охарактеризован особый статус истории и критики у формалистов. Проведенное ниже сопоставление между взглядами Б.М. Энгельгардта и практикой формалистов должно доказать: то, что Б.М. Энгельгардт не одобрял в формализме, Эйхенбаум возвел в принцип в «Моем временнике».

В своей книге Б.М. Энгельгардт выступает против свойственного формалистам смешения литературоведения и критики. Он пишет, что если в XIX веке «дело сводилось по преимуществу к перенесению приемов критического анализа в научное исследование», то у формалистов проявилась другая крайность: «...уже не критика вторгалась в науку,

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 130.

придавая “субъективный” характер серьезному исследованию, а наука наложила свою руку на свободу художественной критики»¹. По мнению Б.М. Энгельгардта, такой подход ошибочен, поскольку наука, стремясь к объективности, отстоит от современности; современность между тем имеет полное право пристрастно ко всему относиться, исходя из своих насущных вопросов. Вот почему, пишет Б.М. Энгельгардт, «этюды по теоретической и исторической поэтике с “установкой на критику” именно по своему “формализму” ни в коем случае не могут заменить в культурном обиходе современности критического истолкования художественного произведения»². По той же самой причине, полагает он, критика не должна претендовать на общее, вневременное знание о произведении; перед ней четко поставлен «вопрос об отношении художественного произведения к конкретному читательскому опыту»³. Иными словами, дело критики – интерпретация произведения с позиций сегодняшнего дня; если же она станет решать научные задачи, то изменит сама себе. Б.М. Энгельгардт ратует за чистоту жанров: субъективная критика и объективное литературоведение отдельно друг от друга.

Именно такое смешение и происходит в «Моем временнике», так что раздел «Критика» мало чем отличается от раздела «Наука». Проблемы, поставленные в статьях «Литературный быт», «Литература и писатель» и «Литературная домашность»⁴ (раздел «Наука») решаются в статьях из раздела «Критика», который отличается лишь тем, что больше сосредоточен на конкретных писателях. Статьи раздела «Критика» – «Гоголь и “дело

¹ Энгельгардт Б.М. Формальный метод... С. 114.

² Там же. – С. 116.

³ Там же.

⁴ Эти три текста, составляющие раздел «Наука», были отдельно опубликованы еще до «Моего временника». Статья «Литературный быт» – в № 9 журнала «На литературном посту» за 1927 год (под названием «Литература и литературный быт»). Статья «Литература и писатель» – в № 5 журнала «Звезда» за 1927 год. Статья «Литературная домашность» изначально являлась предисловием к книге М.И. Аронсона и С.А. Рейсера «Литературные кружки и салоны» (1929).

литературы”», «Артистизм Тургенева», «Журнализм Некрасова», «Лесков и литературное народничество», «Литературная карьера Л. Толстого», «Писательский облик М. Горького» – по сути, представляют собой рефераты: отсылка к той или иной гипотезе, выдвинутой в «Науке», краткий очерк эпохи, цитаты. Таким образом, раздел «Критика» несет в «Моем современнике» лабораторную функцию, что пребывает в согласии с утверждением Эйхенбаума в статье «Нужна критика» (1924) о том, что критика должна ориентироваться на литературную науку¹.

Оппонируя формалистам, Б.М. Энгельгардт между тем призывает к тому, чтобы научная дисциплина была пропорциональна своему предмету. Поэтому он не только ратует за отделение науки от критики, но также рекомендует формалистам отказаться от претензий на построение истории литературы, «формальную поэтику»² противопоставляя исторической. Он объясняет это тем, что, отказавшись изучать «содержание» произведения и сосредоточившись на его художественных приемах, формалисты пренебрегли «единоцелостным смыслом поэтического произведения», во-первых, и «проблемами творческого и воспринимающего сознания»³ (иначе говоря, автора и читателя), во-вторых. Формалисты, считает Б.М. Энгельгардт, разработали теорию, которая показывает значение приемов, закономерности их эволюции и т.д., но эта теория объясняет природу одних лишь художественных приемов, а не литературы в ее «единоцелостности». Для Б.М. Энгельгардта формализм чересчур умозрителен и узок, чтобы суметь выстроить «строгую историческую науку»⁴. Дело такой «строгой

¹ Примечательно, что в начале 1920-х годов Эйхенбаум придерживался на этот счет другого мнения. То, что он писал о науке и критике в датированном 1921 годом предисловии к книге «Молодой Толстой», близко к точке зрения Б.М. Энгельгардта: «...дело идет не о критике, которая интересна остротой своего восприятия по отношению к живым явлениям современности, а о науке, которая строится на изучении прошлого» (Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой... С. 9).

² Энгельгардт Б.М. Формальный метод... С. 108.

³ Там же. – С. 107.

⁴ Там же. – С. 108.

исторической науки» он видит «прежде всего в воссоздании (в системе знания) минувшей действительности во всей полноте ее объективной значимости, в силу чего историк литературы как бы прикован к конкретно-индивидуальному»¹, а не абстрактно-типическому. «“Историко-литературное построение”, создаваемое этой школой, является отнюдь не историей литературы, но своеобразным эволюционным учением об эстетически значимых языковых фактах, – формальной поэтикой»², – подытоживает Б.М. Энгельгардт. В этом он видит достижение формализма, но вместе с тем предел его научных полномочий.

Наблюдениям Б.М. Энгельгардта трудно отказать в проницательности: смешение поэтики, истории и критики симптоматично для формалистов. Кроме того, Б.М. Энгельгардт очень точно подметил, что противоречие между критикой и чистой наукой обострялось у формалистов оттого, что для них «активное участие в литературной современности всегда стояло на первом плане»³.

Смещение поэтики, истории литературы и критики в своем творчестве формалисты и сами хорошо сознавали. И если построение литературной теории не сразу побудило их обратиться к истории литературы, то связь их теорий с современностью присутствовала изначально, когда формализм еще только возник в тесной связи с футуризмом и его художественными задачами. Так, ярким примером являются такие работы формалистов, как «О поэзии и заумном языке» (1916) Шкловского или «Новейшая русская поэзия» (1921) Jakobsona. Вскоре после этого формалисты осознали, что не могут развивать свою поэтику в отрыве от истории литературы. Уже в 1925 году в статье «Теория “формального метода”» Эйхенбаум как об уже устоявшемся факте писал, что формалистской науке свойственна «двойная перспектива» (синоним «двойного зрения») – «перспектива теоретического изучения <...>

¹ Энгельгардт Б.М. Формальный метод... С. 108.

² Там же.

³ Там же. – С. 116.

и перспектива исторического изучения — изучения литературной эволюции как таковой»¹. Потребность в исторической перспективе, писал Эйхенбаум, явилась, когда форма произведения была переосмыслена «как самое содержание, непрерывно изменяющееся в зависимости от предыдущих образцов»². Таким образом, формализм с самого начала стремился действовать в пределах не какой-то одной, специфической области — будь то поэтика, история или критика, — но в каждой из них. Точно также формалисты стремились говорить не о литературе в каком-то отдельном, специфическом ее аспекте, но о *литературе вообще в ее специфике* — очень важное различие. В подобном нежелании ограничить свой предмет исследования сказался свойственный формализму «“империализм” конструктивного принципа»³, если воспользоваться понятием из тыняновской теории литературной эволюции. Недаром Б.М. Энгельгардт предупреждал формалистов о том, что «еще более опасным является для частной научной дисциплины стремление к *гегемонии* (курсив наш. — В.Л.) в данной области знания»⁴.

Однако, невзирая на «“империализм” конструктивного принципа», для опоязовской науки было характерно постепенное, как будто бы вынужденное расширение круга изучаемых ею вопросов. О тех или иных проблемах формалисты заговаривали не раньше, чем эти проблемы становились для них неизбежными. Так произошло, например, с проблемой социального ряда, которую формалисты поначалу не признавали, о чем свидетельствует книга Шкловского «Ход коня». Чрезвычайно важно, что эта постепенность была осознанной; формалисты понимали, что «завтра» им, возможно, придется расширить границы изучаемых явлений и тогда понадобятся новые методы. Так, Шкловский писал в «Третьей фабрике»: «Мы не марксисты, но если нам

¹ Эйхенбаум Б.М. О литературе... С. 401.

² Там же.

³ Тынянов Ю.Н. Поэтика... С. 267.

⁴ Энгельгардт Б.М. Формальный метод... С. 113.

в нашем обиходе понадобится этот инструмент, то мы не станем нарочно есть руками»¹.

Казалось бы, что сознаваемая формалистами постепенность в изучении литературы вступала в противоречие с тем, что на каждом этапе своего развития они претендовали на то, что именно они изучают литературу *как таковую во всей ее полноте*, ведь литературные изыскания за строгими пределами формального метода они не признавали, считая их или эклектикой, или не относящимися к литературе в ее *объективной специфике*. Ответ на это обнаруживается именно в «Моем временнике», когда Эйхенбаум пишет, что не исследователь выбирает вопросы для изучения, но конкретная историческая эпоха выдвигает их перед ним: «Современное положение нашей литературы ставит новые вопросы и выдвигает новые факты»². Итак, эти две основополагающие особенности формализма – «“империализм” конструктивного принципа» при постепенном расширении предмета исследования – *принципиально* противостояли тому, к чему призывал Б.М. Энгельгардт. «Мой временник» целиком соответствует этой характеристике.

Так, в «Моем временнике» Эйхенбаум обращается к тем фактам, которые, казалось бы, соответствуют теориям его оппонентов. Например, в статье «Литература и писатель» он приводит такие отрывки из писем Пушкина, в которых тот настаивает на своем дворянстве. Но Эйхенбаум показывает, что Пушкин использовал свое дворянство как аргумент в литературной борьбе: о своем дворянстве Пушкин заговаривал, с одной стороны, противопоставляя себя партии Ф.В. Булгарина с ее «торгашеством», с другой – отстаивая свою независимость от покровительства меценатов, подобных графу М.С. Воронцову. «Дело тут вовсе не в “классовом самосознании” самом по себе, – пишет Эйхенбаум, апеллируя к работе Д.Д.

¹ Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...» – М.: Пропаганда, 2002. – С. 371.

² Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 51.

Благого «Классовое самосознание Пушкина», – а в том, что Пушкин в борьбе за профессиональную независимость мобилизует все средства <...> Иначе говоря, “дворянство” приобретает для него в этот момент значение орудия в борьбе за “дело литературы”»¹.

Такое решение вопроса, как у Эйхенбаума, типично для формализма: то не специфически литературное, идеологическое в творчестве художника, что оппоненты формалистов назвали бы в этом творчестве главным (например мировоззрение художника, его переживания), – все это формалисты относили на счет творческой *мотивировки* писателя, а не сугубо эстетической сущности его произведения. Образцово высказывание Шкловского о Белом: «Андрей Белый останется в русской литературе, и после него писатели будут иначе строить свои вещи, чем до него. Антропософия Андрея Белого пройдет. Форма переживает мотивировку»².

Той же экспансионистской тактики придерживается Эйхенбаум в статье «Литературный быт», которая составляет теоретическое ядро «Моего временника». Статья Эйхенбаума – попытка решить вопрос о соотношении литературного и социального рядов. Она была написана во второй половине 1920-х годов, когда формалисты согласились с необходимостью учитывать социальный ряд при изучении литературы. Среди всего прочего об этом свидетельствует диспут 1927 года между формалистами и марксистами, связанный со спором о соотношении между литературой и социальной действительностью. Здесь стоит напомнить о том, что «Литературный быт» был впервые опубликован в том же 1927 году, т.е. еще до того, как вошел в «Мой временник». Но при всем этом для Эйхенбаума главным оставался следующий вопрос: как (при том что социальный ряд необходимо учитывать) сохранить изучение литературы в ее специфике, которую с таким трудом утверждали формалисты? В своей статье Эйхенбаум пытается ответить на

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 70.

² Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 148.

этот вопрос за счет того, что «олитературирует» социальный ряд, делая, таким образом, ответный выпад. Чтобы защитить литературу от посягательств социального ряда, Эйхенбаум словно обносит ее частоколом – литературным бытом. Эйхенбаум пишет, что в результате перемен в социальных условиях меняется не литература, но литературный быт, т.е. социальное бытование писателя и его художественного метода, проявляющего себя теперь не на литературном материале, но социальном. Так осуществляется «“империализм” конструктивного принципа» формализма.

Как и в случае с дворянством Пушкина, Эйхенбаум выбирает факты, казалось бы, неоспоримо свидетельствующие в пользу его оппонентов. Говоря о литературном быте, он рассматривает ситуацию, сложившуюся в литературе после революции: «Произведенная революцией социальная группировка и переход на новый экономический строй лишили писателя целого ряда опорных для его профессии <...> моментов (устойчивый и высокого уровня читательский слой, разнообразные журнальные и издательские организации и прочее и пр.), и вместе с тем заставили его стать профессионалом в большей степени, чем это было необходимо прежде»¹. Может показаться, что речь здесь идет о том, что изменились общественные условия и это повлияло на писателя, а значит и на литературу. Это было бы равноценно признанию приоритета социального ряда. Но смысл того, о чем пишет Эйхенбаум, в другом: социальные перемены действительно вторглись в литературный быт писателя, но *прямого* воздействия на литературу они не оказали; они лишь заставили писателя искать новые пути, чтобы, не изменив «делу литературы», продолжать творить в новых условиях. Здесь Эйхенбаум применяет тот же подход, что и в ранней своей работе о Толстом: в ней Эйхенбаум подчеркивал, что даже в дневниковых записях перед читателем не сам автор, но его образ, деформированный в силу материальных законов

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 51.

языка и литературы¹. В книге о Толстом Эйхенбаум отвоевал литературу у психологии, в статье о «Литературном быте» – у социологической поэтики. Таким образом, признав проблему социального ряда, Эйхенбаум по-прежнему стоит на том, что «литература несводима на другой ряд»² и потому одинаково неверны две главные предпосылки «социологистов» – «анализ произведений, с точки зрения классово-идеологической позиции писателя», и «причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи»³.

«Мой современник» лишний раз доказывает, что формалисты не пытались закрепить границы своего метода; напротив, они неустанно расширяли его, захватывая все новые области. Сначала это был поэтический язык, затем художественные приемы, после этого «теория прозы», проблема литературной эволюции и по-новому вставший вопрос о литературном факте – наконец, с середины 1920-х годов, проблема социального ряда в его отношении к литературному. Вот почему Эйхенбаум противопоставлял многообразию и изменчивости методов изучения литературы незыблемость теоретического принципа, при котором должно отстаивать автономию литературы как особой области со своими имманентными законами: «Методы изучения формы могут быть самые разнообразные при едином принципе»⁴. Тем самым неизменным в своей работе формалисты признавали лишь вектор, по которому развивалась их теория, оставляя простор для ее дальнейшей эволюции и экспансии. Именно против этой неопределенности границ формализма, которая столь наглядно проявилась позднее в «Моем современнике», и выступал Б.М. Энгельгардт.

¹ Эйхенбаум писал: «Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, <...> неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, внесловесным, непосредственным содержанием» (Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой... С. 12).

² Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 56.

³ Там же. – С. 54.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах»... С. 3.

Это своеобразие формализма как научной школы Эйхенбаум постарался осмыслить и «узаконить» в своей концепции истории – истории как таковой и истории как науки об эволюционных процессах (в данном случае литературных). Эйхенбаум начал развивать эту концепцию еще в ранних своих работах, о чем уже говорилось, но наиболее развернуто изложил ее в «Моем временнике», с чем связан целый ряд формальных особенностей последнего, включая кажущийся анахронизм в разделе «Критика».

Историю Эйхенбаум противопоставляет хронологии, или генезису. Различие между ними состоит в том, что хронологией Эйхенбаум называет упорядоченную во времени череду разнородных событий, оказавшихся рядом без всякой на то причины, подобно случайным попутчикам. Так, например, в статьях «Артистизм Тургенева» и «Литературная карьера Л. Толстого» показывается, что Тургенев и Толстой, несмотря на принадлежность одной эпохе, представляли совершенно разные традиции. История же отличается от хронологии тем, что представляет собой систему эволюционных закономерностей. Хронология случайна, история закономерна.

Распознать исторические закономерности, по которым развивается литература, можно лишь с точки зрения сегодняшнего дня. Только так можно понять значение того или иного события в прошлом. Прошлое в его целостности, даже если бы можно было целиком его обозреть, не может представлять интереса само по себе. Факт прошлого не может стать частью истории, т.е. частью системы закономерностей, пока не окажется востребованным и тем самым не начнет что-то означать, поэтому Эйхенбаум и пишет, что только история может ответить на вопрос, «что это значит»¹.

Но, точно так же как современность позволяет понять прошлое, так и прошлое дает понять современность, обнаруживая с ней сходства, отчего

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 5.

история и является «наукой сложных аналогий»¹. Независимо от того, в прошлом расположены факты или в настоящем, они равно актуальны для системы истории. Система же не зависит от времени; она распределяет факты по их значимости, а не по тому, какой из них за каким следует. Это помогает понять парадоксальное на вид утверждение Эйхенбаума о том, что история – вневременное явление и вневременная наука: «Время в истории – фикция <...> Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое».²

Таким образом, обсуждать историю для Эйхенбаума – то же, что говорить о современности, только отдавая предпочтение тем фактам, которые хронологически удалены: «Мы ищем в прошлом ответов и аналогии <...> История – это особый метод изучения или истолкования современности»³. Построение истории требует такой интерпретации прошлого, которая должна сойтись с настоящим. Поскольку же настоящее изменчиво, та ситуация, с которой должны сойтись наши изыскания в области прошлого, все время меняется. Потому литературная наука, которая всегда зависит от истории (ведь история – единственный инструмент для отбора фактов), не может претендовать на конечность истины, раз прошлое никогда не может считаться окончательно выясненным.

Концепция Эйхенбаума согласуется с тем представлением о формализме как о релятивистском учении, которое составили себе многие его исследователи. Так, уже приводилась оценка П. Стайнера, который считает, что «общим знаменателем, “абсолютной” предпосылкой литературной науки формалистов»⁴ является то, что «не должно быть никаких предпосылок в научном исследовании»⁵. Этому вторят слова М.В. Умновой, которая пишет в связи с понятием литературного факта:

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 49.

² Эйхенбаум Б.М. Лермонтов... С. 8.

³ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 87.

⁴ Steiner Peter. Russian Formalism... P. 251.

⁵ Ibid.

«Выдвинутая Тыняновым идея о подвижности границ литературы, меняющихся от эпохи к эпохе, была полемически направлена против попыток <...> очертить эти границы раз и навсегда»¹. Слова П. Стайнера и М.В. Умновой находят подтверждение в «Моем временнике»: «...нет единственной литературы, устойчивой и односоставной, имеющей свою постоянную химическую формулу», поскольку «изменчивы соотношения элементов, из которых строится литература, и их функций»².

Следуя данной концепции, по которой история не тождественна хронологии, Эйхенбаум выстраивает в статье «Литература и писатель» цепочку из следующих имен: С.П. Шевырев – Л.Н. Толстой – Н.В. Шелгунов – Н.Г. Чернышевский – Шкловский. Такова историческая закономерность. Эйхенбаум говорит, что все эти литераторы выступали за депрофессионализацию писательского труда, за то, чтобы писатель был занят чем-то еще помимо своего писательства. «Линия неожиданная? – пишет он. – Таковы законы истории и, в частности, истории литературы»³. Для Эйхенбаума это пример того, как факты прошлого приобретают историческую логику, выстроенные не хронологически, но по определенному признаку.

Таким образом, эйхенбаумовская концепция истории – самостоятельная, но вместе с тем основанная на общепоязовском представлении о динамике литературной эволюции – позволяет понять, почему в разделе «Критика» оказались по преимуществу писатели XIX века. Задача Эйхенбаума в этом разделе – поиск «ответов и аналогии»⁴, с одной стороны, и, с другой – желание продемонстрировать, как якобы неизменяемое прошлое на деле трансформируется в свете данного исторического момента.

¹ Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки... С. 24.

² Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 87.

³ Там же. – С. 83.

⁴ Там же. – С. 87.

Поэтому же критика, которая связана с современностью, и история литературы, которая связана с прошлым, непредставимы отдельно друг от друга; они одно. И та, и другая реагирует на то, что в *данный исторический момент* является «историко-литературным фактом»¹. Само словосочетание «историко-литературный факт» – плеоназм, потому как литературный факт не может быть внеисторическим. Все это отвечает приводившемуся уже определению, которое Эйхенбаум дает истории – «“пророчество назад”»².

И в слове «пророчествовать», и в доверии к своему ощущению современности – во всем этом угадывается доля философской веры со стороны Эйхенбаума, поэтому совершенно оправданна та осторожность, с которой Д. Устинов, например, говорит о подходе Эйхенбаума: «Эйхенбаум сохранял твердую уверенность в своей правоте, так как, по его мнению, присущее опоязовцам (и чуть ли не им одним) особое “чувство времени” позволяло им чутко реагировать на историческое движение и, таким образом, давало им право и на особое понимание и положение в истории»³.

Та субъективность, которую усматривает в эйхенбаумовской историософии Устинов, ярче всего проявилась в «Словесности» – в автобиографическом разделе «Моего современника». В нем Эйхенбаум подводит итоги своему прошлому, что вообще характерно для опоязовцев во второй половине 1920-х – та же тенденция обнаруживается, например в «Третьей фабрике» (1926) Шкловского.

Раздел «Словесность» написан языком не научным, но эссеистическим. Рассказывая о своем детстве и юношестве, Эйхенбаум предвосхищает научную тематику последующих разделов, не затрагивая ее напрямую. Чаще всего и самым первым среди опоязовцев это делал Шкловский, регулярно прибегавший к форме иносказания. Так, Эйхенбаум рассказывает, например, о том, как изучал остеологию в свою бытность студентом-медиком: «Я сдаю

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 52.

² Там же. – С. 87.

³ Устинов Д. Формализм и младоформалисты... С. 309.

всю остеологию. Ощупью, с закрытыми глазами я определяю мельчайшие косточки по бугоркам и бороздам. Мне ясно, *как* построен человек, но есть другой вопрос – *для чего?»*¹ То же можно сказать и о формалистах – ответив на вопрос о том, как сделаны «Шинель», «Тристрам Шенди» и «Дон Кихот», формалисты столкнулись с тем же вопросом, что и студент-медик Эйхенбаум, – «для чего» все это сделано? Так наметился переход опоязовцев от чисто морфологической стадии формализма к истории литературы.

Раздел «Словесность» начинается с главки «Гакраб». Отрывки из родословной». В ней Эйхенбаум рассказывает историю жизни своего деда, Якова Эйхенбаума, который в XIX веке написал на древнееврейском языке знаменитую тогда среди евреев поэму о шахматной игре – «Гакраб». «В том же 1840 году, когда поэма деда впервые издавалась в Лондоне, – сообщает Эйхенбаум, – Лермонтов заканчивал в Петербурге своего “Демона”»². Поиск исторических закономерностей Эйхенбаум начинает, таким образом, с себя самого: значимо ли то, что «Гакраб» его деда вышел в одно время с лермонтовским «Демоном»? И почему получается так, что ближе ему оказалось написанное чужим человеком, а не родным, хотя переведенную поэму деда он держал в руках еще ребенком? В вопросе Эйхенбаума о смысле истории литературы слышится еще один: в чем же тогда смысл его личной истории и истории его семьи?

Тот факт, что уже в автобиографическом разделе «Словесность» появляются рассуждения об истории, заставляет соотнести этот раздел с остальным содержанием журнала. Так, в статье «Гоголь и “дело литературы”» (раздел «Критика»), Эйхенбаум пишет о том, что важнейшим условием литературы является то, чтобы у писателя было чувство «дела литературы» (формулировка Гоголя). «Вопрос, который всю жизнь тревожил Гоголя, – пишет Эйхенбаум, – был именно этот вопрос: *как быть писателем*

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 28.

² Там же. – С. 37.

и что значит быть писателем?»¹ Эйхенбаум приводит такие слова Гоголя: «Я не могу сказать утвердительно, точно ли поприще писателя есть мое поприще»². Эйхенбаум пишет, что этот вопрос, тревоживший Гоголя, с новой силой встал перед литераторами в конце 1920-х годов: «Литературное своекорыстие нашей эпохи – совсем особое: оно образовалось в результате бурных отрицаний и дерзких отрывов от традиций. И что же? Мы оторвались от литературы, от “дела литературы”. <...> Основная литературная проблема нашей эпохи – не “как писать”, а “как *быть писателем*»³. Тот же вопрос о деле литературы, о том, как писать, когда литературный быт изменился, Эйхенбаум проецирует на самого себя и на свою литературную науку. Пытаясь понять смысл настоящего момента, Эйхенбаум обращается к своему прошлому, чтобы из нагромождения фактов выстроить историю, чтобы найти закономерности. Поэтому в «Словесности» Эйхенбаум рассказывает о своем детстве, отрочестве и юности – в главках «Побег», «Волшебная анатомия», «Романтические неудачи», «Путешествие по Европе», «Стихи и стихия».

Но попытка Эйхенбаума понять значение произошедшего и происходящего наталкивается на стихийность жизни. Раздел «Словесность» очень характерно заканчивается. После списка своих стихотворений, некоторые из которых, как он пишет, снискали одобрение Гумилева⁴, Эйхенбаум как будто возобновляет свое обычное повествование. На самом же деле следующий ниже отрывок можно считать верлибром уже по одному тому, как он графически оформлен (каждое предложение начато с новой строки, отбивки делят текст наподобие строф). В.И. Новиков обратил на это внимание, назвав данный отрывок «переходом к свободному стиху»⁵. Для

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой временник... С. 89.

² Там же.

³ Там же. – С. 88.

⁴ Там же. – С. 42.

⁵ Там же. – С. 6.

обоснованности указанный отрывок требует полной цитаты: «Война (за месяц до нее – смерть матери). / Революция (за месяц – смерть отца). / Октябрьский переворот. / Голод, холод, смерть сына. / Жизнь у оконной печки. // Мясо из Дома ученых, ковчег Дома литераторов. / Каюты и палубы Гиза, черный ледяной дом Института истории искусств. / Смерть Блока, гибель Гумилева. // Виктор Шкловский, остановивший меня на улице; Юрий Тынянов, запомнившийся еще в Пушкинском семинарии. / «Опояз». / Это все были исторические случайности и неожиданности. / Это были мышечные движения истории. Это была стихия. / Настало время тратить силы»¹. «Верлибр» Эйхенбаума читается так, будто история разрешает вереницу этих судьбоносных событий, счастливых и трагических. Но неясно, как трактовать слова «Это были мышечные движения история. Это была стихия». Поэссеистически разбросанные в тексте намеки и афоризмы не дают ответов, но ставят множество вопросов, и справедливым представляется замечание Д. Устинова о том, что «нельзя же считать “Мой современник” Эйхенбаума научным (или даже принципиально не научным) сочинением, равным по явленности представленного в нем метода его же “Мелодике стиха”»². И действительно, как, например, понимать фразу «мышечные движения истории»? Чуть раньше Эйхенбаум прибегает к той же метафоре, говоря о собственных стихах: «Я упражнял свои мышцы. Стихи были душевной гимнастикой»³. Но это не помогает и порождает очередной вопрос: как соотносить эти слова Эйхенбаума с тем, что он написал о стихии истории и о ее мышечных движениях? Значит ли фраза о стихийных, мышечных движениях истории то, что законы истории включают долю иррационального? Но тогда, что вообще дает основание говорить о существовании истории (т.е. системы закономерностей), кроме веры? Последняя строчка в верлибре Эйхенбаума – «Настало время тратить силы».

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 48.

² Устинов Д. Формализм и младоформалисты... С. 299.

³ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 42.

Значит ли это, что вера в историю – единственная возможность к тому, чтобы изучать эту жизнь, пытаясь действовать в ней (в данном случае в области построения теории литературы) сообразно тому, что представляется требованием времени, шепотом истории? В «Моем временнике» нет ответа и на этот вопрос, но вся эта книга представляет собой попытку ответить на него утвердительно.

Загадку представляет также название главы «Стихи и стихия», которую венчает верлибр. Это название для Эйхенбаума больше чем каламбур. Стихия – это хаос; нет смысла искать закономерностей в том, что стихийно. История же, напротив, – порядок. Признание истории – это вера в то, что жизнь имеет свои закономерности, что жизнь имеет свое построение, свои организацию. Но стихи – это и есть построение в переводе с греческого, и тогда смысл названия «Стихи и стихия» читается как попытка Эйхенбаума понять и доказать закономерности прошлого, загнав стихию своей жизни и своего времени в стихи, чтобы организовать ее и тем самым, возможно, найти в ней историю. Но дальше этой попытки Эйхенбаум в «Моем временнике» не продвигается. Потому он и выбирает фрагментарную, эссеистическую манеру, потому он и пишет «исторические случайности», что не может решить поставленного собой вопроса, ведь «исторические случайности» в свете всего, что было сказано об эйхенбаумовской концепции истории, – это оксюморон: событие или историческое, или случайное.

Все это показывает, что, несмотря на высочайший теоретический уровень поставленных Эйхенбаумом проблем, «Мой временник» нельзя назвать строго научной работой, так что вполне логичным представляется предположение К. Рюхина, объясняющего особенности «Моего временника» таким образом: «Возможно, <...> <Эйхенбаум> неявно хотел указать на свой интерес к гностицизму, зря ли свой уникальный труд “Мой временник” он начинает с родословной, с пересказа биографии деда, отринувшего путь традиционной еврейской учености и очарованного словесностью, хотя

созданная им аллегорическая поэма о шахматной игре – та же ученость, лишь относящаяся к иной традиции»¹. Впрочем, воспринимать Эйхенбаума как гностика было бы неверно, ведь гностицизм претендует на связь с абсолютном, раз выдвигает *финальную и всеобъемлющую* концепцию мировых процессов. Между тем главная проблема «Моего современника» в том, есть ли у процесса истории закономерность или же все – стихия. Для того, кто верит в абсолют, такой проблемы не стоит. «Мой современник» написан не гностиком, но ученым, который, ища основания для своей науки, вышел за ее пределы.

Поставленные в «Моем современнике» вопросы (смысл истории, дело литературы (а вместе с ней и критики), вопрос о том, как быть писателем, каковы сегодня требования литературного быта и т.д.) соотнесены Эйхенбаумом с его личной судьбой и общей судьбой его научных соратников.

Такой антропологический поворот характерен для формалистов начиная с середины 1920-х годов. От общетеоретических проблем они обращаются к авторской личности – не в чисто биографическом аспекте, разумеется, а в той мере, в какой она проявляется в его творчестве. Взгляд на историю литературы как безыменную постепенно уходит. Об этом свидетельствуют уже сам заголовок статьи «Литература и писатель» в «Моем современнике», равно как и спор Тынянова и Шкловского о Хлебникове, рассматривавшийся в главе первой.

Поворот к личности, философия истории и полубеллетристическая манера – все это выводит «Мой современник» за границы строгой научности, которая вдохновляла ранний формализм. Во второй половине 1920-х изменились сами методы, которые Эйхенбаум использовал, говоря о русской литературе – они стали менее научными и более литературными. Если

¹ Рюхин К. [Рец. на кн.] Б.М. Эйхенбаум. Мой современник. Маршрут в бессмертие // URL: <http://www.ruthenia.ru/moskva/literature/rezensii/eichebaum.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

раньше его книги об Ахматовой, о Толстом, о М.Ю. Лермонтове были конкретно-фактичны, не давая при этом синтетического образа ни одного из этих писателей, то описание Толстого в статье «Литература Л. Толстого» в «Моем современнике» именно таким (синтетическим) и является. Беллетристическая смелость в характеристиках и такая близость к персонажу, какая возможна скорее в романе, чем в научном исследовании, – все это можно найти в статье Эйхенбаума, например в следующем отрывке: «В течение почти 60 лет <...> <Толстой> оставался в центре внимания. Толстой недаром любил войну и с трудом подавлял в себе эту страсть. Он и вне фронта был замечательным тактиком и стратегом – и знал искусство натисков и отступлений и умел бороться с современностью»¹. Интересно, что похожий упрек Эйхенбаум предъявлял книге С. Цвейга о Толстом, которую он рецензировал в «Моем современнике»: «...все эти вопросы (связанные с нюансами биографии Толстого. – *В.Л.*) для Цвейга просто не существенны – он их прямо обходит, или торопится пройти мимо них. Ему, как беллетристу, важно “сублимировать” Толстого, чтобы сделать его подходящим для своей новеллы героем»². Эйхенбаум, несомненно, знает эти нюансы едва ли не лучше чем кто бы то ни было, но и он «сублимирует» Толстого, чтобы «сделать его подходящим» для своей теории литературного быта.

Эйхенбаум думал, что остается в поле науки, однако и Шкловский, и Тынянов не могли не почувствовать беллетризации эйхенбаумовской манеры и потому критиковали его. Так, в 1928 году Шкловский писал Эйхенбауму: «Тот метод полубеллетристического повествования, который ты берешь, при твоей талантливости, при умении найти слова, дает ошибки красноречивые и непоправимые. Нужно или писать роман, или оставлять следы инструмента»³.

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 107.

² Там же. – С. 127.

³ Шкловский В.Б. Гамбургский счет... С. 26.

Тынянов так и поступал – писал романы с середины 1920-х годов. Что касается Шкловского, на счету которого уже был (правда, очень необычный, с рассуждениями о современной литературе) роман «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» (1924), а также написанный совместно со Всеv. Ивановым роман «Иприт» (1925), то он работал в смешанных жанрах. Так, в книге «Третья фабрика» (1926) соседствуют мемуарно-фельетонно-беллетристические эпизоды, литературно-бытовые пассажи и научно-критические рассуждения, однако художественная образность не является средством обоснования тех или иных теоретических положений. Впрочем, и Эйхенбаум впоследствии продолжил размышления на тему социального бытования художника в беллетристической форме – в романе-хронике «Маршрут в бессмертие» (1933). Примечательно, что в «Моем современнике», в статье «Декорация эпохи», Эйхенбаум сформулировал условия для этого своего будущего романа: «Для современности характерно развитие именно биографической хроники, в центре которой – вопрос человеческой судьбы. Преобладающим материалом являются не исторические события, а выдающиеся люди, строящие свою судьбу – писатели, музыканты, художники»¹. И материал, и тема «Маршрута в бессмертие» именно такие – судьба Н.П. Макарова. Это позволяет считать «Мой современник» тем мостиком, по которому Эйхенбаум перешел от науки к литературе, и потому закономерно то, что в переиздании 2001 года «Мой современник» объединили под одной обложкой с романом Эйхенбаума «Маршрут в бессмертие».

¹ Эйхенбаум Б.М. Мой современник... С. 123. Н.А. Богомолов показывает, что эта черта, свойственная позднему формализму («<v>заимодействие импульсов собственно художественных и исследовательских» «с точки зрения “включенного наблюдателя”»), была присуща многим русским поэтам начиная со второй половины 1910-х годов в целом (Богомолов Н.А. К изучению поэзии второй половины 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения... С. 174–175). О переходе формалистов к беллетристике и смешанным жанрам см. также: Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – С. 131–150; Чудакова М.О. Беллетризация или осознание жанра? // Литературная газета. – 1984. – 12 дек. – № 50.

Таким образом, два единственные выпущенных формалистами журнала – «Петербург» Шкловского и «Мой современник» Эйхенбаума – представляют совершенно разные эпохи в истории формализма, его расцвет и последние дни. Объединяет их одно – стремление через журнал удержать связь с современностью.

Заключение

Дав образец особого сочетания методов и установок литературно-критической (журналистской) деятельности с деятельностью сугубо научной и тем самым развив начавший складываться уже у символистов (в особенности же у Андрея Белого) принцип «журнальной науки», Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум вместе с тем выступили совершенными новаторами в том, как подошли к литературной журналистике. Последнюю они осмыслили в ее жанровой специфике, применив к ней те же критерии, что и к литературе и художественному произведению. Следуя основополагающему для формализма принципу спецификации, формалисты сделали огромный шаг вперед в теоретическом осмыслении журналистики, литературной критики и периодического издания.

Внимание формалистов к журналистике определило их особый подход к истории русской литературы, к классическим ее произведениям, которые формалисты рассматривали в контексте литературного процесса данного времени, с точки зрения борьбы литературных групп данной эпохи. Показательны в этом смысле книга Тынянова «Архаисты и новаторы» и книга Эйхенбаума «Мой современник».

Формалисты не только учли специфику журналистики и критики, но и обосновали их самоценность. С этим, в частности, связана концепция литературы факта, особым образом разрабатывавшаяся Шкловским наравне с другими участниками Левого фронта искусств. Газетные и журнальные жанры второй половины 1920-х годов, в соответствии с этой теорией, рассматривались как часть литературы, и это соответствовало тыняновской максиме 1924 года (сам Тынянов не входил в ЛЕФ), согласно которой «критика должна осознать себя литературным жанром». При этом концепция литературы факта в понимании Шкловского оставалась верна документальной специфике журналистского материала (в частности

доминирующего в 1920-е годы жанра фельетона), не позволяя объявить журналистский текст произведением художественного вымысла¹.

Кроме того, понимание тесной связи между литературой и журналистикой побуждало формалистов к тому, чтобы способствовать институционализации взаимозависимого их изучения. Так, Тынянов и Эйхенбаум принимали активное участие в работе Общества изучения художественной словесности при ГИИИ, которое занималось вопросами современной литературы. Эйхенбаум, в частности, руководил следующим проектом в рамках принятого ГИИИ плана научных работ: «Библиография русской художественной прозы по журналам тридцатых годов»². Между тем Тынянов совместно с Б.В. Казанским написал предисловие для книги «Фельетон: Сборник статей под редакцией Ю. Тынянова и Б. Казанского», выпущенной в ГИИИ в рамках проекта по изучению современной литературы.

Формалисты проявляли не только теоретический, но и практический интерес к прессе. Газета «Жизнь искусства» стала первым опытом формалистов (прежде всего Шкловского) в редактировании периодического издания. На примере «Жизни искусства» Шкловский убедился в том, что даже форма периодического издания, созданная для распространения информации, имеет свои жанровые особенности, которые могут вступать в конфликт с сообщаемым. Тот факт, что эти особенности не были учтены Шкловским и его товарищами при редактировании «Жизни искусства», привел к трансформации этой газеты в журнал.

Несмотря на стремления Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума создать собственный журнал на постоянной основе, сделать этого им было не суждено в силу их независимой и принципиально аполитичной позиции, неприемлемой для советской власти, ограничивавшей свободу слова и

¹ См.: Шкловский В.Б. Крашенный экспонат: По поводу статьи Зорича «Я за “краски”!» // Журналист. – 1927. – № 2. – С. 31–32.

² Задачи и методы изучения искусств. – Пг.: Academia, 1924. – С. 222.

жестко контролировавшей литературный процесс. Однако о том, каким мог бы быть журнал формалистов, свидетельствуют два номера журнала Шкловского «Петербург» (построенный по фельетонному принципу этот журнал обнаруживает типологические сходства с журналом О.И. Сенковского «Библиотека для чтения») и книга-моножурнал Эйхенбаума «Мой современник» (образец того, каким мог бы быть специально литературный журнал формалистов). Журнал «Петербург» можно рассматривать как воплощение тыняновского понимания критики как самостоятельного литературного жанра, между тем как «Мой современник» Эйхенбаума больше соответствует эйхенбаумовской же концепции «ученой критики», которая, в эйхенбаумовском исполнении, все равно сохранила (благодаря элементам эссе) изрядную долю литературности.

Принципы, которыми руководствовались формалисты, участвуя в литературном процессе, определялись следующими особенностями: научно-критический полиморфизм, художественный антиидеологизм, художественный динамизм, научно-критический максимализм. Каждая из них была обоснована в диссертации на примере полемик между формалистами и их оппонентами. Кроме того, были показаны истоки этих особенностей формальной критики на примере доформалистских статей и рецензий Эйхенбаума.

Наконец, была переосмыслена роль литературной критики в эволюции формализма. Было продемонстрировано, что она находилась в диалектическом противоречии с научными устремлениями формалистов. Диалектическая борьба между критикой и наукой обусловила уникальность русского формализма и в науке, и в критике, став важнейшим фактором его развития. Нивелирование одного или другого начала бесконечно упрощает формализм и не позволяет в полной мере оценить его достижения.

И все же, как и во времена формалистов, по-прежнему сильно представление о них или как о чистых эссеистах, писавших на научные темы,

но всерьез ими не занимавшихся, или (и эта точка зрения, очевидно, более распространена) как о представителях «ученого сальеризма». Именно так определил формалистов в одноименной статье 1925 года П.Н. Медведев, упрекая их в том, что они, подобно пушкинскому Сальери (который разъял музыку, как труп, поверив алгеброй гармонию), сделали то же со словесным искусством. Но предпринятое в диссертации исследование наводит на другую аналогию – из Ф. Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше приводит притчу, которой можно описать путь Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума между критикой и наукой. Ницше рассказывает, как Сократ (который был поборником строгой науки и недругом всех видов поэтического безумия, свойственного людям искусства) однажды отдался на волю музыкальной стихии и обратился в «занимающегося музыкой Сократа»¹. В этой притче музыка олицетворяет неуловимую сущность искусства, которое пребывает в вечном движении, отчего ученому, который распознал это, лишь остается, как писал Шкловский, признать, что изучаемое им «ремесло умнее»².

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – М.: Ad Marginem, 2001. – С. 152.

² Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...»... С. 374.

Список литературы

Книги и сборники

- Аверкиев Д.В. Дневник писателя. – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1885.
- Аронсон М.И., Рейсер С.А. Литературные кружки и салоны. – Л.: Прибой, 1929.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975.
- Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000.
- Белая Г.А. Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М.: РГГУ, 2004.
- Белинков А.В. Юрий Тынянов. – М.: Советский писатель, 1965.
- Белый А. На перевале. – Берлин; Пг.; М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923.
- Белый А. Символизм. – М.: Мусагет, 1910. [Републ. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969].
- Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
- Березин В.С. Виктор Шкловский. – М.: Молодая гвардия, 2014.
- Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. – М.: Политиздат, 1990.
- Веселовский А.Н. Избранное. Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006.
- Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л.: Художественная литература, 1939.
- Воспоминания о Тынянове. Портреты и встречи / Сост. В.А. Каверин. – М.: Советский писатель, 1983.

Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

Голлербах Э.Ф. Встречи и впечатления. – СПб.: ИНАПРЕСС. – 1998.

Европейский контекст русского формализма. (К проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). Коллективная монография по материалам русско-французского коллоквиума 1 – 2 ноября 2005 года / Под ред. Е. Дмитриева, В. Земсков, М. Эспань. – М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916 – 1926. – Л.: Academia, 1928.

Задачи и методы изучения искусств. – Пг.: Academia, 1924.

Иванникова В.В. Петербургский журнал «Северные записки»: 1913 – 1917. – Саратов: Издательство Саратовского пединститута, 2000.

История русской литературной критики: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В.В. Прозоров, Е.Г. Елина, Е.Е. Захаров и др.; под ред. В.В. Прозорова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2009.

Каверин В.А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». – М.: Наука, 1966.

Каверин В.А., Новиков В.И. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. – М.: Книга, 1988.

Кертис Дж. Борис Эйхенбаум: Его семья, страна и русская литература. – СПб.: Академический проект, 2004.

Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.

Левченко Я.С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012.

Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000.

Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Том 1. В 2 ч. / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. Ч. 1: Москва и Петроград. 1917 – 1920 гг.; Ч. 2: Москва и Петроград. 1921 – 1922. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Михайлов-Доронович М.Ф. Бунт души: Рассказы. – 2-е изд. – М.: Всероссийское объединенное кооперативное издательство, 1918.

Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII – XIX веков: Курс лекций / В.А. Недзвецкий, Г.В. Зыкова. – М.: Аспект Пресс, 2008.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – М.: Ad Marginem, 2001.

Ницше Ф. Мы, филологи: Отрывки из ненаписанной книги // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 9–13.

Новиков В.И. Диалог. – М.: Современник, 1986.

Новиков В.И. Заскок. – М.: Книжный сад, 1997.

Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской культуры. – Пг.: Academia, 1922.

Поэтика кино / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. – М.; Л.: Кинопечать, 1927.

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Выпуск I. – Л.: Academia, 1926.

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Выпуск II. – Л.: Academia, 1927.

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Выпуск III. – Л.: Academia, 1927.

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Выпуск IV. – Л.: Academia, 1928.

Поэтика: Временник Отдела словесных искусств ГИИИ. Выпуск V. – Л.: Academia, 1929.

Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Пг: ОПОЯЗ, 1919.

Русская литература и журналистика в движении времени. Ежегодник. – М.: Факультет журналистики, 2012.

Русская проза / Под ред. Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова. – Л. Academia, 1926.

Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. – М.: Кооперативное издательство «МИР», 1925.

Сборники по теории поэтического языка. Выпуск I. – Пг.: ОПОЯЗ, 1916.

Сборники по теории поэтического языка. Выпуск II. – Пг.: ОПОЯЗ, 1917.

Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа – М: Новое литературное обозрение, 2005.

Сенковский О.И. Сочинения барона Брамбеуса. – М.: Советская Россия, 1989.

Серационовы братья. 1921: Альманах. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2013.

Смерть Андрея Белого (1880 – 1934): Сборник статей и материалов: документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999.

Троцкий Л.Д. Литература и революция. – М.: Издательство политической литературы, 1991.

Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – М.: Academia, 1929. [Републ. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967].

Тынянов Ю.Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. – М.: Книга, 1981.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М.: Высшая школа, 1993.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965.

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969.

Тынянов Ю.Н., Шкловский В.Б. Проза. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2001.

Тыняновский сборник. Выпуск 11: Девяты Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: О.Г.И., 2002.

Тыняновский сборник. Выпуск 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: Водолей, 2009.

Тыняновский сборник: XIII–XIV–XV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: Водолей, 2009.

Тыняновский сборник: X–XI–XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: Водолей Publishers, 2006.

Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1986.

Тыняновский сборник: Девяты Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: ОГИ, 2002.

Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1984.

Тыняновский сборник: Пяты Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне; М.: Импринт, 1994.

Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1988.

Тыняновский сборник: Четверты Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990.

Умнова М.В. «Делать вещи нужные и веселые...» / Авангардные установки в теории литературы и критике ОПОЯЗа. – М.: Прогресс-Традиция, 2013.

Фельетон: Сборник статей под редакцией Ю. Тынянова и Б. Казанского. – Л.: Academia, 1927.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977.

Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001.

Ховин В.Р. Сегодняшнему дню. – Пг.: Очарованный странник, 1918.

Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007.

Чупринин С.И. Критика – это критики: Версия 2.0. – М.: Время, 2015.

Чупринин С.И. Критика – это критики: Проблемы и портреты. – М.: Советский писатель, 1988.

Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М.: Издательский центр Российского гуманитарного университета, 2010.

Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...» – М.: Пропаганда, 2002.

Шкловский В.Б. Воскрешение слова. – СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914.

Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928.

Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М.: Советский писатель, 1990.

Шкловский В.Б. Жили-были. – М.: Советский писатель, 1964.

Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». – М.: Федерация, 1929.

- Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929.
- Шкловский В.Б. Поденщина. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930.
- Шкловский В.Б. Поиски оптимизма. – М.: Федерация, 1931.
- Шкловский В.Б. Пять человек знакомых: Андрей Белый, Евгений Замятин, Борис Пильняк, Константин Федин, Константин Леонов. – Тифлис: Акц. о-во «ЗАККНИГА», 1927.
- Шкловский В.Б. Свинцовый жребий: Дар Виктора Шкловского Лазарету деятелей искусств. – СПб.: Тип. З. Соколинского, 1914.
- Шкловский В.Б. Собрание сочинений в трех томах. – М.: Художественная литература, 1973.
- Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. – М.: Советский писатель, 1970.
- Шкловский В.Б. Третья фабрика. – М.: Артель писателей «Круг», 1926.
- Шкловский В.Б. Удачи и поражения Максима Горького. – М.: Акц. о-во «ЗАККНИГА», 1926.
- Шкловский В.Б. Ход коня. – М.; Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1923.
- Шкловский В.Б. Художественная проза: Размышления и разборы. – М.: Советский писатель, 1961.
- Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. – М.: Советский писатель, 1981.
- Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа. – Пг., 1923.
- Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Книга первая: 50-е годы. – Л.: Прибой, 1928.
- Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Книга вторая: 60-е годы. – М.; Л.: Гослитиздат, 1931.
- Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. – Л.: Государственное издательство, 1924.

Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л.: Прибой, 1927.

Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. – Пг.: ОПОЯЗ, 1922.

Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. – М.: Аграф, 2001.

Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой. – Пг.; Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922.

Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Советский писатель, 1987.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сборник статей. – Л.: Художественная литература, 1986.

Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сборник статей. – Л.: Художественная литература, 1969.

Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу: Сборник статей. – Л.: Academia, 1924.

Эйхенбаумовские чтения и мировая культура XVIII – XIX веков. – Воронеж: ВГПУ, 2004.

Эйхенбаумовские чтения. – Воронеж: ВГПУ, 2007.

Эйхенбаумовские чтения. Материалы межвуз. науч. конф. – Воронеж: ВГПУ, 2000.

Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы. – Л.: Academia, 1927.

Якобсон Р.О. Формальная школа и современное русское литературоведение. – М.: Языки славянских культур, 2011.

Статьи

[Б. п.] Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. – 1919. – 21 окт. – № 273.

[Б. п.] Ответ Серапионовых братьев Сергею Городецкому // Жизнь искусства. – 1922. – 28 марта. – № 13.

[Б. п.] Моды // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 44–46.

[Б. п.] Моды // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 33–34.

[Б. п.] Приговор суда чести по делу об обвинении Е.М. Кузнецовым В.Б. Шкловского в оскорблении // Жизнь искусства. – 1921. – 16–17–19 апр. – №№ 718–719–720.

[Подп.: Мих. Михайлов] «Обожди» // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 18–20.

Белоус В.Г. «Беседа о формальном методе» в петроградской Вольной философской ассоциации 10 декабря 1922 года // Звезда. – 2004. – № 8. – С. 145–160.

Белоусов В.Д., Бирюков В.А. Попытка отмены денег в годы военного коммунизма // Вестник Московского университета. Серия: Экономика. – 2012. – № 2. – С. 25–34.

Бобров С.П. [подп.: Э. Бик] [Рец. на журнал] Петербург // Печать и революция. – 1922. – № 2. – С. 385.

Богданов А.А. Пути пролетарского творчества // Пролетарская культура. – 1920. – №№ 15–16.

Богомолов Н.А. К генезису дихотомии «язык поэтический – язык практический» // Русская литература. – 2014. – № 2. – С. 250–256.

Бочаров Ю., Ипполит И. Журналы русские // Литературная энциклопедия. В 11 т. – М.: Издательство Коммунистической Академии, 1930. – Т. 4. – С. 217–260.

Брик О.М. Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. – 1923. – №1. – С. 213–215.

Брик О.М. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. – 1918. – 13 дек. – № 2.

Быстрянский В.А. [подп.: В. В.] На темы дня: Ближе к жизни! // Петроградская правда. – 1920. – 27 янв. – № 18.

Варнакова Г.С. «Газета-протест Союза русских писателей» о гонениях большевиков на русскую печать // Меди@льманах. – 2013. – № 5. – С. 38–43.

Векслер А.Л. Кризис творчества Андрея Белого // Жизнь искусства. – 1919. – 24–25 окт. – №№ 276–277. – 30–31 окт. – №№ 280–281.

Венгерова З.А. Поэты-символисты во Франции: Вэрлен, Маллармэ, Римво, Лафорг, Мореас // Вестник Европы. – 1892. – № 9. – С. 115–143.

Галушкин А.Ю. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928 – 1930 гг. // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 44. – С. 136–153.

Галушкин А.Ю. К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В.Б. Шкловского // Андрей Платонов: Воспоминания современников; Материалы к биографии / Сост. Н.В. Корниенко, Е.Д. Шубина. – М.: Советский писатель, 1994. – С. 172–183.

Галушкин А.Ю. «Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. // De visu. – 1993. – № 11. – С. 25–38.

Галушкин А.Ю. Новые материалы к библиографии В.Б. Шкловского // De visu. – 1993. – № 1. – С. 64–77.

Голлербах Э.Ф. Камень вместо хлеба: Ответ Виктору Шкловскому // Жизнь искусства. – 1920. – 24–26 апр. – №№ 432–434.

Горбачев Г.Е. Единый фронт буржуазной реакции // Звезда. – 1924. – № 6. – С. 247–251.

Дмитриев А., Левченко Я.С. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 195–246.

Друзин В.П. Эйхенбаум и Чернышевский // На литературном посту. – 1929. – № 1. – С. 16–19.

Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жизнь искусства. – 1919. – 9 дек. – № 313. – 10 дек. – № 314. – 11 дек. – № 315. – 12 дек. – № 316. – 13–14 дек. – № 317.

Журбина Е.И. Современный фельетон: (Опыт теории) // Печать и революция. – 1926. – № 7. – С. 18–35.

Замятин Е.И. [Б. п.] Перегудам от редакции «Русского современника» // Русский современник. – 1924. – № 4. – 236–240.

Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским / Вступ. заметка, публ. и коммент. О. Панченко // Вопросы литературы. – 1984. – № 12. – С. 185–218.

История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Клинг О.А. Русское литературоведение XX века как социокультурное явление // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26 – 27 ноября 2010 г.) / Под общ. ред. О.А. Клинга и А.А. Холикова. – М.; СПб.: Нестор-История, 2012.

Курганов Е.Я. «Был у вас Арзамас, был у нас Ополз» // *Revue des études slaves*. Т. 1. – Ф. 3. – 1998. – Р. 567–574.

Курганов Е.Я. Тынянов, Хлебников и «измы» // Интерпретация и авангард: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И.Е. Лощилова. – Новосибирск: НГПУ, 2008.

Левинсон А. [Рец. на кн.] В.В. Маяковский. Мистерия-буфф // Жизнь искусства. – 1918. – 11 нояб. – № 10.

Левченко Я.С. Послевкусие формализма: Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 128. – С. 125–143.

Лелевич Г. Несовременный современник // Большевик. – 1924. – №№ 5–6. – С. 149–150.

Лунц Л.Н. Об инсценировке сатирических романов // Жизнь искусства. – 1919. – 4–5 нояб. – №№ 284–285.

Лунц Л.Н. Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 30–31.

Маликова М.Э. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 103. – С. 140–151.

Медведев П.Н.: Социологизм без социологии: (О методологических работах П.Н. Сакулина) // Звезда. – 1926. – № 2. – 267–271.

Медведев П.Н. Ученый сальеризм: (О формальном (морфологическом) методе) // Звезда. – 1925. – № 3. – С. 264–276.

Ницше Ф. Мы, филологи: Отрывки из ненаписанной книги // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 9–13.

Новиков В.И. «Горе от ума у нас уже имеется»: Письмо Юрию Тынянову // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 222–228.

Новиков В.И. Поэтика скандала // Литература. – 2003. – № 36. – С. 14–17.

Орлова Е.И. Б.М. Эйхенбаум как литературный критик (три заметки к теме) // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26 – 27 ноября 2010 г.) / Под общ. ред. О.А. Клинга и А.А. Холикова. – М.; СПб.: Нестор-История, 2012.

Парамонов Б.М. Формализм: метод или мировоззрение? // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 14. – С. 35–52.

Пастернак Б.Л. Высокая болезнь // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 10–18.

Полилова В. Полемика вокруг сборников «Художественная форма» и «Ars Poetica»: Б.И. Ярхо и ОПОЯЗ // *Studia Slavica X: Сборник научных трудов молодых филологов.* – Таллин, 2011. – С. 153–170.

Постоутенко К.Ю. «Академический эклектизм» // *Материалы международного конгресса «100 лет Р.О. Якобсону».* – М., 1996. – С. 43–45.

Примочкина Н.Н. М. Горький и журнал «Русский современник» // *Новое литературное обозрение.* – 1997. – № 26. – С. 357–376.

Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // *Вопросы литературы.* – 2004. – № 3. – С. 131–150.

Розенталь К. [Рец. на журнал] *Русский современник* // *Правда.* – 1924. – 5 нояб. – № 253.

Сакулин П.Н. К вопросу о построении поэтики // *Искусство.* – 1923. – № 1. – С. 79–93.

Селивановский А.П. Воинствующая реакция: (О книге Б. Эйхенбаума «Мой современник») // *На литературном посту.* – 1929. – № 23. – С. 49–56.

Семенова А.Л. Русская философская публицистика начала XX в.: Этапы развития полемики между идеалистами и позитивистами // *Вестник НовГУ. Серия: История. Филология.* – 2011. – № 63. – С. 84–87.

Слонимский М.Л. Материалы для истории русской революции // *Жизнь искусства.* – 1919. – 13 нояб. – № 291.

Спивак М.Л. Андрей Белый в 1913 году: В поисках альтернативы слову // 1913. «Слово как таковое»: Юбилейный год русского футуризма: Материалы международной научной конференции (Женева, 10–12 апреля 2013 г). – СПб: Издательство Европейского университета. – С. 181–193.

Суперфин Г.Г. Б.Л. Пастернак – критик «формального метода» // *Ученые записки Тартуского Государственного университета. Выпуск 284. Труды по знаковым системам V.* – Тарту: Издательство Тартуского университета, 1971.

Тамарченко Н.Д. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С. 160–184.

Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 279–286.

Троцкий Л.Д. Внеоктябрьская литература: Литературные попутчики революции // Правда. – 1922. – 5 окт. – № 224.

Троцкий Л.Д. Новогодний разговор об искусстве // Киевская мысль. – 1908. – 30 дек. – № 358.

Троцкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. – 1923. – 26 июля. – № 166.

Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969.

Тынянов Ю.Н. [Без назв.] // Георгий Маслов. Аврора: Поэма. – Пг.: Картонный домик, 1922. – С. 7–11.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Г. Монтелиус] О слоненке // Петербург. – 1921. – № 1. – С. 20–21.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Ван-Везен] Журнал, критик, читатель и писатель // Жизнь искусства. – 1924. – № 22. – С. 14–15.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Ван-Везен] Записки о западной литературе // Книжный угол. – 1921. – № 7. – С. 31–36. – 1922. – № 8. – С. 41–47.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Ван-Везен] Сокращение штатов // Жизнь искусства. – 1924. – № 6. – С. 21–22.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Т.] [Рец. на кн.] Т.А. Райнов. Александр Афанасьевич Потебня // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 324.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Ю. Т.] [Рец. на] Литературная мысль. Альманах II // Книга и революция. – 1923. – № 3. – С. 71–72.

Тынянов Ю.Н. [подп.: Юр. Т-в] [Рец. на сборник] Серапионовы братья // Книга и революция. – 1922. – № 6. – С. 62–64.

Тынянов Ю.Н. [Рец. на] Петроград. Литературный альманах // Книга и революция. – 1923. – № 4. – С. 70–71.

Тынянов Ю.Н. «Извозчик» Некрасова // Жизнь искусства. – 1924. – № 9. – С. 14.

Тынянов Ю.Н. Блок // Об Александре Блоке. – Пг.: Картонный домик, 1921. – С. 237–264.

Тынянов Ю.Н. Вопрос о литературной эволюции // На литературном посту. – 1927. – № 10. – С. 42–48.

Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Книга и революция. – 1923. – № 3. – С. 24–30.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Книга и революция. – 1923. – № 4. – С. 15–19.

Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 291–306.

Тынянов Ю.Н. Льву Лунцу // Лунц Л.Н. «Обезьяны идут!» Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка. – СПб.: Инапресс, 2003.

Тынянов Ю.Н. О литературном факте // ЛЕФ. – 1924. – № 2. – С. 101–116.

Тынянов Ю.Н. О Маяковском: Памяти поэта // Владимир Маяковский [однодневная газета]. – 1930. – 24 апр.

Тынянов Ю.Н. Промежуток: (О поэзии) // Русский современник. – 1924. – № 4. – С. 209–221.

Тынянов Ю.Н. Словарь Ленина-полемиста // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 81–110.

Тынянов Ю.Н. Стиховые формы Некрасова // Летопись Дома литераторов. – 1921. – № 4. – С. 3–4.

Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Книга и революция. – 1922. – № 4. – С. 13–16.

Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О. Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 12. – С. 35–37.

Устинов Д. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 года // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 247–278.

Устинов Д. Формализм и младоформалисты // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 296–321.

Филипп Ш.-Л. Восемь рассказов / Пер. Б.М. Эйхенбаум // Русская мысль. – 1914. – № 4. – С. 135–162.

Ховин В.Р. В.В. Розанов и Владимир Маяковский // Маяковский В.В. Люблю – СПб.: Азбука, 2007.

Ховин В.Р. От редакции // Книжный угол. – 1918. – № 2.

Чудакова М.О. Беллетризация или осознание жанра? // Литературная газета. – 1984. – 12 дек. – № 50.

Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. Выпуск X. – М.: Книга, 1981. – С. 172–190.

Шимкевич К.А. [Рец. на кн.] Б.М. Эйхенбаум. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Русский современник. – 1924. – № 4. – С. 261–263.

Шкловский В.Б. [Без назв.] // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 3. – С. 20–21.

Шкловский В.Б. [Ответ на ст. В.П. Полонского «Заметки журналиста: Леф или блеф?»] // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 3. – С. 41–42.

Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] К.М. Миклашевский. Гипертрофия искусства // Русский современник. – 1921. – № 1. – С. 325.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] [Без назв.] // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 4. – С. 7–8.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] [Без назв.] // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 5. – С. 5–7.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] [Рец на кн.] Ф. Сологуб. Заклинательница змей // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 19–20.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] [Рец. на кн.] А. Альбала. Искусство писателя – начатки литературной грамоты // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 152–153.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] [Рец. на кн.] Б.А. Кушнер. 103 дня на Западе // Новый ЛЕФ. – 1927. – №№ 11–12. – С. 71–72.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Душа двойной ширины // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 4. – С. 17–18.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Люди и бороды [Рец. на кн.: Н.Ф. Чужак. Правда о Пугачеве] // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 8. – С. 37–38.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Преступление эпигона [Рец. на кн.: В.М. Бахметьев. Преступление Мартына] // Новый ЛЕФ. – № 4. – С. 36–39.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Современник. – Новый ЛЕФ. – 1927. – № 5. – С. 5–6.

Шкловский В.Б. [подп.: В. Ш.] Тарзан // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 253–254.

Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] И.А. Бунин. Митина любовь // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 4. – С. 43–45.

Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] Е.И. Замятин. Герберт Уэллс // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 20.

Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] А.М. Коллонтай. Любовь пчел трудовых // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 339–340.

Шкловский В.Б. [Рец. на кн.] А.И. Пиотровский. Падение Елены Лей // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 151.

Шкловский В.Б. «Война и мир» Л. Толстого: (Формально-социологическое исследование) // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 10. – С. 20–24.

Шкловский В.Б. «Война и мир» Л. Толстого: (Формально-социологическое исследование) // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 1. – С. 21–37.

Шкловский В.Б. «Война и мир» Л. Толстого: (Формально-социологическое исследование) // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 2. – С. 14–24.

Шкловский В.Б. «Война и мир» Л. Толстого: (Формально-социологическое исследование) // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 5. – С. 5–15.

Шкловский В.Б. Акциз на Тарзана // Жизнь искусства. – 1924. – № 13. – С. 14.

Шкловский В.Б. Андрей Белый // Русский современник. – 1924. – № 2. – С. 231–245.

Шкловский В.Б. Бессмысленнейшая смерть // Журналист. – 1926. – № 2. – С. 14–15.

Шкловский В.Б. Борьба за форму // Молодость: Литературно-художественный альманах группы писателей «Молодая гвардия». – Л.: Молодая гвардия, 1927. – Кн. 1.

Шкловский В.Б. Боязнь методологии // Литературная газета. – 1929. – 27 мая. – № 6.

Шкловский В.Б. В защиту социологического метода: (Из доклада, читанного в Ленинграде 6/III 1927 г.) // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 3. – С. 20–25.

Шкловский В.Б. В защиту социологического метода: (Экстракт) // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 4. – С. 30–31.

Шкловский В.Б. В свою защиту // Жизнь искусства. – 1920. – 10 февр. – № 367.

Шкловский В.Б. Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» // Взят. Барабан футуристов. – Пг., 1915. – С. 7–9.

Шкловский В.Б. Гибель «Русской Европы» // Последние новости [Ленинград]. – 1924. – 7 апр. – № 14.

Шкловский В.Б. Горький как рецензент // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. – С. 42–44.

Шкловский В.Б. Документальный Толстой // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 10. – С. 34–36.

Шкловский В.Б. Журнал как литературная форма // Журналист. – 1924. – № 11. – С. 40–41.

Шкловский В.Б. Закрытие сезона: Михаил Булгаков // Наша газета. – 1926. – 30 мая. – № 123.

Шкловский В.Б. И. Бабель: (Критический романс) // ЛЕФ. – 1924. – № 2. – С. 152–155.

Шкловский В.Б. Из филологических очевидностей современной науки о стихе // Гермес [Киев]. – 1919. – № 1. – С. 113–150.

Шкловский В.Б. Издание текста классиков // Жизнь искусства. – 1919. – 6 июня. – № 156.

Шкловский В.Б. Искусство цирка // Жизнь искусства. – 1919. – 4–5 нояб. – №№ 284–285.

Шкловский В.Б. К теории комического // Эпопея. – 1922. – № 3. – С. 57–67.

Шкловский В.Б. Как сделан «Дон Кихот» // Жизнь искусства. – 1920. – 17 февр. – № 373. – 19 февр. – № 375. – 20 февр. – № 376.

Шкловский В.Б. Кинематограф как искусство // Жизнь искусства. – 1919. – 17–18 мая. – №№ 139–140. – 20 мая. – № 141. – 21 мая. – № 142.

Шкловский В.Б. Китовые мели и фарватеры // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. – С. 27–30.

Шкловский В.Б. Коллективное творчество // Жизнь искусства. – 1919. – 17 сент. – № 244.

Шкловский В.Б. Крашенный экспонат: По поводу статьи Зорича «Я за “краски”!» // Журналист. – 1927. – № 2. – С. 31–32.

Шкловский В.Б. Ленин, как деканонизатор // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 53–56.

Шкловский В.Б. Несколько слов о Вячеполонском // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 3. – С. 41–42.

Шкловский В.Б. Несколько слов о четырехстах миллионах: (О книге С. Третьякова «Чжунго») // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 3. – С. 41–44.

Шкловский В.Б. Новооткрытый Пушкин [Рец. на кн.: М. Горький. “Рабселькорам и военкорам”: О том, как я учился писать] // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 11. – С. 47–48.

Шкловский В.Б. Новый Горький // Россия. – 1924. – № 2. – С. 192–206.

Шкловский В.Б. О «Великом металлисте» // Жизнь искусства. – 1919. – 31 мая–1 июня. – №№ 151–152.

Шкловский В.Б. О Зощенко и большой литературе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. – Л.: Academia, 1928.

Шкловский В.Б. О Мережковском // Жизнь искусства. – 1920. – 8 окт. – № 577.

Шкловский В.Б. О Пильняке // ЛЕФ. – 1925. – № 3. – С. 126–136.

Шкловский В.Б. О писателе // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 1. – С. 29–33.

Шкловский В.Б. О самом знаменитом писателе // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 8. – С. 24–30.

Шкловский В.Б. Об искусстве и революции // Искусство коммуны. – 1919. – 30 марта. – № 17.

Шкловский В.Б. Памятник научной ошибке // Литературная газета. – 1930. – 27 янв. – № 4.

Шкловский В.Б. Письма М. Горькому 1917 – 1923 гг. / Публ. А.Ю. Галушкин // De visu. – 1993. – № 1. – С. 29–46.

Шкловский В.Б. Письмо о России и в Россию // Новости литературы [Берлин]. – 1922. – № 2. – С. 97–99.

Шкловский В.Б. Под знаком разделительным // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 11. – С. 44–46.

Шкловский В.Б. Пробники // Последние новости [Ленинград]. – 1924. – 19 марта. – № 11.

Шкловский В.Б. Сверток: Индусская поэтика // Жизнь искусства. – 1921. – 15–18 янв. – №№ 655–657.

Шкловский В.Б. Светила, вращающиеся вокруг спутников, или Попутчики и их тени // Журналист. – 1924. – № 13. – С. 20–21.

Шкловский В.Б. Серапионовы братья // Книжный угол. – 1921. – № 7. – С. 18–21.

Шкловский В.Б. Сказочные люди // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 7. – С. 9.

Шкловский В.Б. Советский письмовник // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 3. – С. 21–22.

Шкловский В.Б. Современники и синхронисты // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 232–237.

Шкловский В.Б. Старое и новое // Жизнь искусства. – 1920. – 2 апр. – № 416.

Шкловский В.Б. Сюжетный сдвиг // Жизнь искусства. – 1919. – 26 дек. – № 327.

Шкловский В.Б. Тема, образ и сюжет Розанова // Жизнь искусства. – 1921. – 19–20–22 марта. – №№ 697–698–699. – 6–7–8 апр. – №№ 712–713–714. – 9–10–12 апр. – №№ 715–716–717.

Шкловский В.Б. Тоска островитян // Петербург. – 1922. – № 2. – С. 15–16.

Шкловский В.Б. Что нас носит? // Вечерняя Москва. – 1925. – 21 нояб. – № 266.

Шкловский В.Б. Штандарт скачет // Жизнь искусства. – 1920. – 11–12 сент. – №№ 554–555.

Шкловский Вл.Б. Итальянский духовный театр эпохи Возрождения // Жизнь искусства. – 1919. – 4–5 нояб. – №№ 284–285.

Шкловский Вл.Б. Летучки в Германии XVII столетия // Жизнь искусства. – 1919. – 25 нояб. – № 301.

Шкловский Вл.Б. Литературный опыт («essai») в его формальном окружении // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 6. – С. 39–47.

Шкловский Вл.Б. Фельетон, как литературная форма // Журналист. – 1926. – № 5. – С. 30–34

Щербакова Г.И. «Библиотека для чтения»: в поисках совершенства // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 1. – С. 223–230.

Эйхенбаум Б.М. Роман или биография? // Русская молва. – 1913. – 18 февр. – № 69.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на журнал] София. Журнал искусства и литературы // Русская мысль. – 1914. – № 1.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] А. Бергсон. Восприятие изменчивости // Запросы жизни. – 1912. – № 52.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] И.А. Новиков. Рассказы // Запросы жизни. – 1912. – № 52.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] Ю.И. Айхенвальд. Силуэты русских писателей // Русская мысль. – 1913. – № 9. – С. 330–331.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] К.Д. Бальмонт. Поэзия как волшебство // Русская мысль. – 1916. – № 3.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] В.Я. Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов // Северные записки. – 1915. – № 4.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] В. Ваккенродер. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком // Северные записки. – 1914. – № 7. – С. 194–195.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] Ю.А. Веселовский. Этюды по русской и иностранной литературе // Русская мысль. – 1913. – № 10. – С. 367–368.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] В.В. Гиппиус. Гоголь // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 268–269.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] М.С. Григорьев. Введение в поэтику // Русский современник. – 1924. – № 2. – С. 301–302.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] В.М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика // Заветы. – 1913. – № 12.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на кн.] А.В. Рустенко. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова // Русская мысль. – 1914. – № 4. – С. 133–134.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на сборник] История западной литературы // Заветы. – 1914. – № 2.

Эйхенбаум Б.М. [Рец. на сборник] Французские лирики XVIII века // Северные записки. – 1914. – № 12.

Эйхенбаум Б.М. «Методы и подходы» // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 13–33.

Эйхенбаум Б.М. «Москва» Андрея Белого [Рец. на кн.] // Красная газета. (Вечерний выпуск). – 1926. – 18 нояб. – № 273.

Эйхенбаум Б.М. 5 = 100 // Книжный угол. – 1922. – № 8. – С. 38–41.

Эйхенбаум Б.М. Болдинские побасенки Пушкина // Жизнь искусства. – 1919. – 13–14 дек. – №№ 316–317. – 16 дек. – № 318.

Эйхенбаум Б.М. В ожидании литературы // Русский современник. – 1924. – № 1. – С. 280–290.

Эйхенбаум Б.М. В поисках жанра // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 228–231.

Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. – 1924. – № 5. – С. 1–12.

Эйхенбаум Б.М. Дневник 1917 – 1918 гг. / Публ. В.В. Нехотин, О.Б. Эйхенбаум // De visu. – 1993. – № 1. – С. 11–27.

Эйхенбаум Б.М. К вопросу о западном влиянии в творчестве Лермонтова // Северные записки. – 1914. – №№ 10–11. – С. 220–225.

Эйхенбаум Б.М. К вопросу о звуках стиха // Биржевые ведомости. (Утренний выпуск). – 1916. – 7 окт.

Эйхенбаум Б.М. Книга о жизни [Рец. на кн.: В.Б. Шкловский. Третья фабрика] // Красная газета. (Вечерний выпуск). – 1926. – 15 окт. – № 243.

Эйхенбаум Б.М. Л. Толстой в «Современнике» // Звезда. – 1928. – № 8. – С. 110–142.

Эйхенбаум Б.М. Литература и литературный быт // На литературном посту. – 1927. – № 9.

Эйхенбаум Б.М. Литература и писатель // Звезда. – 1927. – № 5. – С. 121–140.

Эйхенбаум Б.М. Миг сознания // Книжный угол. – 1921. – № 7.

Эйхенбаум Б.М. Новое в области «пушкинизма» [Рец. на сборник: Пушкинист / Сост. С.А. Венгеров] // Русская мысль. – 1914. – № 7. – С. 23–27.

Эйхенбаум Б.М. Новое о Гончарове: Из писем И. А. Гончарова к М.М. Стасюлевичу // Запросы жизни. – 1912. – № 47.

Эйхенбаум Б.М. Новые стихи Н. Гумилева // Русская мысль. – 1916. – № 2. – С. 17–19.

Эйхенбаум Б.М. Нужна критика: (В порядке дискуссии) // Жизнь искусства. – 1924. – № 4. – С. 12.

Эйхенбаум Б.М. О кризисах Толстого // Жизнь искусства. – 1920. – 23–24–25 нояб. – №№ 613–614–615.

Эйхенбаум Б.М. О прозе М. Кузмина // Жизнь искусства. – 1920. – 29 сент. – № 569.

Эйхенбаум Б.М. О трагедии и трагическом // Жизнь искусства. – 1919. – 1–2 нояб. – №№ 282–283. – 4–5 нояб. – №№ 284–285.

Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Северные записки. – 1914. – № 7. – С. 167–174.

Эйхенбаум Б.М. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе // Жизнь искусства. – 1924. – № 1.

Эйхенбаум Б.М. Основные стилевые тенденции в речи Ленина // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 57–70.

Эйхенбаум Б.М. Писательский облик М. Горького // Красная газета. (Вечерний выпуск). – 1927. – 30 дек. – № 351.

Эйхенбаум Б.М. Поэзия Федора Сологуба // Жизнь искусства. – 1924. – № 8.

Эйхенбаум Б.М. Пушкин-поэт и бунт 1825 года: (Опыт психологического исследования) // Вестник знания. – 1907. – №1. – № 2.

Эйхенбаум Б.М. Речь о критике // Дело народа. – 1918. – 12 мая. – № 40.

Эйхенбаум Б.М. Роман-лирики [Рец. на кн.: А.А. Ахматова. Подорожник: Стихотворения] // Вестник литературы. – 1921. – №№ 6–7.

Эйхенбаум Б.М. Страшный лад // Русская молва. – 1913. – 17 июля. – № 213.

Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Об Александре Блоке. – Пг.: Картонный домик, 1921.

Эйхенбаум Б.М., Никольский Ю.А. Д.С. Мережковский-критик // Северные записки. – 1915. – № 4. – С. 130–146.

Эйхенбаум Б.М. Теория «формального методу» // Червоний шлях. – 1926. – № 7–8. – С. 182–207.

Эльсберг Я.Е. [подп.: Ж. Эльсберг] [Рец. на кн.] Б.М. Эйхенбаум. Лев Толстой: Книга первая: 50-е годы // На литературном посту. – 1929. – № 14. – С. 74–77.

Якобсон Р.О. Брюсовская стихология и наука о стихе // Научные известия Академического центра Наркомпроса РСФСР. Сборник 2-й: философия, литература, искусство. – М.: Государственное издательство, 1922. – С. 222–240.

Яковлев Я.А. Горбatego только могила исправит // Правда. – 1922. – 5 марта. – № 51.

Диссертации

Умнова М.В. Литературная критика формальной школы: теоретические основания и практика (на материале критических работ Ю.Н. Тынянова) // Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Московский государственный университет. – М., 1996.

Харламов А.В. Эстетические исследования Б.М. Эйхенбаума в 10-е – 20-е гг. XX века // Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Московский государственный университет. – М., 2004.

Интернет-источники

Новиков В.И. Жанр рецензии в современной отечественной прессе // Медиаскоп. – 2012. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1115> (дата обращения: 10.01.2014).

Новиков В.И. Статус литературного критика в современных отечественных СМИ // Медиаскоп. – 2012. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1114> (дата обращения: 10.01.2014).

Новиков В.И. Эссе как жанровая доминанта новой литературной журналистики // Медиаскоп. – 2012. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1116> (дата обращения: 10.01.2014).

Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» // URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

Рюхин К. [Рец. на кн.] Б.М. Эйхенбаум. Мой современник. Маршрут в бессмертие // URL: <http://www.ruthenia.ru/moskva/literature/rezensii/eichebaum.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

Тименчик Р.Д. Об одном источнике «Крокодила» // URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/timenchikrom.htm> (дата обращения: 10.01.2014).

Книги на иностранных языках

Ambrogio Ignazio. *Formalismo e avanguardia in Russia*. – Roma: Editori Riuniti, 1968.

Any Carol. *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. – Stanford: Stanford University Press, 1994.

Bod Rens. *A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present*. – New York: Oxford University Press, 2013.

Coleridge Samuel T. *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*. – New York: Harper and Brothers, Publishers, 1871.

Depretto-Genty Catherine. *Le Formalisme en Russie*. – Paris: Institut d'études slaves, 2009.

Erlich Victor. *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*. – Cambridge; London: Harvard University Press, 1994.

Erlich Victor. *Russian Formalism: History–Doctrine*. – The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers, 1980.

Finer Emily. *Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and Literary Reception*. – Oxford: Legenda, 2010.

Gasparov Boris. *Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents*. – New York: Columbia University Press, 2012.

Jakobson Roman. *Selected Writings. V. 5: On Verse, Its Masters and Explorers*. – The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers, 1979.

Kujundžić Dragan. *The Returns of History: Russian Nietzscheans after Modernity*. – Albany: State University of New York Press, 1997.

Pomorska Krystyna. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. – The Hague; Paris: Mouton, 1968.

Stacy Robert H. *Russian Literary Criticism: A Short History*. – Syracuse: Syracuse University Press, 1974.

Steiner Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. – Ithaca: Cornell University Press, 1984.

Striedter Jurij. *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. – Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.

Thompson Ewa M. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study*. – The Hague: Mouton, 1971.

Vitale Serena. *Shklovsky: Witness to an Era* / Trans. by Jamie Richards. – Champaign; London; Dublin: Dalkey Archive Press, 2012.

Weinstein Marc. *Tynianov ou la poétique de la relativité*. – Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

William K. Wimsatt, Jr., Brooks Cleanth. *Literary Criticism: A Short History*. – New York: Alfred A. Knopf, 1959.

Статьи на иностранных языках

Boym Svetlana. *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky* // *Poetics Today*. – 1996. V. 17. – No. 4. – P. 511–530.

Ginzbur Carlo. *Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device* // *Representations*. – No. 56. – 1996. – P. 8–28.

Poetics Today. – *Estrangement Revisited (I)*. – 2005. V. 26. – No. 4.

Poetics Today. – *Estrangement Revisited (II)*. – 2006. V. 27. – No. 1.

Revue des études slaves. T. 57. – F. 1. – 1985.

Tihanov Galin. *Marxism and Formalism Revisited. Notes on the 1927 Leningrad Dispute* // *Literary Research/Recherche Littéraire*. V. 19. – No. 37–38. – 2002. – P. 69–77.

Tihanov Galin. *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)* // *Common Knowledge*. V. 10. – No. 1. – 2004. – P. 61–81.