

Российский государственный гуманитарный  
университет

Институт высших гуманитарных исследований





# РУССКАЯ

# ТЕОРИЯ

1920—1930-е годы

*Материалы 10-х Лотмановских чтений*  
*Москва, декабрь 2002 г.*

*Москва*  
*2004*

ББК 80я43  
Р 88

Составитель и ответственный редактор  
С.Н. Зенкин

Художник  
Михаил Гуров

ISBN 5-7281-0709-5

© Коллектив авторов, 2004  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2004

<i>Сергей Зенкин. Введение</i> .....	7
<i>Александр Дмитриев</i>	
Эстетическая автономия и историческая детерминация: русская гуманитарная теория первой трети XX в. в свете проблематики секуляризации .....	11
<i>Нина Брагинская</i>	
Славянское возрождение античности .....	49
<i>Наталья Автономова</i>	
Журнал «Славянское обозрение» – форма самоутверждения «русской теории»? .....	81
<i>Ирина Попова</i>	
О границах литературоведения и философии в работах М.М. Бахтина .....	103
<i>Владимир Алпатов</i>	
Лингвистическая теория М.М. Бахтина – В.Н. Волошинова .....	115
<i>Андрей Олейников</i>	
Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа ....	124
<i>Сергей Зенкин</i>	
Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) .....	147
<i>Ян Левченко</i>	
О некоторых философских референциях русского формализма .....	168

<i>Илья Калинин</i>	
История как остранение теории (метафигция В.Б. Шкловского и антиутопия Е.И. Замятина) . . . .	191
<i>Татьяна Смолярова</i>	
Шкловский и Дидро: в поисках утраченного образа	213
<i>Илона Светликова</i>	
Образы (одна полемическая концепция формальной школы) . . . . .	244
<i>Сергей Чугунников</i>	
Протофеномен в теориях русского формализма: формальная поэтика и немецкая морфологическая традиция . . . . .	273
<i>Ирина Сироткина</i>	
Теория автоматизма до формалистов . . . . .	295
<i>Елена Гальцова</i>	
Теория «патологического» творчества в работах П.И. Карпова . . . . .	304

В англоязычных странах бытует понятие «The French Theory», «французская теория», вбирающее в себя различные ответвления структурализма и постструктурализма, имевшие мировое влияние, но возникшие во Франции во второй половине XX в. В сходном смысле можно предложить и понятие «русской теории» – бурного обновления гуманитарных наук, которое пришлось на 1920–1930-е гг. и в значительной степени предопределило позднейшее развитие теории «французской».

Теория – это интеллектуальная деятельность, соотношенная с *познавательной практикой* конкретных общественных наук. Эта практика может быть историографической, дескриптивной, интерпретативной и т. п., но не художественно-творческой, которую стремится описывать и регламентировать так называемая «эстетическая теория», излагаемая в художественных манифестах и критических статьях. Хотя эти два вида теории – «научная» и «творческая» – тесно взаимодействуют и обмениваются идеями, они различны по своей функциональной направленности: в одном случае критическая грамматика научного мета-языка, в другом случае – нормативная грамматика художественного языка-объекта.

Теория не обязательно создает методы и приемы для той или иной научно-исследовательской практики, но она легитимизирует ее и ее дискурс в поле культуры. Иными словами, теория *не самоцельна*, она удостоверяет исследовательскую практику и сама подлежит проверке ею. Этим теория отличается от философии (особенно религиозной и трансценденталистской), преследующей автономные и, строго говоря, вненаучные, внеположные конкретному научному знанию задачи. В таком своем понимании теория –

продукт позитивистской эпохи, отделившей «науку», в том числе обобщенно-теоретическую, от «метафизики»; сходные интеллектуальные установки систематически возрождаются в культуре XX в. – такова, в частности, в рассматриваемый период «самодельная» теория русской формальной (а позднее – структуральной) школы в литературоведении, отрицавшая, пусть и не всегда обоснованно, любые свои философские основания. В ситуации советской России это отречение от философии могло питаться скрытой, порой неосознанной оппозиционностью по отношению к официальной философско-идеологической догматике. Для «русской теории» советского периода характерна перекодировка философских концепций в научно-теоретические<sup>1</sup>; однако такая перекодировка не вполне объясняется внутренней эмиграцией, вынужденным отступлением мыслителя под натиском государственной идеологии на другую, менее опасную территорию: у теории, по-видимому, была (и есть) специфическая внутренняя притягательность, сулящая постичь особую, не-философскую и не-религиозную истину<sup>2</sup>.

Теория *междисциплинарна*. Такие исследовательские парадигмы, как, например, эволюционная или структуральная, применяются в разных гуманитарных науках, и их возникновение, господство или споры вокруг них характеризуют собой момент в общей истории той или иной культуры. Именно таков смысл выражения «The French Theory»: молчаливо признается, что их концептуальная общность важнее, чем различие дисциплинарных применений, что инвариантный метод важнее вариативного предмета<sup>3</sup>. Для рассматриваемого периода сходство парадигм естественно обнаруживается в филологических дисциплинах – структурной лингвистике, формальном литературоведении, морфологии фольклора; но концептуаль-

---

<sup>1</sup> См. в настоящем сборнике статью Н. Брагинской.

<sup>2</sup> Обратный и дополнительный к указанному процесс секуляризации гуманитарных наук рассматривает в настоящем издании А. Дмитриев.

<sup>3</sup> См., однако, в настоящем сборнике возражения Н. Автономовой против этого тезиса.

ные параллели могут быть проведены и между более далекими друг от друга дисциплинами.

Теория *интернациональна* – по крайней мере, в потенции. В этом смысле формула «русская теория» представляет собой условное историко-географическое определение – еще более условное, чем «французская теория». Будучи частью *научного* мышления, теория – в отличие от литературы или философии – в принципе способна легко пересекать межгосударственные и межкультурные границы, поддается достаточно адекватному переводу на другие языки, так что теоретическое течение, возникшее в той или иной стране, может эффективно интегрироваться в мировую научную мысль (пусть иногда и с временной задержкой – как именно и случилось с большинством достижений межвоенной «русской теории», и эта задержка требует особого объяснения). С тем же связаны и факты конвергенции, повторного открытия, когда теоретические концепции возникают независимо одна от другой, в том числе и в разных странах, но сближаются по содержанию. Отдельная проблема, актуальная для рассматриваемого периода, – феномен научной эмиграции и профессионального взаимодействия научной диаспоры с метрополией и с наукой страны пребывания<sup>4</sup>. В любом случае необходимо подчеркнуть, что своей интернациональностью «русская теория» решительно отличается от национально-изоляционистской «русской идеи».

История теории – это интеллектуальная история науки в ее взаимодействии с философией, литературой и искусством, религией и политической идеологией, в контексте конкретной национальной культуры (в данном случае – русской культуры первых послереволюционных десятилетий), но при учете и акцентировании собственной специфики теории как *научного* феномена.

\* \* \*

Теоретическое наследие русских гуманитарных наук XX в. составляет ныне увлекательный предмет исследования. Достаточно сказать, что только на протяжении

---

<sup>4</sup> См. об этом статью Н. Автономовой о пражском журнале «Славянское обозрение».

2002 г. оно специально анализировалось на двух международных конференциях – «Славянская теория: между историей и системой» (Йельский университет, март 2002 г.) и «Философские, эпистемологические и идеологические основы дискурса о языке в Советском Союзе, 1917–1950» (Лозаннский университет, июль 2002 г.)<sup>5</sup>.

«Русской теории» 20–30-х гг. были посвящены и 10-е Лотмановские чтения, состоявшиеся в РГГУ 18–20 декабря 2002 г. В прочитанных на них 19 докладах рассматривались разные научные дисциплины и проблемы, разрабатывавшиеся наукой в послереволюционной России: общие рамки и формы научной деятельности (А. Дмитриев, Н. Брагинская, Н. Автономова), генеалогия и деятельность русской формальной школы в литературоведении (Я. Левченко, И. Калинин, Т. Смолярова, И. Светликова, С. Чугунников, И. Сироткина), эстетика и металингвистика М. Бахтина и его кружка (И. Попова, В. Алпатов), нарратология О. Фрейденберг (А. Олейников), попытки психиатрического исследования искусства (Е. Гальцова), история отдельных теоретических категорий (С. Зенкин) и т. д.

Конференция была организована Институтом высших гуманитарных исследований РГГУ. Для ее проведения важное значение имели гранты, предоставленные Российским фондом фундаментальных исследований и Институтом «Открытое общество».

В настоящем сборнике публикуются материалы конференции – расширенные и переработанные тексты докладов. К сожалению, не все участники предоставили свои статьи для публикации; это сокращение состава повлекло за собой незначительные перестановки в размещении статей по сравнению с порядком докладов.

*Сергей Зенкин*

---

<sup>5</sup> См. публикацию материалов швейцарской конференции: *Le discours sur la langue en URSS à l'époque stalinienne (épistémologie, philosophie, idéologie)* / Edité par Patrick Sériot // Cahiers de l'ILSL. № 14. Lausanne, 2003.

## Эстетическая автономия и историческая детерминация: русская гуманитарная теория первой трети XX в. в свете проблематики секуляризации<sup>1</sup>

Сама постановка вопроса о секуляризации (буквально: обмирщении, высвобождении индивидуального и общественного сознания из-под влияния религии – не только церкви!) в связи с развитием отечественной культуры и теории обозначенного периода может показаться и чрезмерно общей, и нерелевантной по исходной посылке, и даже вызывающей. В самом деле, разговор об изменении роли религии в модернизирующемся мире последнего столетия при обращении к советскому случаю носит совершенно особый характер: речь идет не просто об отделении церкви (молчаливо подразумевается – православной) от общественной жизни, но об обязательном и насильственном государственном атеизме, усердно насаждаемом системой идеологии и образования<sup>2</sup>. С другой стороны – заметный с середины 1980-х гг., хотя и сильно потускневший в последнее время, интерес к «религиозно-философскому Ренессансу» – наследию «веховской» группы, – а также весь комплекс идей, связанных с посттоталитарным так называемым духовным возрождением, вообще выводили социологическую, историческую и идейную проблематику обмирщения за пределы непосредственного внимания как общественного, так и исследовательского сознания. Тем самым один из самых важных аспектов становления современности, «расколдование» духовного и культурного мира, целые десятилетия находилось как бы в слепом пятне актуальной теоретической рефлексии, и это отсутствие, в свою очередь, имело вполне определенные истоки и характер<sup>3</sup>.

В качестве исходного тезиса данного исследования необходимо с самого начала постулировать принципиальную связь автономии культурной сферы (включая и разви-

тие самостоятельной теории, философии искусства и культуры)<sup>4</sup> с изменением места религиозного в общем процессе становления современного мира. Именно об этом писал уже в 1910-е гг. Макс Вебер, соотнося перемену интегративной идеологической функции религии с самостоятельными «социетальными» потенциями художественной деятельности: «Однако чем больше искусство конституируется как автономная область (результат светского образования), тем интенсивнее оно создает свои ценности, совершенно отличные от тех, которые господствуют в религиозно-этической сфере. Всякое непосредственное, рецептивное восприятие искусства исходит прежде всего из значения содержания, и оно может служить основой сообщества»<sup>5</sup>.

В центре нашего анализа будет складывание в отечественной интеллектуальной традиции 1910–1930-х гг. зачастую неэксплицированного представления об автономном круге эстетических и культурных порядков – в противовес как утилитаристской редукции их к содействию прогрессивным социальным переменам (позитивизм, критическая традиция от Писарева до Михайловского, подхваченная большевизмом), так и модернистской реакции на этот утилитаризм, с характерной идеологией всемогущества и даже произвола творца-художника, в то же время непосредственно соотнесенного с морально-онтологической иерархией духовных ценностей (символизм). Сложность и проблематичность этой автономии, никоим образом не обеспечиваемой метафизической гарантией-поддержкой-руководством «свыше», заключалась в очевидном дефиците исторических и социальных возможностей «самозаконного» существования культуры. Ведь социальный и политический контекст (включая войну, революцию и советский опыт) были не просто фоном, а определяющим фактором развития культуры, и начиная с 1930-х и примерно по 1970-е гг. этот контекст был явлен для нее в качестве идеологического императива, блокировавшего самостоятельность культуры куда прямее и грубее «средневековой» духовной цензуры. Это также создает совершенно особый характер для любых ретроспективных, поздних или постсоветских обращений к опыту и наследию эстетической рефлексии 1910–1930-х гг. Тем более необходимым

в этом обращении является учет всего теоретического осмысления секуляризации (от Макса Вебера до Питера Бергера), которое не просто обобщает рационалистический путь одной, т. е. западной, цивилизации, но следует в этом за главными социокультурными тенденциями столетия, генерализуя именно ее характеристики и черты в качестве универсальных.

Основополагающие черты того, что описывалось (и до сих пор зачастую некритически тиражируется) как «русская интеллектуальная, философская традиция», а именно: принципиальное и органическое неприятие научной и культурной специализации, онтологизм, примат нравственно-этического начала, особая эстетическая устремленность (не имеющая ничего общего с гедонистическим эстетизмом), наконец, ее изначально разумеющийся религиозный характер – никоим образом, конечно, не были имманентными свойствами самой теоретической мысли, представленной на русском языке в первой трети XX в. Следует подчеркнуть, что это были именно и только программные принципы, объединяющие бывших легальных марксистов рубежа веков (Струве, Бердяева, Франка, Булгакова и др.) в их последующей эволюции и соперничестве с другими течениями общественной мысли, в том числе и предъявляемые иноязычному интеллектуальному окружению в период эмиграции после 1917 г.<sup>6</sup> Разумеется, что процесс «расколдования» мира – предмет рассмотрения классической и современной социологии знания и религии – в этом изводе отечественной философии (начиная с сочинений Владимира Соловьева) не мог не приобрести совершенно специфического, в первую очередь идеологического, а не аналитического отражения. Между тем проблематика «обмирщения» (и в теоретическом, и в конкретно-культурном смысле) так или иначе была отрефлексирована в иных – и гораздо более актуальных и насущных сейчас – течениях российской гуманитарии 1910–1920-х гг.: среди участников международного альманаха «Логос» и приверженцев феноменологии (вокруг Г.Г. Шпета), а также сторонников, «спутников» и оппонентов максимально широко понятой формальной школы и др. Именно им и будет уделено в дальнейшем главное внимание в рамках настоящего очерка.

В самом деле, именно специфическая предметная устремленность, своеобразный «эстетизированный» сциентизм и особая рациональная культурно-рефлексивная установка резко отличали как формалистическую теорию, так и научную и культурную практику от описанной выше программатики «русской мысли», с которой формальная школа имела гораздо больше пунктов принципиального расхождения и отталкивания, чем соприкосновения. Наиболее общие посылки формальной школы уже на момент зарождения описывались оппонентами как слишком техничные, рационалистичные и «спецификаторские», не учитывающие верхних этажей словесного творчества. Очень показательны, что формалистские и схожие с ними установки на принципиально «александрийскую» внутрикультурную рефлексивность, без привлечения мотивов духовного творчества, иррационального вдохновения и т. п., также расценивались и как чуждые, вненациональные. Это неприятие специфической неспиритуалистской и внефилософской аналитической установки проявлялось не столько в плане эксплицированных возражений формализму, в том числе из-за нарастающего давления становящейся советской идеологии, но скорее на наиболее фундаментальном уровне мировоззренческих регулятивов (как своего рода культурно-условных рефлексов – того, что в работах Бурдые именуется «доксой»)<sup>7</sup>. Формалисты явно и неявно попытались оспорить и бросить вызов как общественническо-утилитаристским, так и «жреческо»-модернистским представлениям довольно широкого круга производителей знания и культурных ценностей. Как правило, эти сами собой разумеющиеся представления (например, о назначении искусства или месте художника) только потом, в ходе развития идеологического производства окончательно оформляются в законченные рационализации и аргументы.

Любая постановка проблемы автономии эстетического и самодостаточности культуры начиная с эпохи 1890-х гг. при отталкивании от традиционных интеллигентских догматов «служения» народу или прогрессу немедленно оказывалась перед вопросом о соотношении религии и культуры. При этом религия определялась здесь не столько конфессионально, в жесткой связке с церковью

и ее институтами, но истолковывалась гораздо шире – как вся область представлений (зачастую далеко не догматических) об онтологической иерархии ценностных порядков с их трансцендентным началом и источником. Начиная от лекции Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1892) и критических статей Акима Волынского в «Северном вестнике», низвергавших Белинского и идеалы «ангажированной» литературы, сам лозунг «искусство для искусства» при этом объявляется поборниками нового течения не более чем «декадентским» соблазном, переходной болезненной ступенью на пути к положительной программе собственно «символизма»<sup>8</sup>. Крупнейший и самый значительный для последующего поколения символистов философ Владимир Соловьев утверждал подчиненное место эстетики относительно «положительного всеединства» именно в рецензии на переиздание известной диссертации Чернышевского в середине 1890-х годов: «Отвергнуть фантастическое отчуждение красоты и искусства от общего движения мировой жизни, признать, что художественная деятельность не имеет в себе самой какого-то особого, высшего предмета, а лишь *по-своему*, своими средствами служит общей жизненной цели человечества, – вот первый шаг к истинной положительной эстетике»<sup>9</sup>. Рубеж веков обозначен определенным поворотом внецерковной «культурной» общественности к новому обретению религиозных ценностей: осенью 1901 г. в Петербурге при самом ближайшем участии Мережковского, Гиппиус и Философова начинаются Религиозно-философские собрания (закрытые, впрочем, указом Синода уже в апреле 1903 г.)<sup>10</sup>, а бывший «критический марксист» Петр Струве начинает переговоры об издании сборника «Проблемы идеализма» (1902), ставшего первым коллективным предприятием нового идеалистического направления и предтечей будущих знаменитых «Вех». Сравнение первоначального плана и окончательного состава сборника ясно свидетельствует о переориентации скрепляющей его идеи от проблематики свободы совести с точки зрения различных религиозных конфессий к защите идеализма и «умеренной» критике экономического материализма в марксистском мировоззрении<sup>11</sup>. Период свободного философского (главным

образом кантианского) критицизма оказался для будущих русских идеалистов недолгой переходной ступенью от своеобразно толкуемого марксизма<sup>12</sup> (иногда через «христианский социализм») к религиозной философии и, в конечном счете, к православному мировоззрению. Область изысканий С.Л. Франка и отчасти Струве в 1905–1910 гг. – философия культуры в России – так и не смогла обрести полноценного предметного статуса, в том числе и в университетской философии, и осталась скорее своего рода «завершением» эстетических построений самих творцов культуры – главным образом последующего поколения символистов, Вячеслава Иванова и Андрея Белого<sup>13</sup>. Истолкование русской религиозной философией социалистического движения в целом и его идеологии как «инверсированной» формы религиозных чаяний, эсхатологических ожиданий, наконец, как религии человекобожия и т. д.<sup>14</sup> не только ставит под вопрос саму возможность осмысления процессов секуляризации русской религиозно-идеалистической мыслью – начиная с работы Вл. Соловьева «Об упадке средневекового миросозерцания» (1891)<sup>15</sup>, – но проблематизирует исходные представления – начиная от славянофилов – философии «самобытно-русской» о себе самой<sup>16</sup>, затрагивает ее способность к критической рефлексии собственных культурно-исторических оснований (см. в этой связи у Бердяева, 1909 г.: «Все исторические и психологические данные говорят за то, что русская культура имеет провиденциальную задачу создавать религиозную философию, синтезирующую знание и веру, т. е. не аналитико-методологическое расчленение разных сторон культуры, а священное их соединение в универсальное единство»)<sup>17</sup>. В работе «Социология религии», посвященной типам религиозных сообществ, Макс Вебер описывает специфическую религию интеллектуалов, принимает ли она формы «бегства в природу» (Руссо), обращения к «не испорченному» социальными условиями «народу» (русские народники) или религиозных учений спасения; так или иначе ее истоком является не «трагедия богооставленности» или экзистенциальная жажда Абсолюта, а объективный процесс «семантического наполнения» социального универсума: «Чем больше интеллектуализм оттесняет веру в магию, и тем самым “расколдовываются”, теряют

свое магическое содержание события в мире, – они только “суть”, происходят, но уже ничего не “означают”, – тем настойчивее становится требование, чтобы мир и жизнь в целом были подчинены значимому и “осмысленному” порядку»<sup>18</sup>. Таким образом, сама «религия» у религиозных философов в Европе и России, начиная с де Местра, понимается не столько как данная историческая конфессия, сколько как постепенно утрачиваемый, но оттого еще более насущный проективный идеал целостного, традиционалистского и органического мировоззрения, т. е. уже в рамках новой, посттрадиционной системы идеологических координат.

С точки зрения становления мировоззренческих ценностей «пострелигиозного» дискурса в русской гуманитарии особый интерес представляет история противостоящего соловьевскому лагерю философского направления, которое сознательно стремилось укоренить в отечественной культуре рациональное учение неокантианских школ Когена и Риккерта. Речь идет о деятельности петербургских сотрудников международного журнала «Логос» (Федора Степуна, Сергея Гессена, Бориса Яковенко), начавшего выходить в 1910 г. в Германии (Verlag von I.G.V. Mohr) и – до Первой мировой войны – в России (в символистском издательстве «Мусaget», параллельно с литературным двухмесячником «Труды и дни») <sup>19</sup>. Притязания выстроить критическую философию (согласно установке «логосцев» на «научность»), автономную в отношении «аксиом религиозного опыта», вызвали стойкое противодействие в кругу сотрудников московского Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева (объединившихся вокруг субсидируемого М.К. Морозовой книгоиздательства «Путь») <sup>20</sup>. Особенно резкой была позиция воинствующего славянофила В.Ф. Эрн, с точки зрения восточнохристианского Логоса как истинного движителя культуры отвергавшего попытку «дисциплинировать» русскую мысль чуждым ей «мэоническим» рационализмом («Нечто о “Логосе”, русской философии и научности», 1910) и недвусмысленно подчеркивавшего в споре с другим «путейцем» С. Франком приоритет религиозного источника культуры, Абсолюта над его «профанностями» объективациями, в том числе и культурными ценностями <sup>21</sup>. К этой последней

позиции, очевидно, присоединился и Бердяев, когда в 1912 г. писал А. Белому как руководителю издательства «Мусагет» в связи с другим выпускаемым им журналом: «Меня беспокоит слишком большая покорность “Трудов и дней” культуре, послушание ее ценностям. В конце концов наука, мораль, семья, государство, хозяйство и даже искусство есть послушание последствиям греха, все это еще не в творческой эпохе, все это еще в законе и искуплении»<sup>22</sup>. Точка расхождения обозначалась Бердяевым (по воспоминаниям Степуна) так: «Для вас религия и церковь проблемы культуры, для нас же культура во всех ее проявлениях внутрицерковная проблема. Вы хотите на философских путях прийти к Богу, я же утверждаю, что к Богу прийти нельзя, из Него можно только исходить; и лишь исходя из Бога можно прийти к правильной, т. е. христианской философии»<sup>23</sup>. Не было у «логосцев» устойчивой поддержки и внутри «Мусагета»<sup>24</sup>; в плане обострившихся отношений Белого с кругом «Логоса» особенно примечателен его очерк «Круговое движение. 42 арабески», отразивший разочарование в недавних «гносеологических» кумирах, и открытое письмо поэту Федору Степуна<sup>25</sup>. Дело было не в личных вкусах или групповых интересах: резко противопоставленными в этом споре на страницах «Трудов и дней» оказались именно позиции самозаконной поэзии, с одной стороны, и философии (научной философии) – с другой.

Уже одно только сравнение эсхатологических рассуждений Е.Н. Трубецкого или Бердяева о Пикассо и новейшей живописи («труп красоты» и т. п.) с аналитической рецепцией ее совсем молодыми тогда Шкловским и Якобсоном достаточно наглядно показывает дистанцию, отделяющую авангардные установки формальной школы от культурконсервативных – при всех оговорках – устремлений русской религиозной философии. В качестве промежуточной между авторами «Логоса» и участниками начинающихся «Сборников по теории поэтического языка» следует рассматривать позицию Г.Г. Шпета, ориентированного в первую очередь на реинтерпретацию феноменологии Гуссерля. В своих историко-философских работах начала 1920-х гг., включая опубликованные много позднее очерки о гегельянстве Белинского или становлении эстетических взглядов Чернышевского, Шпет особенно на-

стойчиво подчеркивал необходимость самостоятельного, неутилитарного и внеидеологического отношения к философии (в том числе и философии искусства!), которое практически отсутствовало в русской идейно-исторической традиции начиная с XVIII в.

Для неприятия самой идеи автономной эстетики (без онтологического и в конечном счете трансцендентного истока) как раз очень характерно постоянное смешение религиозного и национального принципов, в «забвении» и «отпадении» от которых повинна идеология «искусства для искусства». Утверждение рационализма, философии культуры без религиозной основы (бытие Бога лишь в роли кантовской «регулятивной идеи» или предмета «Privatmetaphysik») представлялось не одному только Эрну предприятием сугубо нерусским и вдобавок антикультурным<sup>26</sup>. Так, для Александра Блока тема «последней правды», жизненной значимости и «подлинности» культуры и творчества была неразрывно связана не с «историческим православием» (см. незаконченную «Исповедь язычника», весна 1918 г.), как у веховцев или неославянофилов, а с предельно широко толкуемым *русским* (историософски-органическим, а не узко национальным) началом, и именно в связи с проблемой стилистической дифференциации и личного самоопределения после кризисного для символистов 1910 г.

В самой литературной и культурной практике 1910-х гг. важнейшими шагами в плане десакрализации литературы было преодоление программных принципов символизма как в начинающемся футуризме, так и в акмеистической поэтике<sup>27</sup>. Не стоит считать само по себе расставание с символистской эстетикой автоматически тождественным «расколдованию» литературы и культуры в целом: уже в русском символизме можно заметить, как светская и сугубо эстетическая модернистская культурная практика осознается и презентуется или же архаизируется частью создателей в религиозном (точнее, идеологически-религиозном, преимущественно внеконфессионально понятом) духе. Созидаемая (точнее, «открываемая», по мнению самих создателей) на этих путях модернистская «религия искусства» должна служить своего рода защитным поясом от утилитаристских представлений о роли

эстетического начала, свойственных прежней эпохе; при этом такая самообретенная «верховная гарантия», в свою очередь, находится в сложных отношениях как с традиционалистскими идеологиями, институтами церкви и «народной религиозностью»<sup>28</sup>, так и с «самонадеянными», сугубо секулярными теориями искусства для искусства. С другой стороны, в любом художественном течении эпохи Нового времени, включая реализм и символизм, само священное уже оказывалось не внеположным (этическим, бытийным или метафизическим) абсолютным пределом художественного, а либо эстетическим материалом, либо *внутренней* границей творчества и рефлексии, обозначающей область сколь угодно «иногo», «высшего» или «потустороннего»<sup>29</sup>. Но даже самая последовательная ориентация художника XX в. на средневековые или архаические модели самоопределения является его личным выбором изнутри общей уже пострелигиозной ситуации, когда сфера «духовного» перестала быть для автора и зрителя (слушателя, читателя) само собой разумеющимся «объемлющим» конечным горизонтом переживаемых ими бытийных, обыденных и эстетических смыслов.

В плане столкновения разных пониманий религии: как (частного) предмета (истории) культуры – или как ее всеопределяющего императива, в отечественной гуманитарной науке описываемого времени особенно выделяется фигура Л.П. Карсавина, прошедшего именно в переломные 1915–1922 гг. путь от ученого-историка к религиозному мыслителю и писателю. Вполне благополучная академическая карьера – накануне высылки из России он был ректором Петроградского университета – не меняла, однако, фактическую изоляцию Карсавина внутри собственного медиевистского цеха (расхождение с учителем – И.М. Гревсом и принципиальные возражения О.А. Добиаш-Рожественской именно относительно «уже-не-научной» методологии его докторской диссертации по средневековой религиозности на материале Италии)<sup>30</sup>. Не менее показательны в этом смысле рецензии Карсавина на работу своего коллеги по университету историка религии А.Г. Вульфiusа (в целом близкого Н.И. Карееву), где Карсавин последовательно возражал против типологического разведения личной религии и церковной догмы в отноше-

нии вальденского движения; материалы полемики, затрагивающие также просветительскую идею «естественной религии», явно свидетельствуют о расхождении становящейся религиозной теории Карсавина и позитивистской теории религиозности Вульфiusa<sup>31</sup>. Не случайно именно Карсавин детальнее прочих сторонников религиозно-идеалистической философии будет воспроизводить (с тем, разумеется, чтоб однозначней потом опровергнуть!) в своих полемических сочинениях убеждения и аргументы своих воображаемых и предсказуемых оппонентов – позитивистов и религиозных скептиков<sup>32</sup>. Во второй половине 1920-х гг. Карсавин примыкает к евразийскому движению (и даже к его левому, наиболее политизированному крылу) – помимо «модернистских» и «протототалитарных» попыток выстроить систему идеократии на основе весьма специфической интерпретации православия, евразийство особенно значимо в контексте нашей работы благодаря настойчивым попыткам Н.С. Трубецкого и П.Н. Савицкого (примерно до середины 1930-х гг.) соотнести его идеи с географическими закономерностями, а также в особенности с новейшими структуральными поисками в лингвистике<sup>33</sup>.

Прежде чем остановиться подробнее на анализе мировоззрения формалистов, стоит сделать одно факультативное замечание в связи с постоянным педалированием в тогдашних дебатах темы «русскости» (ergo: «внутренней одухотворенности», не существующей вне религиозности и православности). Для некоторых формалистов еврейское происхождение, с вытекающей отсюда в императорской России определенной социальной и культурной маргинальностью, действительно могло быть одним из ферментов становления «иноного видения»<sup>34</sup> (в смысле внимания к пограничным, «смещенным», растождествляющим темам и сюжетам) и «нерелигиозного» понимания культуры в целом, т. е. безопорного, не гарантированного причастностью к органической культурной (но также и социальной) иерархии и предсуществующей идеологической традиции. Однако же в случае Владимира Борисовича Шкловского<sup>35</sup>, участника «Сборников по теории поэтического языка», преподавателя Духовной академии и Петроградского богословского института в 1915–1918 гг., а также члена «ката-

комбных» религиозных братств в 1920-е гг., то же самое стало, напротив, фактором противоположного идейного движения – обращения к православной традиции.

В плане «секуляризации литературы» основные установки формалистов в связи с творчеством и критическими сочинениями Л. Лунца уже рассматривались М.О. Чудаковой<sup>36</sup>. В самом деле, их подход предусматривает либо нарочито технизированное (ранний Шкловский), либо сугубо историчное (Тынянов) рассмотрение дела литературы, в котором преобладало аналитическое начало и неизменно подчеркивалась ценность профессионализма. Но эту посылку можно представить и в более обобщенном виде: их всецело «посюстороннее» понимание литературы – от «остранения» до «литературного быта», – ставшее базисным для отечественной гуманитарной науки второй половины века, кажется, действительно не только смогло обойтись «без этой гипотезы», но и, судя по всему, совершенно в ней не нуждалось, в том числе и в негативном, неявном, перевернутом, переодетом и прочих вариантах. Это свойство тем более значимо в отношении биографии Эйхенбаума, что его поиски оснований новой филологии в середине 1910-х гг., вместе с В.М. Жирмунским и Ю.А. Никольским, отразившиеся, например, в статьях о Державине или Карамзине, были впрямую связаны с необходимостью рассмотрения литературы в рамках целостной философско-мировоззренческой системы с необходимым метафизическим и религиозным завершением; наиболее значимыми тогда в методологическом плане он рассматривал сочинения Н.О. Лосского и С.Л. Франка (в частности, «Предмет знания»).

Обращение к фонетике стиха вместо реконструкции эстетических взглядов того или иного автора, знакомство с «опоязовцами», и главное – воздействие футуризма (Маяковский) и революции (явленной уже хотя бы в лице старшего брата-анархиста Всеволода) – все это уже скоро не только привело Эйхенбаума к написанию классической работы «Как сделана “Шинель” Гоголя», но и предопределило то, что он назовет потом в дневнике уходом «от всей этой застывающей культуры», включая охлаждение отношений с Жирмунским и Никольским<sup>37</sup>. Именно нежелание «достраивать» формалистский подход «верхними

этажами», т. е. возвращаться к прежним эстетическим категориям «духовно-исторического» порядка вроде мировоззрения, чувства времени и проч., и предопределило окончательный разрыв Эйхенбаума с Жирмунским осенью 1922 г. Это совершенно не позитивистское избегание «метафизических» отсылок обуславливало и неприятие формалистами философской эстетики слова Шпета (и предпринимаемой его московскими учениками «реабилитации» ценностей «подлинной» филологии), а также любых попыток встраивания анализа повествовательной композиции в задачу раскрытия смысловой архитектоники произведения (как, например, в неопубликованной работе М.М. Бахтина «Проблемы материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве», 1924).

За этим методологическим «самоограничивающим» принципом проглядывала и своя мировоззренческая установка. Не случайно в статьях Эйхенбаума 1921–1922 гг. («Миг сознания») уже появляется категория истории (зачастую с большой буквы), необходимость соответствия которой на протяжении всех 1920-х гг. становится для него своеобразным внутренним и в то же время «интериоризуемым» из самого «духа времени» императивом<sup>38</sup>. Вместо экзистенциального вживания в мировоззрение прошлых эпох, пускай и не прямое следование духу своего времени становилось исторической, а в советском случае – и физической необходимостью для гуманитария. Ахматовское «меня, как реку, суровая эпоха повернула» (все же нечто большее, чем «а потом случилось то, что случилось») ощущалось так или иначе – о чем свидетельствуют оставшиеся от них биографические документы – как старшими, так и младшими формалистами. Своеобразный и часто совсем не добровольный фатализм смешивался здесь с совершенно сознательным нежеланием жить, «не сообразуясь веку сему». Это неприятие пассаизма несколько десятилетий спустя подчеркивал в воспоминаниях о поколении 1920-х гг. и такой далекий от формалистов современник (весьма умеренный и «традиционалистский» по их мерке), как Борис Горнунг: «Хотя мы не признавали марксизма ни как философской системы, ни как мировоззрения, мы все признавали законность современного нам хода истории и запрещали себе оценочные суждения о нем. Мы жили

в настоящем и только в нем, лишь осмысляя его прошлым, но не пытаясь память о прошлом сделать суррогатом настоящего. А думали практически только о будущем, считая, что только для него и надо что-то творить – творить в той исторической обстановке, которая законно создалась ходом истории, не игнорируя и не изолируя себя от нее»<sup>39</sup>. Отношение к религии, как общемировоззренческое (задающее, помимо прочего, основы методологических склонностей и предпочтений), так и вполне интимно-личностное, становилось на рубеже 1920–1930-х гг. для гуманитария из биографического факта фактором, а точнее препятствием собственно профессиональной реализации. В связи с Жирмунским об этом писала Гинзбург в очерке «И заодно с правопорядком» (1980): «Удивительно, что взрослый, думающий человек способен был то уверовать в бога, то перестать верить – без особых душевных усилий. Но так оно именно и происходило. И верой и неверием управляла прямая зависимость от возможностей реализации. До какого-то исторического срока вера могла быть формой идеологической активности. С какого-то момента она могла быть только жертвой; тогда-то и совершался выбор и отбор <...> Переходы от фрондирующего православия к диалектическому и историческому материализму совершались не так, как в XIX веке переходы от веры к неверию. Просто выяснялось, что с этим больше нельзя функционировать (как еще можно было в двадцатых годах) или функционировать можно только в качестве человека, выброшенного из общества. Расположение к жертве требует особых исторических условий, требует среды, определенным образом настроенной и настраивающей. Условий не было»<sup>40</sup>.

Несмотря на всю скудость биографических свидетельств, «принятие нового» и переход к неверию в эволюции Медведева и Волошинова, Святополка-Мирского или Пумпянского были действительно очень тесно связаны и для гуманитариев 1920–1930-х гг. разворачивались в пространстве от весьма раннего, достаточно искреннего и, насколько можно судить, бесповоротного ухода от религии (Эйхенбаум) до описанной Гинзбург социально вынужденной перемены; исходная религиозная индифферентность (Шкловский, Тынянов) в принципе была гораздо более частой, чем жертвенная верность православию.

Эта безоговорочная посюсторонность, своеобразный «опережающий историзм» (у Эйхенбаума и отчасти Тынянова) и примат всепроникающей социальности (отрефлексированный у Гинзбург) недавно стали предметом достаточно критичного прочтения в отечественной литературе – в работах М.О. Чудаковой и К.Р. Кобрин<sup>41</sup>. Однако, на наш взгляд, ни о какой принципиальной и перспективной альтернативе постформалистскому историзму, беря именно рефлексивное, а не экзистенциальное понимание литературы и литературности, относительно ситуации второй четверти минувшего века всерьез говорить не приходится<sup>42</sup>. С нашей точки зрения, тип рефлексии, представленный в эмиграции Вейдле, Мочульским, Бицилли или даже Чижевским, скорее представляет собой едва ли не более тяжелый случай идеологической деформации литературоведческой и литературно-критической мысли, нежели «ничем не ограниченный» социологический детерминизм Гинзбург<sup>43</sup>. Ситуация эмиграции, «автоматический» антибольшевизм и принятие духовно-религиозной интерпретации словесного творчества в качестве единственно возможной или, по крайней мере, первичной инстанции филологического анализа только намертво закрепили в эмигрантском литературоведении первой волны (или у ее наследников) неприятие любых социологических отсылок как изначально редуционистских и способствовали распространению самых обветшалых представлений духовно-исторического плана о самодовлении и одноплановой природе авторского начала, о мировоззренческом назначении и учительском характере литературы и т. д. Например, научное творчество Якобсона не имеет с этим типом гуманитарной рефлексии практически никаких точек соприкосновения. Между тем значение дневников Гинзбург вовсе не исчерпывается мастерством извлечения аналитической добродетели из советской нужды (как раз в эссе Кобрин очень очевидно и прямо проговорено это желание избавиться, высвободиться из заволаживающего всеведения и всевидения Гинзбург, указав на его пределы): этот историзм, включая и сугубо личные истоки и интимное переживание его автором «Записок блокадного человека», представляется нам важнейшим качеством, доставшимся современной русской гуманитарной теории от 1920–1930-х гг.

То, что видится К. Кобрину вынужденным самоанализом «человека старой жизни» с целью приспособления к советской действительности, значимым исключительно для этих условий, было скорее осмыслением крайнего случая *общей* цивилизационной ломки прежнего житейского и мировоззренческого уклада, начавшейся с Первой мировой войной во всем мире. Перемена исторических и идеологических координат литературной и гуманитарной культуры не могла не определяться этими общими культурными и социальными сдвигами (в нашем случае – революционной трансформацией российского общества первых десятилетий XX в.). Советский же цивилизационный опыт, включая насаждение государственного атеизма, продемонстрировал не столько тотальный разрыв, сколько крайне болезненное и насильственное «злокачественное перерождение» этих общих модернизационных тенденций и процессов<sup>44</sup>, включая и само разволшебствление, расколдование мира (т. е. повсеместное – пусть и не безусловное – утверждение в качестве ведущих именно посясторонних, внутримирских ценностей, смыслов и регулятивов человеческого поведения)<sup>45</sup>.

---

Преобразование религии из конечного горизонта и отправной точки ценностных иерархий и любых возможных суждений о мире в целом (в традиционном и средневековом обществе) – в сугубо личное дело частных субъектов, только опосредованно связанное с их профессиональными, политическими и эстетическими интересами, и образует сердцевину процесса секуляризации как одного из аспектов становления современной цивилизации. В докладе «Наука как призвание и профессия», говоря о религии, Макс Вебер обращал внимание на то, что «не случайно сегодня только внутри узких общественных кругов, в личном общении, крайне тихо, пианиссимо, пульсирует то, что раньше буйным пожаром, пророческим духом проходило через большие общины и сплывало их»<sup>46</sup>. И если, согласно Люсьену Февру (в его книге о Рабле), атеизму в современном понимании просто не находилось места, пространства возможности в структурах менталитета француза XVI в., то для ситуации человека культуры XX в. сам выбор между верой и неверием (включая его возможность)

задан в принципиально отличающейся ситуации законодательного и, главное, реального отделения религии от гражданской и интеллектуальной жизни<sup>47</sup>. Главным отличием этого достаточно категоричного вывода о невозможности неверия в истории ментальности XVI в. от веховской интерпретации интеллигентских убеждений и революционных взглядов как «переодетой» исконной религиозности в начале XX в.<sup>48</sup> является игнорируемый либо «отменяемый» русскими неоиdealистами факт Просвещения, во всем объеме его противоположных истолкований от Канта и Руссо до Фуко и Хабермаса.

Наиболее авторитетная версия процесса рационализации и секуляризации, точнее, «расколдования мира» как одной из сторон модернизации, в социальной теории была сформулирована, по всеобщему признанию, Максом Вебером именно в первые два десятилетия XX в.<sup>49</sup> Уже его «политеизм», изображение разворачивающейся вечной войны богов в сфере ценностей, и самое серьезное восприятие вызовов Фрейда, Ницше и Бодлера «предустановленному единству» истины, добра и красоты наглядно свидетельствуют о неклассическом видении Вебером интеллектуальной сферы современности<sup>50</sup>. Его сравнительная социология религий, демонстрировавшая диалектическое и всегда социально и исторически определенное взаимодействие потусторонней и внутримирской ориентаций, мистики и аскезы, ереси и ортодоксии, также была, в свою очередь, несомненно внутренне связана с самим этим процессом расколдования мира<sup>51</sup>. По сравнению с веберовским видением неостановимого движения рационализации (захватывающей и самое религиозную сферу), включая своеобразное смысловое оскудение ценностного мира современного человека, предлагаемые русской религиозной философией объяснения причин и характера «упадка средневекового мирозерцания» отличаются стадийно и мировоззренчески, принадлежат к совсем иному концептуальному ряду<sup>52</sup>. Ведь под «упадком средневекового мирозерцания» Владимир Соловьев мыслит исключительно закат того исторического компромисса между христианством и язычеством, который сложился в последние века в России и Западной Европе, что ничуть не затрагивало, по его мысли, самые основы христианства. Напротив,

секулярный «прогресс в свободе» таким образом все равно оказывался высвобождением настоящего евангельского учения от соблазнов «цезаропапизма» и в таком виде еще одним исполнением божественного промысла.

Показательно удивление младшего друга и коллеги Вебера Георга Лукача, в тот период представителя «немецкого эсхатологизма» и знакомого русских создателей «Логоса»<sup>53</sup>, когда он, рецензируя в 1915–1916 гг., в разгар мировой войны, на страницах «Архива социальной науки и социальной политики» немецкое двухтомное издание сочинений В.С. Соловьева, при всем своем горячем интересе к святой и спасительной России, стране героев Достоевского и романов Бориса Савинкова, не увидел там ничего, кроме утонченного спекулятивно-идеалистического синтеза позднего Шеллинга, иррационализма Эдуарда фон Гартмана и неоплатонических мотивов<sup>54</sup>. В Европе середины и конца 1910-х гг., в особенности в связи со вспыхнувшей войной, эстетический модернизм (широко понимаемый, включая лукачевский рано проявившийся «неоклассицизм»), вместе с «романтическим антикапитализмом» и поиском новых нравственно-эстетических абсолютов, а также отталкивание от позитивизма и наивного прогрессизма, оформлялись уже в принципиально ином идейном режиме, чем тот, который был характерен для ситуации начала века. Место Ницше и религиозно-эстетического преобразования как у левых, так и правых занял Сорель, упор на конкретность и практическое «одействотворение»<sup>55</sup>; эту зачастую поколенческую разницу можно также описать и в плане культурной типологии, как смену модерна авангардом. Один из вариантов дальнейшего развития европейского «духа 1910-х гг.» продемонстрировал ученик и соратник молодого Лукача Карл Манхейм, в его эволюции от радикальной философии культуры под знаком самопонимания «жизни» (в будапештских «Воскресных собраниях» 1916–1918 гг., вместе с Лукачем, Белой Балажем, Арнольдом Хаузером) к социологической интерпретации духовных феноменов и переформулировке исходных постулатов социологии знания (вслед за Максом Вебером, в Гейдельберге второй половины 1920-х гг.). При этом его социологическая трактовка эстетических феноменов, понятие демократизации культуры далеко не случайно оказываются

сродни исходным «релятивистским» принципам толкования искусства у формалистов<sup>56</sup>. С другой стороны, пример Манхейма также позволяет лучше осветить «загадочную» эволюцию Бахтина и мыслителей его круга от «философии поступка» витебского и невелицкого периода до социологических работ конца 1920-х гг.: очень важным и во многом определяющим в том и ином случае был исходный импульс идей Георга Зиммеля<sup>57</sup>. Кроме того, по уже преимущественно «внутрикультурному» и «внутрифилософскому» отношению к религии (при всем желании выйти за пределы «академизма» и «эстетизма») – в отличие от религиозно-философских собраний и послесоловьёвского идеализма начала века – следует отметить и типологическую близость к будапештским Воскресным собраниям идей некоторых участников петроградской Вольфилы и младших посетителей Вольной академии духовной культуры в Москве – Аркадия Штейнберга, соратников и учеников Г.Г. Шпета и др.

Тема и проблема секуляризации в западной социальной мысли рассматривается в рамках заданных еще до Макса Вебера принципов – в теориях смены религиозной фазы идейной жизни человечества философской и, наконец, научной у Огюста Конта и Герберта Спенсера<sup>58</sup>, а также в радикальной философской антропологии Людвига Фейербаха и левых младогегельянцев. Уже исследования по библеистике и евангельской истории Давида Штрауса и Эрнеста Ренана самой постановкой сугубо научного и объективистского вопроса о происхождении, формировании и природе первоначального христианства подготовили почву для его «релятивизации», нейтрального религиоведческого анализа наряду с прочими человеческими верованиями. Важнейшей социально-политической основой и «рамкой» дебатов о секуляризации стало укрепление светского характера государства в европейских странах на протяжении XIX в., в особенности ожесточенная борьба с клерикализмом в первые десятилетия существования Третьей республики во Франции<sup>59</sup> (закончившаяся полным отделением церкви от государства и школы), и Kulturkampf в Германии<sup>60</sup>. С другой стороны, укрепляющиеся успехи естественнонаучного подхода (от геологии до теории познания, включая психоанализ и особенно – учение Дарвина

о биологической эволюции и происхождении человека) привели к переключению религиозного сознания от тотального объяснения устройства мира и человека в плоскость преимущественно моральных регулятивов. Широкая сеть различных обществ и кружков свободной мысли, пропаганды науки и т. д. стала социальным фактором распространения нового, научного и «пострелигиозного» мировоззрения как у среднего класса, так и среди пролетариата (усилиями просветительских организаций и социалистических партий)<sup>61</sup>.

Главными дисциплинарными (и часто взаимопересекающимися) подходами к проблематике секуляризации стали философский, социологический и антропологический. Философский анализ становления сугубо посястного и радикально «обезбоженного» мира во второй половине XX в. представлен наиболее известными версиями Ханны Арендт и Ганса Блюменберга<sup>62</sup>. Сам образ бесконечно возрастающих технологизации и «распредмечивания» области человеческого удела у Ханны Арендт (в завершающей части известной работы «*Vita activa [The Human Condition]*») во многом развивает постулаты, представленные еще в докладе «Время картины мира» Мартина Хайдеггера. С точки зрения Блюменберга, новоевропейская идея легитимности восходит к восполнению мира, буквально «раздавленного» и «опустошенного» божественным всеприсутствием в разных версиях позднесредневековой схоластики. Речь идет не о невольном и бессознательном переворачивании или «переписывании» общественной и философской мыслью Нового времени якобы «исходных» теологических понятий (как в «*Политической теологии*» Карла Шмитта, которую Блюменберг детально оспаривает, или у русских неоидеалистов), а именно о новом концептуальном наполнении идейного пространства, действительно бывшего ранее теологическим, но в принципе имеющего космо- и онтологическую, а не «естественно» религиозную размерность<sup>63</sup>. В истории идей становление принципиально внетеологического горизонта современной мысли, своеобразный эпистемологический переворот конца XVIII – середины XIX в. по-разному тематизируется и локализуется то как утверждение предписывающего и утопического самозаконного разума в «семантике историче-

ского времени» Рейнхарта Козеллека<sup>64</sup>, то связывается с появлением истории, концепта человека и самих гуманитарных наук в «Словах и вещах» Мишеля Фуко, или же относится к радикальному переходу от Гегеля к Марксу или Ницше, согласно Карлу Лёвиту<sup>65</sup>.

Социология знания в ее достаточно умеренной версии Макса Шелера или в более последовательной и системной у Карла Манхейма опиралась на дильтеевский анализ типов мировоззрения и социологию культуры Зиммеля, но в первую очередь – на соотнесение идей и интереса у Макса Вебера; и сфера религиозных убеждений и практик была не только исключением, но напротив – подразумеваемой областью анализа<sup>66</sup>. В то же время авторы феноменологической версии социологии знания Питер Бергер и Томас Лукман в своих специальных известных работах по социологии религии с 1960-х гг. подчеркивают невозможность «абсолютного» замещения религии наукой и/или политической идеологией, а также указывают на антропологическую значимость и мировоззренческую уникальность веры (независимо от конфессиональных форм) как незаменимого и вышележащего источника культурных и, главное, экзистенциальных смыслов<sup>67</sup>. Схожим образом последователь Талкота Парсонса и один из самых авторитетных социологов религии Роберт Н. Белла подчеркивал в 1960-е гг. именно сложную внутреннюю соотнесенность исследовательского подхода социолога религии с изучаемым им типом мировоззрения, а не радикальное «превосходство» собственной аналитической позиции над «отсталой» и «непросвещенной» верой<sup>68</sup>.

Антропологический или этнографический анализ второй половины XIX – начала XX в., будучи спроецированным на сферу религиозных феноменов, также безусловно выполнял – иногда вопреки, но зачастую в согласии со стремлениями самих ученых – «расколдовывающую» миссию в рамках современного гуманитарного знания<sup>69</sup>. В особенности это касается французской антропологии, которая в условиях идейной борьбы Третьей республики была чаще всего антиклерикальной, радикально или во всяком случае республикански ориентированной: от натуралистских концепций 1880-х гг. до анализа примитивных религий австралийцев у Эмиля Дюркгейма и Марселя Мосса в

начале 1910-х гг.<sup>70</sup> В России этнографические разыскания в области быта и верований «примитивных народов» (знаменитые описания чукчей и других северных народностей В. Тан-Богоразом, например) практически не проецировались на христианство. В то же время исследования Дж. Фрэзера о фольклорных элементах в ветхозаветной традиции были близки поиски О.М. Фрейденберг античных литературных или этнографических параллелей в раннехристианской литературе; особенно в этом смысле выделяется ее этюд с почти вызывающим культурно-мифологическим анализом новозаветного эпизода с въездом Христа в Иерусалим на осле<sup>71</sup>. Можно предположить, что агрессивная и наступательная большевистская антирелигиозная пропаганда не вызвала желаний у большинства даже религиозно индифферентных и прежде антиобскурантистски настроенных гуманитариев активно в этой политике соучаствовать, даже в плане нейтрально-научного «просвещения масс»<sup>72</sup>. В плане секуляризации культурного сознания гораздо более перспективной и «вызывающей» была уточненная аналитическая стратегия прочтения Шкловским Розанова: творчество самого органического, «внутряного», своевольного и непредсказуемого писателя и мыслителя недавнего прошлого «разбиралось» с точки зрения его приемов письма, т. е. как сугубо стилистический конструкт. «Интимнейшее» переживание-выражение авторской веры рассматривалось, наряду с прочим, как подвергающийся эстетической обработке литературный материал, но принципиально вне соблазна символистской тотальной эстетизации действительности. От жизнетворческого пафоса формалистов удерживало как раз сознание границ и автономии художественного, ориентация на научность (пусть и принципиально новаторскую, внеакадемическую) и особая рефлексивная самооглядка и самоостранение, способность рассмотреть свою деятельность из «растождествляющей» плоскости: эстетическо-литературной (Шкловский), историко-культурной (Тынянов) или исторически-социально-профессиональной (Эйхенбаум, далее – Гинзбург).

Итак, возможность нерелигиозного видения культуры оказывается необходимо связанной с внутрикультурным пониманием самого феномена религии; и речь здесь идет об исторически и культурно детерминированной,

идеологически завоеванной презумпции гуманитария, начиная с эпохи Просвещения, делать сакральное или религию в любых ее аспектах предметом своего уже внерелигиозного анализа, релятивизируя и помещая их в более общую, а значит светскую перспективу. Сама эта возможность, повторим, имеет как общесоциальный аспект, связанный с отделением государства, образовательной и академической системы от церкви, так и эпистемологическое измерение, соответственно разным и только отчасти очерченным выше концепциям «расколдования мира». Именно это, с нашей точки зрения, делает достаточно проблематичной (если вообще возможной) адекватную теологическую интерпретацию нововременного процесса секуляризации общества и знания, истолковываемого здесь под знаком все еще задерживающегося и откладывающегося, но в конце концов неминуемого «возвращения» религиозного (оставляя сейчас в стороне осмысление «смерти бога» в радикальных версиях протестантской теологии и их восприятие в других отраслях современной христианской или экуменической философии). Вместе с тем феномен так называемой «католической науки» и неослабных поисков примирения веры и точного знания, история разнообразных религиозных «возрождений» в разных культурных регионах XIX–XX вв. или появление в самые последние десятилетия новых, неформальных религий в совокупности позволяют ряду исследователей время от времени даже говорить о начале обратного процесса «ресекуляризации». С нашей точки зрения, все это дает гораздо больше оснований рассматривать секуляризацию не в духе позитивистского оптимизма (как неизбежно длительный переходный этап на пути замены одной «тотальной», религиозной системы идей другой – сциентистской), а в качестве принципиально бесконечного, скачкообразного, а не монолинейно-поступательного процесса обмирщения и десакрализации составных частей и идейных горизонтов человеческого универсума<sup>73</sup>.

Подобно тому как любая религия тематизируется в рамках современного гуманитарного знания (методологически наиболее эксплицитно именно в культурантропологии К. Гирца) как специфическая культурная система, так и любая общеметодологическая и особенно мировоззрен-

ческая установка в сфере наук о человеке выявляет свою политическую и идеологическую нагруженность. Не является исключением и филология позднесоветского времени, включая ее вершинное достижение – московско-тартускую семиотику культуры, унаследовавшую научную и во многом культурную традицию формализма, включая и отмеченный нами общий секуляризационный контекст. Однако здесь же стоит отметить и важное отличие: футуристскую и революционную жажду обновления у формалистов здесь отчетливо заменил пафос сохранения и аналитического «переприсвоения» великого культурного наследия прошлого. Достаточно обратить внимание на параллельность проанализированной О.А. Проскуриным оппозиции инновативного и «преемственного» подходов в историко-литературных построениях соответственно Ю.Н. Тынянова и В.Э. Вацура, с одной стороны, и описанной Б.М. Гаспаровым неявной, но глубокой дихотомии «революционной» парижской и относительно «культурконсервативной» отечественной семиотики – с другой<sup>74</sup>. Эта ситуация, несмотря на все изменения 1990-х гг., создаст совершенно другой контекст для автономной культурной теории, ее секуляризационного идеологического контекста и осмысления места религии в поле теоретической рефлексии<sup>75</sup>.

Сводимы ли выстроенные в статье оппозиции к нехитрому бинарному противопоставлению секулярной и автономистской, т. е. конкретно-исторической, социально-рефлексивной и «передовой» гуманитарной традиции, другой – духовно-религиозной, ориентированной на «вечные ценности», консервативно-традиционалистской и в конечном счете «нежелательной»? Искусственная ретроспективная политизация истории отечественного гуманитарного сознания представляется нам неуместной и нежелательной (достаточно сослаться на пример С.С. Аверинцева и В.Н. Топорова или присутствие в ней фигур М.М. Бахтина или А.В. Михайлова, в творчестве которых эти традиции соотносились и взаимодействовали), но в смысле конструирования идеальных типов выделение именно таких полюсов кажется нам достаточно обоснованным, особенно в свете активно заявляющего о себе духовно-религиозного литературоведения, от топорных и провинциально-люби-

тельских до корректных и вполне академических (и научно плодотворных) его вариантов. Однако рассматривать ли секуляризацию культуры как один из императивов эпохи, давшей человеку «мужество жить собственным умом», или в качестве еще одного из испытаний, а может, и проклятий богооставленного времени – определяется исторически и социально детерминированными ценностными установками исследователя, а не духом науки самим по себе. Нами двигала не столько потребность отстаивания прав и завоеваний свободомыслия в рамках отечественного культурно-исторического наследия, но в первую очередь стремление указать на тот идейный (и обычно имплицитный) контекст и горизонт внутрикультурной самодостаточности, в котором в 1910–1930-е гг. сложилась русская гуманитарная теория, остающаяся до сих пор актуальной. Значимость именно формальной школы заключается в отстаивании автономии эстетических ценностей «снизу», исходя из самого процесса историко-художественной эволюции и собственного понимания научности, а не «сверху» (из сферы вечного источника прекрасного, высшей санкции словесного творчества или идейного искания)<sup>76</sup>. Но эта автономия и самозаконность эстетического, несмотря на все ранние полемические замечания насчет равнодушия к «цвету флага над крепостью», уже в 1920-е гг. не могла рассматриваться сама по себе, но именно в плане исторической отнесенности и социальной обусловленности в конечном счете. Впрочем, этот самый социальный и политический счет был предъявлен формализму очень скоро и в максимально жестком виде, исключаяем саму возможность его существования. Но именно благодаря урокам советского опыта (и вопреки ему) перспективы и ценности автономной теории культуры будут, на наш взгляд, скорее «реалистически» соотноситься с принятием секулярной точки отсчета и объяснительными возможностями социально-исторической рефлексии<sup>77</sup>, а не «идеалистически» экспроприироваться догматическими постулатами (отечественной или любой иной) религиозно-духовной традиции.

<sup>1</sup> Настоящее исследование выполнено при финансовой поддержке фонда Герды Хенкель (программа поддержки исторических исследований в Восточной Европе), проект 01/SR/02.

<sup>2</sup> В данном случае мы практически не затрагиваем важных идеологических и политических аспектов советского атеизма и борьбы с православной церковью и религией вообще (рассматриваемых также в недавних обстоятельных работах и документальных публикациях М.В. Шкаровского, Н.Н. Покровского и др.). См. в особенности о школьной политике интересующего нас периода: *Holmes L.E. Fear no evil: schools and religion in Soviet Russia, 1917–1941 // Religious Policy in the Soviet Union / S.P. Ramet (Ed.). Cambridge, 1993. P. 125–157.*

<sup>3</sup> Из обширного массива западной исследовательской литературы особо отметим итоговый сборник: *Säkularisierung, Dechristianisierung, Rechristianisierung im neuzeitlichen Europa: Bilanz und Perspektiven der Forschung / H. Lehmann (Hg.). Göttingen, 1997, и монографию: Tschannen O. Les théories de la sécularisation. Genève, P., 1992.*

Из крайне немногочисленных отечественных публикаций в этой связи следует указать почти теолого-апологетическую реферативную работу А.В. Кураева (написанную им еще в середине 1980-х гг., накануне ухода из аспирантуры Института философии и поступления в духовную семинарию) «Абсентизм в современной религиозной критике» и построенную так или иначе в духе восторженного пересказа позднего Хайдеггера статью В.В. Винокурова «Феномен сакрального, или Восстание богов» в известном сборнике: СОЦИО-ЛОГОС. М., 1991. С. 346–361, 431–449.

<sup>4</sup> Рассматривая «чистые» теории культуры, наподобие идеологии «искусства для искусства» или формалистических доктрин от Вёльфлина до Якобсона, в качестве своего рода легитимаций общего процесса автономизации культуры начиная с XIX в., мы следуем теории Пьера Бурдьё, развитой им в «Правилах искусства» (1992) и в более ранних сочинениях по проблематике социологии культурных благ.

<sup>5</sup> *Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 257.*

<sup>6</sup> См. об этом блестящий очерк Н. Плотникова «Философия для внутреннего употребления», напечатанный в сборнике:

Термидор. Статьи 1992–2001 гг. / Под ред. М.А. Колерова. М., 2002. Следует учесть также замечание А. Келли, указавшей на своеобразное соединение в веховской парадигме двух нетождественных тенденций-полюсов: культурфилософского западнического либерализма с нарастанием консервативных тенденций (П.Б. Струве, отчасти С.Л. Франк) и эсхатологической религиозной философии (С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев). *Kelly A. Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance*. New Haven, 1998, см. соответствующую главу.

<sup>7</sup> См. подробнее: *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: Еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 230–235.

<sup>8</sup> См.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX вв. (1890–1904). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 116 –126.

<sup>9</sup> *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 95.

<sup>10</sup> См.: *Шерпер Ю.* В поисках «христианского социализма» в России // Вопросы философии. 1999. № 12.

<sup>11</sup> См.: *Кудринский [Колеров] М.А.* Архивная история сборника «Проблемы идеализма» (1902) // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 158; см. также обширное предисловие и комментарии Колерова к недавнему переизданию сборника «Проблемы идеализма» (М., 2000).

<sup>12</sup> О специфическом характере марксизма начала века см.: *Колеров М.А.* А. Белый и марксизм // Литературное обозрение. 1995. № 4/5.

<sup>13</sup> См. раздел «Культурология русского символизма» в содержательной монографии: *Асоян Ю., Малофеев А.* Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков). М.: ОГИ, 2000.

<sup>14</sup> Наиболее развернуто эта во многом автобиографическая точка зрения представлена в работах С.Н. Булгакова 1900-х гг., в особенности в итоговом сочинении «Два града» (1911). Последняя по времени и наиболее утонченная попытка интерпретировать марксизм как секуляризованную и рационализированную версию христианской эсхатологии (уже в перспективе исследовательского подхода М. Фуко) принадлежит американскому исследователю Игалу Халфину: *Halfin I.* From Darkness to Light: Class, Consciousness and Salvation in Revolutionary Russia. Pittsburg, 2000. (Ch. 1: Marxism as Eschatology. P. 39–84).

<sup>15</sup> См.: *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 349.

<sup>16</sup> Помимо упомянутой в самом начале статьи Н. Плотникова, см. также: *Ахутин А.В.* София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Вопросы философии. 1990. № 1.

<sup>17</sup> Цит. по: *Барабанов Е.В.* «Русская идея» в эсхатологической перспективе // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 64.

<sup>18</sup> *Вебер М.* Указ. соч. С. 171.

<sup>19</sup> См.: *Крамме Р.* «Творить новую культуру» («Логос» 1910–1933) // Социологический журнал. 1995. № 1.

<sup>20</sup> Наиболее подробный анализ деятельности «Пути», включая полемику с «Логосом», представлен в очень обстоятельной работе: *Голлербах Е.А.* К незримому граду: Религиозно-философская группа «Путь» в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000. См. также: *Burchardi K.* Die Moskauer «Religions-philosophische Vladimir-Solov'ev-Gesellschaft», 1905–1918. Wiesbaden, 1998.

<sup>21</sup> *Эрн В.Ф.* Сочинения. М.: Правда, 1991. С. 125. Очень красноречива также ссылка Эрна на Вяч. Иванова в полемике с С.Л. Франком.

<sup>22</sup> De visu. 1993. № 2 (3). С. 19. Р. Гальцева справедливо сближает подобное мировоззрение с «религией Третьего завета» Иоахима Флорского; см.: *Гальцева Р.А.* Очерки русской утопической мысли XX века. М.: Наука, 1992. С. 75–76.

<sup>23</sup> Цит. по: *Безродный М.В.* Из истории русского неокантианства (журнал «Логос» и его редакторы) // Лица: Биографический альманах. 1. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1992. С. 379.

<sup>24</sup> См.: Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. Л.: Наука, 1984. С. 205–206; *Безродный М.В.* Указ. соч. С. 386–387.

<sup>25</sup> Оба документа опубликованы в журнале «Труды и дни» (1912. № 4–5).

<sup>26</sup> Ср.: «Я признаю решительно все титанические и часто одинокие вершины западной культуры и совершенно отрицаю ту срединную, гниющую и разлагающуюся цивилизацию (ее так много и в России), которая, по моему глубокому убеждению, есть законченное и необходимое детище рационализма». (*Эрн В.Ф.* Указ. соч. С. 80).

<sup>27</sup> Мы принципиально не останавливаемся на этом очень сложном и неоднолинейном процессе (в частности, необходимо

учитывать и истолковывать в этой связи оккультные интересы Гумилева, связи творчества Мандельштама с имяславскими спорами, спиритуальный компонент авангарда – от Гуро до Малевича и т. п.), которому намерены посвятить отдельное исследование.

<sup>28</sup> См. об отношении верхушечной эстетической культуры Серебряного века и сектантства, а также культурных и социальных проекциях категорий «народа» многочисленные работы А.М. Эткинды и исследования традиционной религиозности А.А. Панченко.

<sup>29</sup> Эта черта искусства Нового времени особенно подчеркнута Карлом Манхеймом в его очерке «Демократизация культуры» (1933).

<sup>30</sup> См.: *Карсавин Л.П.* Российская историческая мысль: Из эпистолярного наследия Л.П. Карсавина: Письма И.М. Гревсу (1906–1916) / Сост. С. и А. Клементьевы. М.: ИНИОН, 1994; а также: *Степанов Б.Е.* Проблема достоверности в методологии истории культуры Л.П. Карсавина // Доказательство и достоверность в исследованиях по теории и истории культуры. М.: РГГУ, 2002. С. 183–214.

<sup>31</sup> Подробнее см.: *Свешников А.В.* А.Г. Вульфийус как историк религии // Исторический ежегодник. Специальный выпуск. Омск, 2000. С. 92–109 (особенно с. 103–105).

<sup>32</sup> См.: *Карсавин Л.П.* О сомнении, науке и вере. (Три беседы). Берлин, 1925; *Карсавин Л.П.* Разговор с позитивистом и скептиком // Логос: Санкт-Петербургские чтения по истории философии и культуры. 1992. Вып. 2. Было бы интересно сопоставить с эволюцией Карсавина идейное и творческое развитие других оказавшихся в эмиграции медиевистов: П.М. Бицилли, фактически отошедшего от научных занятий Г.П. Федотова и сохранившего свой академический статус Н.П. Оттокара.

<sup>33</sup> Детально исследовавший вопрос о связи евразийской идеологии с пражским структурализмом Трубецкого–Якобсона Патрик Серио (в монографии «Структура и целостность», 1999), на наш взгляд, недостаточно учитывает более сложную природу взглядов Р.О. Якобсона, на рубеже 1920–1930-х гг. действительно очень близкого к этому комплексу идей. См. особенно – учитываемую также П. Серио – работу Б.М. Гаспарова, посвященную разнице мировоззренческих программ обоих ученых: *Gasparov B.* The Ideological Principles of Prague School Phonology // Language, Poetry and Poetics. The Generation of 1890's: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

<sup>34</sup> См. в особенности автобиографические заметки Тынянова о режизском детстве и отрочестве, комплексно и детально освещенные Е.А. Тоддесом на страницах «Тыняновских сборников». Схожей, хотя и менее провинциальной средой «низовой» или «средней» интеллигенции из выкрестов представляется семейный круг Шкловского и Эйхенбаума.

<sup>35</sup> См.: *Степанова Л.Г., Устинов Д.В.* О судьбе В.Б. Шкловского (2 письма Виктора Шкловского В.Ф. Шишмареву) // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения В.М. Жирмунского. СПб., 2001. С. 29–36 (см. также работы А.Ю. Галушкина и А.В. Бовкало, указанные в примечаниях к данной публикации).

<sup>36</sup> См.: *Неизвестный Горький: к 125-летию со дня рождения.* М., 1994. С. 138–139.

<sup>37</sup> См. подробнее об этом раннем этапе биографии Эйхенбаума: *Чудакова М.О., Тоддес Е.А.* Наследие и путь Б. Эйхенбаума // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С. 8–15. В частности, при всем интересе к акмеизму в этот период Эйхенбаум, как и Жирмунский в статье о «преодолевших символизм», склонялся именно к Блоку в силу открытой манифестации и признания важности «чувства жизни», мироощущения эпохи – вместо самодостаточного лиризма и отточенного мастерства.

<sup>38</sup> «История» в таком виде стала заместительницей – конкретизацией, «спецификацией» – «жизни» из критических статей Эйхенбаума 1910-х гг., т. е. антиподом, предметом и конечным горизонтом самого искусства. И если раньше жизнь, «чувство жизни» соотносились им в эстетической перспективе (хотя во многом и следуя Вяч. Иванову) с религиозными и метафизическими запросами, то история – с политикой и грандиозными социальными и культурными трансформациями, начавшимися в 1914 г. и затронувшими как литературу, так и науку, а также жизнь интеллигента (и в том числе его статус профессионала умственного труда) в целом.

<sup>39</sup> *Горнунг Б.В.* Поход времени: Статьи, эссе. М., 2001. С. 335.

<sup>40</sup> *Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 315. О том, что «Икс» в данном случае означает именно Жирмунского, было указано в комментариях А.П. Чудакова к публикации: *Гинзбург Л.Я.* Записи 1920–1930-х гг. // *Новый мир.* 1992. № 6. С. 183, прим. 66.

<sup>41</sup> *Чудакова М.О.* Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 421–432 (особенно с. 424–426);

Кобрин К. Об одной фразе Л.Я. Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. С. 417–420.

<sup>42</sup> Л.Я. Гинзбург в неопубликованных записях 1934 г. упрекала всю культурную формацию русского модернизма, от символистов до наследников футуризма, в солипсистской самопоглощенности и, в итоге, полной неспособности передать новый тип мироощущения и поведения современного человека. См.: *Гинзбург Л. Из записных книжек // Звезда. 2002. № 3. С. 121–123.*

<sup>43</sup> Из ровесников Лидии Гинзбург – в широком плане поколенческой связи – особенно отметим Чеслава Милоша, его тип культурной рефлексии, отношение к марксизму, заданное как уроками межвоенного времени, так и опытом «реального социализма», а в особенности его представление о значимости религиозного в духовном мире современного человека.

<sup>44</sup> См. замечательный анализ: *Коткин Ст. Новые времена: Советский Союз в межвоенном цивилизационном контексте // Мишель Фуко и Россия. М.; СПб., 2001. С. 239–315.*

<sup>45</sup> Именно поэтому известные пассажи из раннего Лосева с картинками из большевистской мифологии могут читаться именно в качестве метафор, а не в том содержательном плане, который был нужен и важен автору «Диалектики мифа».

<sup>46</sup> *Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 734.*

<sup>47</sup> См.: *Febvre L. Le problème de l'incroyance au XVI siècle: La religion de Rabelais. P., 1942.* Разумеется, речь идет не обо всех регионах и периодах истории человечества минувшего века, а преимущественно именно о западных.

<sup>48</sup> «Религиозная» подкладка в революционном движении или мировоззрении ряда групп разночинных интеллектуалов (часто выходцев из низшего духовенства) действительно имела место – другой и самый важный вопрос, как ее оценивать: как исходный и определяющий горизонт действий и оценок (как в «Ве-хах») или поосторонне – в смысле социально-исторического и культурного контекста. См., например: *Manchester L. The secularisation of the search of salvation: the self-fashioning of orthodox clergymen's sons in late-imperial Russia // Slavic Review. Vol. 57. Spring 1998. № 1. P. 50–76.* См. также попытку более общего описания секуляризационных процессов в царской России: *Religious and Secular Forces in Late Tsarist Russia / Ch. E. Timberlake (Ed.). Seattle; London, 1992,* а также в статистико-количественном плане – в недавнем капитальном исследовании Б.Н. Миронова

(«Социальная история России». Т. 1–2. СПб., 2000). В отношении советского периода преемственность культурных практик «построения себя» (на основе Фуко) между православием и коммунистической моралью прослеживает О. Хархордин (Обличать и лицемерить: Генеалогия советской личности. М.; СПб., 2001). На конфликт провинциального религиозно-духовного первоначального образования и «блестящего» столичного дворянского уклада как основу появления разночинной «нигилистической» интеллигенции 1860-х гг. указывает и В.М. Живов в интересной статье о культурном генезисе русской интеллигенции в сборнике: Полύτροπος: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998.

<sup>49</sup> Сам Вебер понятие «секуляризация» употреблял в своих сочинениях чрезвычайно редко, используя в интересующем нас контексте скорее слово *Entzauberung* (расколдование, разволшебствление), понимаемое в применении к религиозной сфере не в плане противопоставления сакральное – профанное, а именно в смысле теоретической рационализации, интеллектуализации области веры, например в противоположность магии. В отличие от рационализации или бюрократизации, секуляризация в этом специфически ограниченном понимании не рассматривалась Вебером как глобальная тенденция. Такая расширенная трактовка секуляризации была близка скорее Э. Трёльчу – как переход от цивилизации церкви к светскому порядку, основанному на рационализме. См. подробнее: *Tschannen O. Les théories de la sécularisation*. Genève; P., 1992. P. 122–124, 128–129. Эта книга представляет собой наиболее глубокий и детальный анализ практически всех наличных в западной литературе социологических и философских концепций секуляризации.

<sup>50</sup> См. развернутое сопоставление взглядов Вебера и Ницше на религию: *Treiber H. Nietzsche's Monastery for Free Spirit and Weber's Sect // Lehmann H., Roth G. Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts*. Cambridge, 1993. P. 133–160. Ср. также анализ атеизма Ницше и Фрейда у Рикёра: *Рикёр П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера*. М., 1996. С. 175–201.

<sup>51</sup> См. одну из наиболее известных и последовательно «посюсторонних» интерпретаций и попыток генерализации веберовских категорий анализа религии у П. Бурдьё: *Bourdieu P. Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber // Archives européennes de sociologie*. XII. 1. 1971. P. 3–21. Талкот Парсонс, переводя «Протестантскую этику» на английский, про-

сто передавал *Entzauberung* [расколдование] как *rationalization* [рационализацию].

<sup>52</sup> Сам Вебер не рассматривал свою социологию религии как продолжение традиционной просветительской критики религии иными средствами; в его антропоцентрической перспективе как религия, так и ее индивидуалистические и рационалистические трансформации были особенно значимы благодаря наличию акосмического измерения в строе упорядоченных смыслоориентаций социального действия. См. подробнее: *Schluchter W. Rationalism, Religion and Domination. A Weberian Perspective.* Berkley, 1989. P. 265–278. Именно поэтому нам представляются весьма спорными сближения и параллели между основным содержанием веберовской социологии религии (с упором на ее консервативные интерпретации) и религиозно-философскими идеями С.Н. Булгакова, проводимые в отечественной литературе у Ю.Н. Давыдова (например, в его последней монографии «Социология Макса Вебера». М., 1999).

<sup>53</sup> Статья Лукача о «Метафизике трагедии» также появилась на страницах «Логоса» накануне Первой мировой войны.

<sup>54</sup> См. подробнее об отношениях Вебера и Лукача, включая и русский аспект: *Karádi Éva. Ernst Bloch and Georg Lukács in M. Weber's Heidelberg // W.J. Mommsen, J. Osterhammel (eds.), Max Weber and His Contemporaries.* L., 1988.

<sup>55</sup> О значении категории конкретности в свете кризиса неокантианской эпистемологии в 1910–1920-е гг. для круга Бахтина говорит К. Брандист, подчеркивая влияние друга и коллеги Лукача по Гейдельбергу – Эмиля Ласка: *Brandist C. Two Routes «to Concreteness» in the works of Bakhtin Circle // The Journal of the History of Ideas.* Vol. 63. July 2002. № 3.

<sup>56</sup> См.: *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием. С. 231–232.

<sup>57</sup> Это справедливо подчеркивает в своей сопоставительной работе Галин Тиханов: *Tihanov G. The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time.* Oxford: Clarendon Press, 2000.

<sup>58</sup> Хотя у них и не встречается сам термин «секуляризация». См. подробнее: *Tschannen O. Les théories de la sécularisation.* P. 96–118.

<sup>59</sup> Ср. особенно: *Lalouette J. La république anticléricale: XIX–XX siècle.* Paris, 2002, и небольшое исследование: *Gilbert A.D. The Making of Post-Christian Britain: A History of the Secularization of Modern Society.* L.; N.Y., 1980.

<sup>60</sup> См. общий очерк развития религиозной сферы во «Втором Рейхе»: *Nipperday Th. Deutsche Geschichte. 1866–1918. Arbeitswelt und Büergeist. München, 1990. S. 428–530.*

<sup>61</sup> См. попытку построить сводную картину: *Chadwick O. The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century. Cambridge, 1975.*

<sup>62</sup> См.: *Brient E. Hans Blumenberg and Hannah Arendt on the 'Unworldly Worldliness' of the Modern Age // Journal of the History of Ideas. July 2000. Vol. 61. № 3. P. 513–530.*

<sup>63</sup> Главной обсуждаемой работой Блюменберга по-прежнему остается «Die Legitimität der Neuzeit» (переработанное и расширенное издание 1976 г.). Если в плане общефилософском наиболее важной фигурой для соотнесения с (в целом более консервативным) Блюменбергом является Эрнст Кассирер, то относительно методологии анализа рационализации – разумеется, Вебер. См.: *Turner Ch. Liberalism and the Limits of Science: Weber and Blumenberg // History of Human Sciences. 1993. Vol. 6. № 4. P. 57–79.* См. также важную общую сводку немецких политико-философских дебатов о секуляризации последних двух столетий (включая идею внетеологического обоснования средневековой королевской власти по Э. Канторовичу): *Monod J.-C. La querelle de la sécularisation: Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg. P., 2002.*

<sup>64</sup> См.: *Koselleck R. Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. F.a. M., 1979.*

<sup>65</sup> См.: *Barash J.A. Karl Löwith et la politique de la sécularisation // Critique. № 607. Décembre 1997. P. 883–903.*

<sup>66</sup> Э. Айзенштадт также обращал внимание на сохранение внутренних метафизико-теологических мотивов и в самой социологии знания, начиная с Вебера и Манхейма: *Eisenstadt E.N. Exploration in the Sociology of Knowledge: the Soteriological Axis in the Construction of Domains of Knowledge // Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present / H. Kuklick (Ed.). Vol. 7. Greenwich (Conn.), 1988. P. 1–71.*

<sup>67</sup> См. анализ работ Т. Лукмана («Невидимая религия», 1967) и П. Бергера («Священная завеса», 1969, «Еретический императив», 1980) по социологии религии: *Руткевич Е.Д. Феноменологическая социология знания. М., 1993. Гл. 2.*

<sup>68</sup> См.: *Bellah R.N. Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-Traditional World. N.Y., 1970. P. 237–259, а также 64–75.* У самого Парсонса в поздних работах особенно очевидно обраще-

ние к «экстранаучным» основаниям самой социальной теории (влияние А.Н. Уайтхеда, интерес к «космологическим» координатам социального, наконец, понимание жизни как дара) и т. д. См: *Joas H. Das Leben als Gabe: Die Religionsoziologie in Spätwerk von Talcot Parsons // Berliner Journal für Soziologie. 2002. № 4.* Вместе с тем параллели, отмечаемые, например, между «Философией хозяйства» С.Н. Булгакова и новейшей социальной теорией (в послесловии В.В. Сапова и А.Ф. Филиппова к ее переизданию в 1990 г.), остаются, на наш взгляд, достаточно далекими и скорее гипотетическими, поскольку порождаются *принципиально* разными исследовательскими перспективами.

<sup>69</sup> Далеко не всегда в просветительно-позитивистском смысле. Сам исследовательский интерес к сакральной архаике нередко становился (на грани научности или даже чаще за ее пределами) предметом идеологического использования в консервативных и даже праворадикальных кругах от Юлиуса Эволя и немецкой «Анненербе» до Александра Дугина. Мировоззренческая позиция таких видных антропологов и религиоведов, как Лео Фробениус в Германии или Мирча Элиаде во Франции, также была весьма далека от однозначного позитивного принятия и даже признания процесса становления и укрепления «железной клетки» западной рациональности – и рациональности вообще.

<sup>70</sup> См. об антиклерикализме натуралистической антропологии: *Hammond M. Anthropology as a weapon of social combat in late-nineteenth-century France // Journal of the History of the Behavioral Sciences. Vol. XVI. April 1980. № 2. P. 118–132;* и общий обзор: *Blanckaert C. Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIXe siècle // Politix. 1995. Vol. 29. № 1. P. 31–54.* При всех личных республиканских и позитивистских убеждениях Дюркгейма значение религии остается для него в известном смысле непреходящим в качестве важного фактора и *этифеномена* социальной солидарности (притом что исходная мировоззренческая и космосоциологическая функция религии все более отходит именно к науке). О понимании процесса секуляризации у Дюркгейма см.: *Pickering W.S.F. Durkheim's Sociology of Religion. L., 1984. P. 457–471.*

<sup>71</sup> Это уже довольно далеко отстоит от поисков «языческих» или «иноверческих» вариантов и истоков христианских легенд, как в анализе притчи о Соломоне и Китоврасе у А.Н. Веселовского. Симптоматично приравнивание научного анализа

Фрейденберг (начатого еще в 1923 г. и забракованного десять лет спустя издательством «Атеист») к антирелигиозной пропаганде Ем. Ярославского у бдительного ревнителя христианско-литературного благочестия И.А. Есаулова в его книге «Категория соборности в русской литературе» (Петрозаводск, 1995; см.: *Гудков Л.Д.* Амбиции и ресентимент идеологического провинциализма // Новое литературное обозрение. 1995. № 31. С. 353–371) и позитивистский скепсис по отношению к работам Фрейденберг, включая и эту, в младшем поколении ленинградской античной филологии 1970-х гг. (С.А. Тахдаджян): *Брагинская Н.В.* После­словие ко второму изданию // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 745–746, прим. 6.

<sup>72</sup> Правда, с некоторыми оговорками, например, для Е.Д. Поливанова или круга О.М. Брика, однозначно и безусловно поддерживавших новую власть практически с самого начала. В конце концов, эта область была одной из не слишком многочисленных площадок для реализации в 1920–1930-е гг. неортодоксального видения, достигнутого в очень традиционной и не слишком востребованной тогда области изучения древности; см. публикацию одного из отрывков диссертации Фрейденберг: *Фрейденберг О.М.* Евангелие – один из видов греческого романа // Атеист. 1930. № 59. С. 129–147.

<sup>73</sup> Часто приводимое в качестве главного негативного эффекта секуляризации якобы неизбежное появление на месте разрушаемых традиционных верований квазирелигиозных (целостных) и квазинаучных (рациональных) идеологических и утопических химер, следующих целям «тотальной мобилизации», – все-таки еще не становится аргументом в пользу «здоровой» естественности традиционной религиозности и уж точно никак не объясняет того, почему эта естественность вдруг «оскудевает» и перестает «срабатывать» в исходном натуральном режиме. Особенно этот тип аргументации характерен для историков идей, представляющих консервативную версию теории тоталитаризма (коммунизм и нацизм как псевдорелигиозные формообразования посттрадиционной эпохи) и во многом следующих позднему Хайдеггеру, – для Германа Люббе и Эрнста Нольте. Ср. в отечественной литературе публикации Ю.Н. Давыдова и отчасти А.Ф. Филиппова в 1990-е гг.

<sup>74</sup> См.: *Проскурин О.* Две модели литературной эволюции: Ю.Н. Тынянов и В.Э. Вацуру // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 63–77; *Гаспаров Б.* В поисках «другого» (Француз-

ская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х гг.) // Там же. 1995. № 14. С. 53–71.

<sup>75</sup> Прежняя работа гуманитариев 1960–1980-х гг. по «сохранению» и тщательной реконструкции – принципиально вне и помимо советского социально-политического контекста – фонда культурных смыслов прошлого в новых и отнюдь не всегда благоприятных условиях оказалась достаточно слабо мотивационно обеспеченной одним только внутренним «этосом науки». Ерническое и часто неуместно провокативное вышучивание «профессорской» серьезности авторов энциклопедии «Мифы народов мира» Виктором Ерофеевым в его эссе «Синий тетрадь, синяя тетрадь, синее тетрадо» в середине 1990-х гг. разыгрывается им во вполне серьезной перспективе необходимости ответа на мировоззренческий запрос и «духовную жажду» «снизу». Стоит здесь же отметить, что этот запрос сам Ерофеев уже не оценивает – как очень легко и почти автоматически делали Бердяев и его единомышленники чуть менее столетия назад – в качестве «бессознательно религиозного» импульса. См.: *Ерофеев В.* Лабиринт Два. М.: ЭКСМО, 2002. С. 440–464. Любопытно, что этот публицистический вызов традиционной для отечественного структурализма неприязни к так называемой «духовке» остается чуть ли не единственной из известных нам современных попыток сколь-либо серьезно поставить вопрос о религиозности в перспективе мировоззренческой значимости самой аналитики (научной рефлексии) культуры. Отметим в этой связи важную рецензию на книгу Е.А. Торчинова «Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния» (СПб., 1997): *Утехин И.В.* По ту сторону запредельности опыта // Пограничное сознание. Канун. [Альманах.] Вып. 3. СПб., 1998. С. 501–533.

<sup>76</sup> В этом общий исток отличия деятельности формалистов от (конечно же, различных!) подходов таких современников, как Бахтин, Шпет или Жирмунский. Вот почему весьма перспективные попытки анализа теоретического горизонта гуманитарной науки 1920-х гг. у В.Л. Махлина, построенные вокруг центрального, с его точки зрения, «явления Бахтина», неизбежно приводят в итоге к построению деформированной и произвольной картины – в силу заранее предписанного и весьма пристрастного «распределения ролей». См.: *Махлин В.Л.* Третий Ренессанс // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / К.Г. Исапов (ред.). СПб., 1995. С. 132–154; *Махлин В.Л.* «Из революции исходящий»: программа // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997.

С. 198–248 (см. также важные соображения о «социализации разума» как фронтальной аналитической тенденции 1920-х гг. на с. 222–225). См. о религиозных мотивах у Бахтина: *Coates R. Christianity in Bakhtin: God and Exiled author. Cambridge, 1998* (в особенности р. 152–176).

<sup>77</sup> См. очень важное замечание Гинзбург в итоговом очерке «И заодно с правопорядком»: «Эпохален формализм еще тем, что в своей склонности к аналитическому разъятию он был неузнанным двойником исторического и социологического анализа. Антиподом и двойником – что как-то увязывалось в большом культурном развороте» (*Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. С. 318*). О включенности Бахтина в широкий историческом развороте в единое с формалистами понимание литературы как специфической деятельности см.: *Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. С. 333*.

## Славянское возрождение античности

*Tertium non datur.*

Из русских мыслителей 20–30 гг. меня интересуют те, для которых на 20–30 гг. пришелся возраст генерирования идей. Они родились, соответственно, в 1890-е, учились в гимназиях при царе, в университетах по-всякому и часто уже при Советах. Их молодость пересеклась с русской революцией, и эпохой, с нее начавшейся, срок их жизни целиком поглощался. Это самое плодотворное из поколений советского времени. Они не могли ни вполне «совпасть» с наступившей эпохой, ни только «доживать» в минувшей: для этого в них было слишком много сил.

Меня в настоящей работе интересуют прежде всего те фигуры, чья профессиональная деятельность и чье теоретизирование связаны с античностью, хотя, возможно, это не самые крупные и интересные фигуры данного периода и наверняка не влиятельные в тот плодотворный для них самих период.

Я остановлюсь здесь на взглядах философов и филологов-мыслителей, вдохновлявшихся идеей предстоящего славянского возрождения античности. Некоторые из них, как братья Н.М. и М.М. Бахтины или Л.В. Пумпянский, были в молодости участниками домашних семинаров Ф.Ф. Зелинского и образовали Союз Третьего Возрождения<sup>1</sup>. Другие никакого знакомства не водили. Прекрасная статья Н.И. Николаева «Судьба идеи Третьего Возрождения» посвящена первым<sup>2</sup>. Она и послужила для меня импульсом обратиться к сравнительному описанию метаморфоз, которые в 1920–1930-е гг. претерпела идея, рожденная в атмосфере Серебряного века, но не желавшая умирать. Ф.Ф. Зелинский упрямо повторял в 1930-е гг. свое «пророчество», впервые сформулированное еще в 1899 г.<sup>3</sup>

В работе Н.И. Николаева факты изложены очень полно и точно, но мне показалось, что автор из пиетета

к своим героям не делает некоторых напрашивающихся выводов. Кроме того, он не включает в рассмотрение Адриана Пиотровского, сына Ф.Ф. Зелинского, находившегося, безусловно, под влиянием тех же идей. Еще одного поборника теории Третьего Ренессанса – Алексея Константиновича Топоркова, философа из круга «Мусагета», журналов «Логос» и «Труды и дни» – считает «стоящим особняком», не поясняя, почему. Брошюру Топоркова, опубликованную под именем «Никто» (Немов А.), с наиболее развернутым изложением идеи славянского возрождения на основе античной культуры, извлек из забвения С.С. Хоружий<sup>4</sup>.

Исключение этих фигур из рассмотрения связано, возможно, с их «советскостью», ведь у Н.И. Николаева все «возрожденцы» предстают рыцарями европейской русской культуры, людьми Серебряного века, ввергнутыми неумолимой жестокой судьбою в век Железный. Соседство Пиотровского и Топоркова было бы «компрометирующим», нарушало бы широко распространенный ностальгический и благоговейный модус отношения к культуре предреволюционного периода.

Между тем в той или иной форме, принудительно или вольно, надолго или навсегда – все возрожденцы второго поколения «пришли к марксизму», как сказали бы в те времена. Разумеется, речь идет не о философском марксизме, а о тех или иных формах интеллектуальной лояльности господствующей идеологии. Адриан Пиотровский был влюблен в революцию и был ей в 1938 г. сожран, как большинство ее пылких поклонников. М.М. Бахтин годные для советской печати сочинения, вроде «Марксизм и философия языка», исполнял чужим голосом, а Л.В. Пумпянский, напротив, открыто разослал в 1927 г. письмо о своем переходе от православия к марксизму<sup>5</sup>, но его поздние работы по литературе XVIII в. не только не уступают ранним, но во многом и выигрывают при сравнении. Белогвардеец Николай Бахтин двинулся в сторону симпатий к советской России, будучи в эмиграции в Англии, без какого-либо принуждения, а своей «серебряной» среде он вынес несентиментальный приговор<sup>6</sup>. «Марксизма» тут было немного, скорее антилиберализм и антизападничество, ведущие к некоторой «левизне», а во время войны с фашизмом и в коммунистическую партию Великобритании<sup>7</sup>.

А.К. Топорков, учившийся философии в Москве и Мюнхене, но сорвавший свою ученую карьеру<sup>8</sup>, примыкал к кругу издательства «Мусагет», журналов «Логос», «Труды и дни». Но уже в 1918 г. он издает в серии «Революция и культура» библиотечки с тем же названием книгу «Идеалы современной демократии». Эти идеалы воплощаются для него в русской революции. С.С. Хоружий приводит скупые сведения о его дальнейшей судьбе, собственно говоря, перечисляет несколько его брошюр, которые показывают, что он занимался «культурно-просветительной работой» среди командиров Красной Армии. В 1922 г. Топорков руководит диалектическим кружком в Военной академии штаба РККА и пишет книги, предназначенные для «усовершенствования образования командира». В 1928 г. он публикует (вторично) «Элементы диалектической логики» в издательстве «Работник просвещения», где излагает материалистическую диалектику, ставя при этом «с головы на ноги» идеалистическую диалектику Гегеля; в 1929 г. – брошюру «Как стать культурным». Смена ориентиров очевидна, а подробности биографии неведомы. К книге 1918 г. мы еще вернемся.

Судьба этого богатого на дарования поколения, в лучшем случае печальная, а чаще ужасная, делала и делает тональность обращения к их наследию несколько апологетической. Подозреваю, что время критики для многих из них прошло, так и не настав, но думаю, что и теперь поучительно без гнева и пристрастия увидеть эти судьбы вместе для их сравнения. В данном случае для сопоставления индивидуальных версий историософского прогноза, сформулированного учителями задолго до потрясений, выпавших на долю их учеников – талантливых и главным образом недоучившихся студентов.

### *Предыстория*

Об идее славянского Ренессанса в последнее десятилетие писали главным образом в связи с интересом к «авторам идеи» и пропагандистам Третьего Ренессанса – В.И. Иванову и Ф.Ф. Зелинскому.

Как было сказано, «термин» создал Ф.Ф. Зелинский в 1899 г. Иннокентий Анненский участвовал в обсуждении самого «прогноза»<sup>9</sup>, а распространили идею грядущего воз-

рождения античности в славянских странах, прежде всего в России, Ф.Ф. Зелинский и В.И. Иванов<sup>10</sup>. Зелинский неутомимо возвращался к этой теме в своих популярных сочинениях<sup>11</sup>. Интересно, что в научных трудах, а их Зелинский писал в основном на немецком и латинском (позднее – польском), он ее не высказывал. Косвенно это следует из заявления, сделанного в 1933 г.: «Здесь я впервые произношу слова “славянское возрождение” на неславянском языке, так что мне следует объясниться»<sup>12</sup>.

Пожалуй, это была русская теория. Живя в Польше, Зелинский вспоминал о ней, когда писал о В.И. Иванове<sup>13</sup>. Однако она не была так названа не только потому, что Зелинский был поляком, но и потому, что жива была идеология славянства, славяне должны были предстать как актуальная общность, наряду с германскими и романскими народами: «Европейский мир пережил до сего времени два великих возрождения классической античности, материнской почвы ее культуры. Первое, зародившись в пророческой душе Петрарки, передалось позднее от него Флоренции, из Флоренции распространилось по Италии, а из Италии – по всей Западной Европе, коснувшись также германских и славянских народов. Но наибольший эффект произвело оно в Англии, тогда еще полунорманской (т. е. полуфранцузской), где создало величайшего поэта этого Возрождения, и в самой Франции, где достигло своей вершины в классической поэзии XVII в. Это возрождение завершил знаменитый спор “древних” и “новых”. Итак, мы имеем право приписать это возрождение романским народам. Второе родилось в Англии, уже англосаксонской. Этот подъем английской культуры (*rianglizzamento*), как показал И. Тэн в своей “Истории английской литературы”, стал плодом первого возрождения, Но своего наивысшего развития оно достигло затем в Германии XVIII и XIX вв., сосредоточившись в колоссальной личности Гете, и озарило своими лучами весь европейский мир, не обойдя на этот раз Россию. И как знать, может быть, сегодняшние события в Германии некоторым образом аналогичны спору “древних” и “новых”, который стал последним актом первого возрождения. Но, во всяком случае, это второе возрождение, обычно называемое неогуманистическим, действительно является возрождением германским.

А что же произойдет потом? Поскольку славяне, несомненно, являются третьим великим европейским народом, следует ожидать, что и он наконец войдет в ряд мировых держав, оплодотворив семенем античности свою душу, которая благодаря этому сможет, в свою очередь, оплодотворить души других народов. Речь, конечно, идет не о гегемонии, пусть даже идейной или культурной, но лишь об исполнении некоего долга: поскольку славянские народы долгое время были должниками романских и германских, теперь настало время возратить заем в общую сокровищницу, прибавив к нему собственные ценности, созданные в результате соединения классической античности с национальным духом. Надежный путь указан двумя предшествующими возрождениями.

Естествоиспытатели придумали слово “экстраполяция” в противоположность интерполяции; как филолог, я не считаю его правильным, однако им пользуюсь. Луну, которую четыре дня назад я наблюдал в созвездии Близнецов, сегодня я вижу в созвездии Льва; из этого следует, что позавчера, когда я не мог ее видеть, она находилась в созвездии Рака – это вывод посредством интерполяции. Но из этого также следует, что если завтра не наступит конец света – послезавтра Луна будет находиться в созвездии Девы. Именно это и есть экстраполяция. Любое достоверное предположение, продолжают те же естествоиспытатели, сводится к экстраполяции. И теперь, взяв на себя роль пророка, я утверждаю, что спустя некоторое время европейская культура будет находиться под знаком славянского возрождения, исключая тот случай, если раньше произойдет нечто вроде конца света, который, если верить Шпенглеру, вполне возможен»<sup>14</sup>.

Вот, собственно, и вся идея. Пересказать ее можно в двух словах. Глядя из сегодняшнего дня, нетрудно усмотреть в ней образец *wishful thinking*. Но претерпела ли историческая концепция начала века какие-либо изменения за три десятка лет? Повлияло ли на нее то, что произошло в России? Ведь ко времени написания этих рецензий римское величие «возрожда́л» итальянский фашизм, а немецкий национал-социализм – скандинавскую древность.

Пожалуй, да. Наряду с умением отгородиться от реальности умозрительными аналогиями, как, например,

представлением происходящего в гитлеровской уже Германии как спора «древних» и «новых», заметно, что чаяние славянского возрождения приобрело какой-то обостренный, «отчаянный» даже характер. Я усматриваю его в нескольких моментах. Первое – это упоминание конца света, который очень даже может помешать осуществлению такого замечательного «культурного проекта». Второе – аналогия из астрономии, самой точной из наук о природе, попытка представить события в культурной сфере столь же неумолимо закономерными, как движения небесных тел. А третье – это сочетание того и другого: чрезмерных упований и чрезмерных условий для их провала. Если для нарушения хода светил в самом деле требуется хоть небольшая космическая катастрофа, то и для неисполнения ожидания нового возрождения античности тоже нужен не меньше как Армагеддон. Есть и другие перемены. В самой ранней формулировке нашей историософской модели Зелинский считал итальянское (романское) возрождение взявшим от античной культуры то, что лежало на поверхности, что взять не составляло труда; германское, с его точки зрения, потребовало более глубокой пахоты с целью добычи нижнего слоя античности, а самую большую углубленность в суть эллинизма предполагает именно славянский вариант возрождения: новый пророк античности должен был быть в то же время исследователем; и тем и другим был Гете<sup>15</sup>. «В еще большей мере она (глубокая пахота. – Н. Б.) нужна сейчас, когда речь идет о реализации третьего, славянского возрождения», – вольно пересказывает Зелинский сам себя спустя 35 лет<sup>16</sup>. Однако если в 1899 г. можно еще вчитать в слова Зелинского славянофильскую идею избранничества, то здесь речь определенно идет совершенно о другом: о позднем приобщении славян к общему для Европы наследию, источнику обновления и просвещения, даже о возвращении долга, взятого займы у других европейских народов<sup>17</sup>.

Говоря о своей любимой идее в связи с Вячеславом Ивановым, Зелинский скорее пересказывал все-таки свою концепцию, отличающуюся педагогически-популярной простотой, а не ивановскую, более замысловатую. У Иванова «возрождения» разные. В «лоне латинства все кажется непрерывным возрождением древности», а у варваров,

куда относятся русские, оно, с одной стороны, уже в кавычках, не собственно «возрождение», а с другой – его наступление неотменимо и естественно, оно уподоблено ритму дыхания. Правда, Иванов считает, что с классическим образованием, с эстетической нормой классицизма у славян дело обстоит не слишком благополучно, но в 1900-е гг. все же склоняется к мысли, что «никогда, быть может, мы не прислушивались с такою жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия». Речь идет об «отголосках», потому что эллинизм достигает родных просторов через западное его усвоение, самое актуальное на тот момент – ницшеанское<sup>18</sup>. И речь идет о «мы». Ближайшим образом это читатели «Золотого руна», а не вся Россия и не весь славянский мир. Однако уже задуман переход, условно говоря, от «Золотого руна» к всеобъемлющему «мы» германо-славянского варварского мира через мечты о народе-художнике.

Поскольку античность сама имела периодизацию, Иванов различал возрождения разных эпох античности. Например, «александрийство» он почти отождествлял с декадентством<sup>19</sup> и противопоставлял варварству. Собственно, ивановский термин – это «варварское возрождение», не славянское<sup>20</sup>. Варварам ближе возрождение не классики и демократизма, а экстатического начала азиатского эллинизма и, увы, эпоха тиранов. Зато они невосприимчивы к «ядам» культурной сложности, насыщенности и усталости латинских народов. Да и само декадентство на варварской почве вело не к индивидуалистическому эстетизму, а скорее к сверхиндивидуальному, к символу соборного единомыслия. Мое краткое изложение тоже упрощает, но я стремлюсь подчеркнуть не пророческую, а аналитическую сторону ивановского рассуждения. Улавливаемые им тенденции были впоследствии переложены Адрианом Пиотровским с символистского языка на язык Губполитпросвета.

### *Мировая война, революция и классическая гимназия*

Устремления соединить особыми узами античность и Русь-Россию было несколько разнохарактерных пароксизмов. Это геополитические и религиозные претензии

Третьего Рима, это греческий проект Екатерины, который включал налаживание особых отношений с эллинским наследием и предполагал, что Россия как прямая наследница Константинополя может и должна освободить греков и возродить их после турецкого рабства<sup>21</sup>. В XIX в. идеи славянского братства и панславянского возрождения, объединяемого православным христианством, также крепили на фоне войны с Турцией.

У А.К. Топоркова, который опубликовал свою «Идею славянского возрождения» в наиболее патриотический период германской войны, мировая война предстает не как катастрофа и крушение Европы, а как катализатор чаяний России, с ней же вместе и славян вообще<sup>22</sup>. Конфликт европейских держав он понимает как шанс для России обрести ведущее положение в мире. Запад гибнет, а Россия с объединившимся перед лицом врага обществом стоит на пороге будущего. Однако предстоящее духовное водительство в Европе никак нельзя осуществить без возрождения античности: «Только Возрождение закрепит за нами приобретения нашего оружия и даст новый смысл нашему существованию»<sup>23</sup>. В победе над Германией и в том, что война идет между Западом и Россией, а не двумя коалициями, одна из которых включала Германию, а другая – Россию, Топорков не сомневался. Возрождение классической древности совпадет с возрождением мира славянского. Почему? Да потому, что эллинистические традиции, оказывается, не сохранились ни в одной стране, ни у одного народа, как у русского. Обладание мистической Софией и притязания на Босфор и Дарданеллы идут здесь рядом, поэтому С.С. Хоружий справедливо ставит идею Третьего Славянского Ренессанса в контекст истории славянофилов и даже считает брошюру Топоркова эпизодом из предыстории евразийства<sup>24</sup>.

Разумеется, у Зелинского и Иванова нет ни слова про оружие или приобретение территорий, да и «мессианство» их очень, скажем так, сдержанное. Что бы ни вменялось потомками посетителям и хозяевам Башни, они все-таки оставались в книжном пространстве.

Для тонкого слоя людей Серебряного века Афины и Рим действительно были основой культурного койне, общего тезауруса просвещенного общества. Слой их слуша-

телей, читателей и зрителей был существенно толще. Реформа среднего образования, произошедшая в 1860-х гг., создала к началу XX в. ощутимую когорту выпускников классических гимназий. И к тому же идея славянского возрождения так замечательно примиряла славянофилов и западников! Она была обворожительна. Ни поражение в войне, ни революционные события, ни власть Советов – ничто не могло заставить учеников Зелинского и почитателей Иванова с ней расстаться. Как известно, преданность Л. Пумпянского греческому возрождению, когда, казалось бы, ничто о нем уже не напоминало, была высмеяна в «Козлиной песни» младшим современником «возрожденцев».

Однако преданность историософской концепции с неоправдавшимся прогнозом (а в прогнозе и был, казалось, весь ее смысл) привела к любопытным результатам в научной и – шире – культурной деятельности учеников и последователей.

Прочность впечатанного Зелинским проекта поддерживалась, помимо несомненного обаяния его личности, позаимствованной у немецкого эстетика Теодора Липпса теорией *Einfühlung*, «вчувствования», художественной по природе интуиции, которая проникает дальше доказуемого наукой и далеко отстоит от наличных фактов. Интересно, что у этого же Липпса учился А.К. Топорков, который был несколько старше учеников Зелинского (р. 1882 г.). Вчувствованию для Зелинского подлежал «сокровенный смысл» современности, а сокровенный смысл современности и есть античность, так же как латинский язык – это не прошлое, а «смысл» французского языка<sup>25</sup>. Внутри образованного общества контекстом «возрожденчества» служило противостояние казенной, учебной античности. Казенная гимназия создавала аудиторию Серебряного века, бунтующую против своего создателя. Школьной античности противопоставлялась античность «наша», «живая». В 1914 г. выходит «Античность и современность» В. Бузескула. Автор стремится представить древних в их бытовой повседневности, а не только в препарированном и специально очищенном виде, как обычных людей, с которыми могут себя отождествлять обычные люди. Интересными представляются не только Вергилий и Платон как объекты поклонения, но и обыватель. Это был способ приблизить антич-

ность к себе, обнаружить в ней современность и, напротив, обнаружить, сколько в современной жизни античного наследия. Однако задача вскрыть «сокровенность» ставилась Ивановым и Зелинским не только как школьная или научная, но как всенародная, «наша».

Николай Бахтин, вспоминая амбиции «Союза Третьего Возрождения», писал так: «Как и все в России, изучение античности было не столько предметом чистой науки, сколько средством изменить мир. Стать исследователем греческой культуры означало принять участие в опасном и восхитительном заговоре против основ современного общества во имя греческого идеала»<sup>26</sup>. Однако заняться возрожденческой практикой удалось только Адриану Пиотровскому.

*Самодеятельность художественная  
и художественная самодеятельность*

Иванов в «Мечтах о народе-художнике» говорит о художественной самодеятельности, о том, как «страна покроется оркестрами и филелами, где будет плясать хорвод»<sup>27</sup>. Правда, у него не привычная советским людям «художественная самодеятельность», а «самодеятельность художественная», и от перемены мест слагаемых сумма в данном случае куда как меняется. Но все-таки мечтал он за десять лет до 1917 г. об «исполнителе творческих заказов общины», который служит «рукою и устами знающей свою красоту толпы». Лексикон еще не советский, но «фимелы» и «хороводы» все-таки появились в Петрограде в 1918–1919 гг. по инициативе нескольких классиков. В первые послереволюционные годы «медиумом народа-художника» в точном соответствии с теорией стал побочный сын Зелинского Адриан Пиотровский. Он не был собственно «теоретиком», но его способ обращаться с античностью продиктован взглядами на роль классической древности для построения нового общества, которые восходят к «возрожденческим» и получили особую, «пролетарскую» форму. Вместе с Адр. Пиотровским работали С. Радлов, сын философа и переводчика Аристотеля Э. Радлова, и еще один классик, Л.Ф. Макарьев<sup>28</sup>. Молодые классики поставили на Дворцовой площади и у Фондовой биржи

самодетельные уличные действия с участием масс<sup>29</sup>. Театр эпохи Аристофана был государственным по организации, социально-революционным по духу, хоровым по форме и высокопрофессиональным по мастерству актеров – это был тот идеал театра новой России, о котором мечтали, устраивая уличные революционные действия в Петрограде, «классики-революционеры»<sup>30</sup>. И они стали возрождать с тем или иным успехом античный самодетельный театр как народный, пролетарский, как театр политической сатиры<sup>31</sup>. Они были пионерами столь популярного ныне метода театральной реконструкции, к которому пришли в англоязычном мире в 70-х гг. и где метод этот сформировался на основе шекспироведения и мемориального шекспировского театра, а Радлов опубликовал свою режиссерскую экспликацию «Ахарнян» в 1926 г.<sup>32</sup> Теория самодетельного театра легла в основу написанной позже Адр. Пиотровским вместе с А.А. Гвоздевым истории европейского театра<sup>33</sup>.

М.М. Бахтин и Л.В. Пумпянский тоже отдали дань самодетельному творчеству масс, когда в 1919 г. в Невеле ставили силами 500 учащихся трудовых школ «Эдипа в Колоне» под открытым небом в качестве вклада интеллигенции в строительство нового мира<sup>34</sup> (саму возрожденческую концепцию М.М. Бахтин излагал в лекциях по русской литературе в середине 1920-х гг.)<sup>35</sup>.

Несомненно, общественная деятельность такого характера питалась идеей славянского ренессанса. В предисловии к «Ахарнянам» Пиотровский писал: «Софокл и Аристофан не могут иметь “исторической” ценности, или они совершенно мертвы, или живы, как современники наши, оспариваемые, почитаемые, поносимые. Грешно и глупо было бы поэтому извлекать из двухтысячелетней давности театр Аристофана, переводить его, ставить и смотреть, не будь мы уверены в том, что взгляд наш на него иной, чем у дедов наших, и что единственно истинный и не обманчивый. После этических постижений Ренессанса и эстетических фантазий Винкельмана, под сентиментально-гуманитарным мусором филологии XIX в. нашему поколению дано было увидеть простую и величественную, на крови и роде покоящуюся социально-религиозную основу искусства Афин – нашу античность»<sup>36</sup>.

Итак, знакомые вехи – Ренессанс, Винкельман, Россия и, конечно, «наша античность». Так славянский Ренессанс и состоялся, и пролетарские славяне впитали в себя античность под руководством художника-медиума.

Мне пришло в голову, что созданная специально для Адриана Пиотровского должность «художественного руководителя» на студии «Ленфильм» (называвшейся тогда производственно: «Ленинградская фабрика кино») и лишь впоследствии закрепленная в должностной номенклатуре – так я читала в мемуарах современников<sup>37</sup>, но не проверяла этого по официальным документам, так что могу и ошибиться вместе с мемуаристами, – по лексике своей восходит к стилю Иванова, хотя для нас это словосочетание выкупано уже в совершенно иных водах.

К 30-м гг. во взглядах Пиотровского происходят некоторые перемены. Ему нужно освободиться от ассоциаций с питавшей его дореволюционной идеей возрождения античности. Если Эсхил («которого любил Маркс») все еще не завоевал советскую сцену, повинна в этом оказывается «формалистическая эстетика, а порою мистическая атмосфера, в которую облекали античный театр искусствоведческие теории предреволюционных лет. Мистика “соборного действия”, сквозь призму которой было принято рассматривать античную трагедию, эстетика восприятия “триединой хорей” (слово, песня и пляска), возрождать которую считалось необходимым при подходе к античной драме, – все это до крайности затуманивало и отягощало проблему современной драматургии в современном театре»<sup>38</sup>.

Пионерские опыты реконструкции античного спектакля, постановка Э. Радловым Плавтовых «Близнецов» в 1918 г. и «Лисистраты» в масках и на дощатых подмостках теперь осуждаются: «превращать постановки античных драм в музейную реконструкцию – путь ложный и ошибочный. Ведь никому же не придет в голову исходить из музейно-реконструктивных задач при постановке “Ромео и Джульетты” или “Отелло”»<sup>39</sup>. В античной драме интересны «ломка родовой косности», новые «общественные отношения молодой эллинской государственности, прозрачность, ясность, народность, которые не могли быть достигнуты в позднейшие эпохи более сложных и более отягощен-

ных классовых отношений»<sup>40</sup>. Пиотровский критиковал и собственные массовые празднества: хотя назывались они «К мировой Коммуне» или ставились в честь III Интернационала, они все-таки были связаны с концепциями «буржуазного символизма»<sup>41</sup>.

Кроме того, пришла пора заменить сентиментальное «вчувствование» чем-то вроде экспроприации культурного наследия, что Пиотровский выражал очень радикально в своей теории перевода как присвоения.

Интересно, что близкие мысли высказывает белый эмигрант Н.М. Бахтин. В 1926 г. он публикует «Разговор о переводах», где представлены точки зрения Поэта, Филолога, Философа и Дамы, которая замещает непрофессионального читателя. Хотя точка зрения автора диалога не может быть сведена к одной из позиций, Филолог выглядит, пожалуй, неприглядней всех. Для Философа объективное, филологическое, книжное изучение античности себя исчерпало: «И если переводы умножаются с каждым днем, то в этом сказывается стремление нового времени вместо ограниченной и интенсивной культуры к пустому расширению»<sup>42</sup>. Дама как читатель-непрофессионал, не имея доступа к настоящему Катуллу, защищает перевод, пусть вольный, но все-таки волнующий, поэтический. Для новой России и «умножение переводов» имело далеко не негативный смысл не только потому, что на русский язык многое из античного наследия никогда не переводилось. Прежде всего потому, что Советской России предстояло именно «экстенсивное расширение» культуры; даже уровень грамотности, приближающийся к таковому у населения Западной и Центральной Европы, был еще далеким рубежом. Адриан Пиотровский занимается переводом классиков для «народа» в годы, когда древние языки исчезли не только из средней, но и из высшей школы. Переводы Пиотровского не были «рабскими», «музейными», «экстенсивными», скорее они были вызывающе вольными. «Народ», конечно, не слишком увлекся Феогнидом и Аристофаном, однако переводческая стратегия Адриана Пиотровского, как и целой когорты советских переводчиков, заключалась в том, чтобы присвоить классику, адаптировать ее, приспособить к «современному» моменту. Не ученое и острающее отношение, а заинтересованное и присваи-

вающее<sup>43</sup>. Колорит присвоения классики у советских критиков и литературоведов был не совсем такой, как у «возрожденцев», совсем не такой. Однако фигура Адриана Пиотровского показывает, что утопия Серебряного века и советская утопия имели под собой общую утопическую территорию Древней Эллады.

Николай Бахтин продолжал искать реального осуществления античности, живой античности. Обстоятельства привели его к изучению новогреческого языка. И если Зелинский находил, что французский не имеет смысла без латыни, то настроенный на реальность и действие его ученик увидел новогреческий как живой древний, из которого можно больше узнать о классической поре, чем из археологии и текстов. Он был так одушевлен «вчувствованием» в живой, «реальный» и в то же время греческий язык, на котором говорят обычные люди, а не университетские профессора, что написал и за свой счет опубликовал в 1935 г. в Бирмингеме «Введение в изучение современного греческого языка».

### *В терминах античной истории*

Многие воспринимали революцию в терминах нашествий варваров на Римскую империю, сопровождающих переход от язычества к христианству. Это была достаточно расхожая метафора. Описание крушения старой России в терминах истории классического мира было подготовлено в первые десятилетия века в интимном переживании «своей» античности Серебряного века. И «свои» рабочие и крестьяне осмысляются как гунны или германцы, или «скифы». Только ряжеными в исторические костюмы делаются понятными актуально происходящие события. Соотнесение событий древности и современности могло варьировать, неизменным остается описание русской действительности в терминах античной истории. Так, Николай Бахтин в дни октябрьского переворота читает на квартире Зелинского на последнем заседании «Союза Третьего Возрождения» доклад «Приближение Темных веков», но имеется в виду не средневековье, не германские варвары, а губительное нашествие диких северных дорийцев на ахейские полисы, на южный Пелопоннес, на Микены. Через

несколько веков диким дорийцам предстояло создать «подлинную» эллинскую культуру<sup>44</sup>. Сам Н.М. Бахтин бежит от дорийцев «на Крит», т. е. в Европу.

А.К. Топорков после 1917 г. не собирается отказываться от идеи возрождения античности. В «Идеалах современной демократии» на странице, украшенной довольно жалким, «дешевым» изображением Афины в портике и с putti, вьющимися над фланкирующими деревьями, он возражал против «варварской» проекции, имевшей преимущественно не «дорийскую», а «скифскую» интерпретацию: «...мне кажется глубоко неверным и ошибочным взгляд иных критиков, склонных видеть в демократии как бы угрозу со стороны новых варваров, готовых растоптать культуру»<sup>45</sup>. Россия уже проиграла в войне, победный проект 1915 г. явно должен быть списан. Но Топорков рассуждает о гуманизме, который наравне с христианством и позитивной наукой составляет идеологические начала современной культуры, а гуманизм – это античность, это греки и римляне и созданная ими демократия: «Будущий идеальный строй рисуется нам по образцу Афинской демократии»<sup>46</sup>. Он соглашается далее со словами «современного гуманиста» Немова, т. е. самого себя, и преспокойно цитирует свою брошюру 1915 г. о Греции как образе европейской культуры.

Николай Бахтин вступает в Добровольческую армию и затем покидает Россию, но и через десять лет после «нашествия дорийцев» он не считает, что все потеряно, что о возрождении античности придется забыть, как пришлось забыть уже о столь многом. Нет, в 1927 г. он читает многим запомнившиеся как блестящие четыре публичные лекции «Современность и наследие эллинства». В близком к тексту изложении лекций, которое до нас дошло, опознается знакомая нам схема, но с некоторыми знаменательными вариациями<sup>47</sup>.

По Н. Бахтину, уже три возрождения имели место, все теснее смыкающихся концентрические круги вокруг истины: итальянское возрождение, затуманенное призмой эллинско-римской культуры, второе, с Винкельманом и Гете, было ближе к центру, но слишком гармонично, без понимания трагизма, третье – это Ницше. При всей важности Ницше для учителей Н. Бахтина, такого они не говори-

ли. Ницше не составлял у них целой эпохи, не занимал третьей позиции. Ницше приблизился «уже вплотную к трагической концепции мира как истинной основе эллинства»<sup>48</sup>. Но Ницше погиб, не осуществив своего задания до конца. Дело его еще ждет своего завершителя. Кто же это? И что надо завершать? Из Парижа славянское возрождение античности видится все-таки иначе, чем из Ленинграда. В эмигрантской аудитории Н.М. Бахтин задает вопрос, особенно больно в ней отзывавшийся: «Должна ли быть жизнь принята, несмотря на отсутствие внутреннего ее оправдания?». И сообщает утвердительный ответ эллинства (уже Сократ размывает его своей диалектикой, прячущей иррациональность всякого выбора и поступка). Ницше, по Н.М. Бахтину, все же не понял эллинского трагического мироощущения, находит новое оправдание в идее вечного возвращения и искажает тем самым подлинно трагическую концепцию «укорененного в единственности и неповторимого сущего»<sup>49</sup>. Критика современного мира, безопасного, праздного, не необходимого, условного, сложного и пестрого, завершается указанием на тяготение к простоте, наметившееся после войны. Н.М. Бахтин спрашивает, не здесь ли начало нового возрождения? Текст, как было сказано, дошел в сокращенном изложении, но теперь можно сопоставить эти рассуждения с прямой отсылкой к пророчествам учителя из рецензии на французский перевод «Древнегреческой религии» Зелинского: «Славянское возрождение <...> Еще недавно оно казалось таким близким. Теперь все, чего мы ждали тогда, как будто вновь отодвинулось куда-то вдаль. Или, может быть, то, что произошло, только по-новому утвердило и оправдало наши былые надежды? Может быть, нужно было, чтобы чудовищный сдвиг вдруг обнажил перед нами глубочайшие, забытые пласты бытия; чтобы страшная “мудрость Силеня” стала нашей мудростью: “мудрость Силеня” – корень трагического бытия и радостного приятия Рока. Может быть, именно теперь, когда мировая история вдруг просквозила улыбкою Мойры, мы почувствуем в себе силу, чтобы целостно понять и принять наше исконное, родное, древнее наследие – религию Эллинства»<sup>50</sup>. Многоликое «мы» русской публицистики в данном случае подразумевает читателей «Звеньев» и всех переживших русскую революцию как

свою и общую трагедию. Чтобы принять эллинскую религию, дионисизм, недоучившемуся блестящему филологу и ему подобным, оказывается, нужен был опыт мировой войны, белого движения, его поражения, эмиграции, Иностранного легиона... Вот кто не книжно, а жизненно продолжит Ницше: читатели «Звеньев»... Как человек действия и поступка, Николай Бахтин заявляет, что необходим «реальный возврат», действительное усвоение тех начал, из которых слагается эллинская культура. Ирония заключалась в том, что утопист Адриан Пиотровский осуществлял «проект» возрождения непосредственно в революционном Петрограде, тогда как Н. Бахтин проповедовал десять лет спустя парижским эмигрантам, в «потусторонней» уже России, когда ни о каком «действии» не могло быть и речи. Писал же труд о философии поступка его брат, чье жизненное пространство было ограничено до полупризрачного существования режимом и болезнью.

Даже в 1930-е гг. Зелинский готов был проявлять историческое терпение. Он заканчивает процитированную выше статью о Вячеславе Иванове словами: «События последних пятнадцати лет в России засыпали глубоким снегом молодую поросль, которая начинала появляться вокруг учителя <...> Здесь не следует считать годы, даже десятилетия: рано или поздно снег растает, воскресший Дионис вновь явится верующим в него, и потомки вспомнят с признательностью того, кто глубже, чем кто-либо, исследовал его тайны»<sup>51</sup>.

### *Vaticinatio ex eventu*

Лев Васильевич Пумпянский оставался в Петрограде и Ленинграде до своей смерти. Иллюзии о пришествии Диониса на стогны дичающего голодного Петрограда-Ленинграда рассеялись быстро. Как писала о своих впечатлениях от последних чтений Зелинским «Вакханок» в Петроградском университете О.М. Фрейденберг: «Вакханки звали Диониса глухо, и в животе у них было пусто, и они боялись обыска»<sup>52</sup>. На заседании Вольфины в октябре 1921 г., около времени отъезда Зелинского за границу, Пумпянский подверг критике концепцию учителя. Он видел ясно, что вопреки Зелинскому ни правительство, ни

университет, ни символистская поэзия никогда уже не станут основой какого-либо ренессанса эллинской культуры. Более того, грядущее предстало для него даже не временем нашествия дорийцев, а периодом безлитературным. Видя в будущем конец литературы, Пумпянский сделал необыкновенно изящный жест: он отказался от пророчества учителя, но так, что оно оказалось уже сбывшимся. Зелинский ошибся, возрождения не будет, но не потому, что это просто фантазия кабинетных людей, а потому, что оно уже состоялось. Оказывается, пророчество было *vaticinatio ex eventu*. Третье славянское возрождение – это и есть эпоха от основанной Петром неоклассической российской цивилизации до И. Анненского, Вяч. Иванова, Ф. Зелинского. Русская литература, начиная от Ломоносова, является классической литературой и представляет собою непосредственную рецепцию античной словесности.

Так идея Третьего Возрождения становится методологическим принципом изучения классического характера русской литературы. Русская литература исследуется методами, свойственными филологам-классикам<sup>53</sup>, что не предполагалось ни Зелинским, ни Ивановым и является несомненной инновацией Пумпянского. То, что у Зелинского объявлялось основой грядущего возрождения, у Пумпянского стало эпилогом трагической античной цивилизации<sup>54</sup>. Предсказывается теперь не дорийское нашествие и не скифское. Предстоит «проходить» Реформацию. Чтобы европейский урок был усвоен правильно, нужно не забыть о науке, которая поднялась в Европе в этот тяжелый и кровавый период. При Петре в России осуществлялся ренессанс античных политических форм, при Пушкине – духовных. Теперь, считает Пумпянский, надо избежать варваризации, забвения древних языков и античной традиции. Это дело науки.

Еще в 1922 г. появляется мало кем прочитанная книга Л.В. Пумпянского «Достоевский и античность». Она написана языком пифии. Вырванные из контекста фразы звучат совершенно загадочно: «Рыцарство средних веков было возможно только потому, что теоретические предпосылки его были разработаны аристократией пифагорейского союза»<sup>55</sup>. Но и вся книга вырвана из контекста бесед кружка молодых философов и мыслителей. На ее коммен-

тарий Н.И. Николаев потратил, кажется, более всего и сил и места, недавно о заложенной в ней философии культуры высказался М. Ямпольский<sup>56</sup>.

Вместе с тем, движимый желанием найти место теории славянского возрождения, Л. Пумпянский перенес формульный анализ, применявшийся к античной поэзии, на русскую оду и вообще методы классической филологии приложил к русской литературе. Это было замечательным предприятием, хотя потребовалось вопреки вкусу, в том числе и собственных учителей, которые не признавали классичности романов Достоевского, приписать не «классицистической», а всей так называемой «классической» русской литературе «интимную близость» с античностью<sup>57</sup>.

### *Примитивный Платон*

Мне всегда казалось, что «мениппея» ничего не дает для понимания Достоевского. Я долго оставалась наедине с этим мнением, пока не встретила примерно то же у Кэрил Эмерсон, известной переводчицы М.М. Бахтина и автора книг о нем. Она писала о четвертой главе второго издания книги о Достоевском как о плоде неопубликованной диссертации о Рабле, часть которой таким образом увидела свет: «Я думаю, никто не станет спорить с тем, что оно [изложение истории серьезно-смешного] интересно, но все же это только добавление. Оно много теряет по сравнению с мощными идеями полифонии и двуголосья и само по себе не порождает глубокой интерпретации, не открывает ничего существенного в Достоевском»<sup>58</sup>. Итак, главы о мениппее не было в «Проблемах творчества Достоевского» 1929 г. Исторический экскурс появился в 1963 г. и вызвал при своем появлении даже у самых доброжелательных читателей и почитателей Бахтина впечатление «тяжеловесного дополнительного привеска»<sup>59</sup>. Несмотря на время и обстоятельства появления части по исторической поэтике, ее *Sitz im Leben* в начале 20-х гг., в обсуждениях в Невеле докладов Пумпянского о Достоевском. Ее пафос понятен в контексте идей славянского возрождения, причем не только в том варианте, который эта идея имела во время создания книги «Достоевский и античность» в 1922 г., т. е. одно-

временно с первым вариантом книги М. Бахтина о Достоевском<sup>60</sup>, но и в том, который она приняла позже: возрождение античности состоялось в русской литературе XVIII–XIX столетий. Сопоставить «Достоевского и античность» и «мениппею» первой пришло в голову японской славистке в 1988 г.<sup>61</sup>, в 1996 г. об этом, как всегда тщательно, подробно и бережно, написал Н.И. Николаев<sup>62</sup>.

Л.В. Пумпянский считал соединение трагического и комического в романах Достоевского кризисным явлением, явлением разложения античной традиции. Бахтин же, по мнению Николаева, двадцать лет спустя «нашел разрешение проблемы». В чем же проблема? Проблема в том, что если, по Пумпянскому, роман Достоевского – кризисное явление, «неклассическое», результат невыбранности между трагическим и комическим, то, значит, о Достоевском говорится что-то не совсем хорошее. Апологетическая логика «разрешения проблем» состоит в том, чтобы ни у писателей, ни у замечательных литературоведов не было ни разложения, ни отрицания, ни противоречия.

Оба литературоведа в создаваемой ими истории культурных форм находились в большой мере во власти эволюционистского телеологизма<sup>63</sup>, ярким представителем которого был, с моей точки зрения, Вячеслав Иванов<sup>64</sup>. Образец определения романа Достоевского через античный жанр тоже был задан Ивановым, который определил его как роман-трагедию<sup>65</sup>, в частности для того, чтобы вывести Достоевского из общего ряда «среднего демотического» искусства романов XIX в.<sup>66</sup> Пумпянский оспорил Иванова, заметив, что это трагедия «нечистая», с комизмом и фарсом; Бахтин отверг идею трагедии. Согласие же сохранялось на более глубоком методологическом уровне.

В самом грубом виде дело представляется следующим образом: та или иная культурная форма объявляется высшей. У Иванова – трагедия, у Бахтина это роман. После не остается ничего, как доказывать, что все предшествующее развитие, во-первых, не достигало этой вершины, а во-вторых, двигалось, пусть криво и косо, но всегда к этой цели. Все предшествующее осуществлению «идеи» бытовало в своих несовершенных отливках ради осуществления совершенной и конечной цели и формы. Пумпян-

ский находил, что русская литература, будучи рецепцией античной, в каких-то своих формах превзошла античность, или, что то же, только в русской литературе соответствующие формы получили свое полное развитие. Тут Пумпянский и Бахтин полностью согласны, тут они повторяют своих учителей, а те — своих. Ведь и о мениппее Бахтин скажет, что в античности мениппея была никуда не годная, слабая и блеклая<sup>67</sup>, а настоящая мениппея, для тех, кто толк знает в мениппеях (а кто в них знает толк?)<sup>68</sup>, это и есть роман Достоевского. Эмбрион, зародившийся в античности, получил у Достоевского свое полное развитие и осуществление.

Для молодых людей в невеликом кружке правильное определение жанра было, как замечает Н. Николаев, сродни платоновскому называнию вещи ее собственным именем<sup>69</sup>. Особенно удачным было обнаружение античного прототипа. Восхождение к античному жанру снимает все вопросы о незаконности происхождения. Написавши четвертую главу, Бахтин создал палинодию, он тайно отрекся от всего сказанного им о романе как бастарде и маргинале, потому что подыскал ему античную генеалогию. Подкидыша опознали античные родители. Древний род, так сказать, хотя и не очень знатный.

Н.И. Николаев склонен примирять мыслителей и их мысли. Поэтому там, где, с моей точки зрения, у Пумпянского и Бахтина расхождение и отталкивание, у Николаева, ко всеобщему удовольствию, «разрешение проблемы»<sup>70</sup>. А для меня тут проблема и возникает. После того как мы выяснили, какими грунтовыми водами питалась идея романа Достоевского как романа-мениппеи, хотелось бы понять, есть ли у четвертой главы полезное научное содержание.

На первый взгляд, конститутивные признаки мениппеи выведены Бахтиным задним числом из его теории романа, и в частности из его анализа романов Достоевского, а затем им найдены аналоги в античной древности. Мениппее или сократическому жанру у М.М. Бахтина приписано 14 особенностей, но, чтобы обнаружить мениппею где бы то ни было, М.М. Бахтину довольно наличия какой-то одной ее черты. Например, «от отдельных образов и эпизодов “Эфесской повести” Ксенофонта Эфесского явственно веет

мениппеей»<sup>71</sup>, но называются только эпизоды трущобного натурализма.

Историческая поэтика находится на своей законной территории, занимаясь сквозным анализом топики, литературных мотивов, ходов, комбинаций и сюжетов. Однако очертания, видимые с птичьего полета, не совмещаются со взглядом с земли. Достоевский необходим для выстраивания истории серьезно-смешного в мировой литературе. Для понимания же Достоевского мениппея излишня, и Бахтин писал, что сам Достоевский не имел о ней никакого представления и не «шел» от нее. Несмотря на рассмотрение всего в развитии, оптика исторической поэтики в ее философском и телеологическом варианте (гегельянском, по правде говоря) равнодушна к исторической конкретности. Объект такой поэтики – вовсе не отдельные произведения, а идеи, формы и принципы. Выстраивая преемство формальных и содержательных комплексов, например серьезно-смешного, автор скорее отрицает историю, ведь не вооруженным теорией мениппеи глазам нипочем не увидеть сходства Лукиановых и Варроновых сатир с Достоевским.

Неприятие «мениппеи» заходило у меня так далеко, что я склонна была считать само наличие ее в античности в большой мере результатом домыслов, фантомом, на который нельзя опереться. «Поверить» в ее существование мне удалось, только обнаружив полноценную, отвечающую всем признакам, оговоренным Бахтиным, мениппею в античной литературе, причем такую, которую никто, в том числе и Бахтин, насколько мне известно, не объявлял менипповой сатирой. Менипповой сатирой, дошедшей полностью и отвечающей практически всем признакам жанра, является «Жизнеописание Эзопа». Между прочим, очевидно и прямое использование автором «Жизнеописания» не дошедшей менипповой сатиры «Продажа Диогена»: продажа Эзопа «списана» с этой сатиры.

Но если существование мениппеи еще может вызывать вопросы, то платоновские диалоги, а это и есть главный образец диалога сократического, который Бахтин считает предшественником мениппеи<sup>72</sup>, – платоновские диалоги сохранились достаточно полно. И, вообще говоря, знаменитый «Пир» тоже отвечает всем требованиям

серьезно-смешного, утопического и фарсового, гротескного и возвышенного, многоголосого и философского. Можно ли, однако, согласиться, что «Пир» Платона – философски примитивный жанровый эмбрион романов Достоевского? Между тем логика очередного «возрождения» античности в русской литературе, такого, которое является всякий раз все более высокой ступенью совершенствования возрождаемого, требует именно этого нелепого ответа.

### *Вечное возрождение*

Ф.Ф. Зелинский говорит, что возрождений было много: каролингское, оттонское и прочая. Значит это только то, что какие-то вещи в соответствующие временные периоды какие-то люди склонны были называть «возрождениями». Эпоха не сообщает о себе, что она ренессанс. В том же роде высказывание М.И. Кагана, который писал, что античность, средневековье, Реформация – не определенные периоды, а существуют всегда «в качестве как бы структурно повторяющихся мифологем»<sup>73</sup>. Продолжив его, можно было бы сказать, что всегда существует, скажем, V век до нашей эры, или Кватроченто, или XX век, потому что и эти чисто временные, формально пустые, негуманитарные отрезки астрономического времени историки, философы, а следом и обыватели давно наделили пусть спорной, но физиономией.

Конечно, превращение исторических эпох в гипостазированные сущности очень широко распространено и характерно не только для невеликих друзей и их учителей-символистов. Я не вижу беды в том, чтобы создавалась такого рода типология. Пусть даже образы эпох создаются не по всему корпусу существующей культурной продукции, а по шедеврам, которые таковыми назначены до начала описания. Создание образов эпох по шедеврам, а не по второстепенному<sup>74</sup> было подхвачено советским литературоведением<sup>75</sup>, но превращение в персону характерно и для символистского типа мышления. Вслед за Зелинским и Ивановым возрожденцы 20-х гг. любили «воплощения». «Ницше воплотил античность, это вершинное воплощение античности в Европе» (Зелинский).

Интересно, что *vaticinatio ex eventu* как прием, легитимизирующий несостоявшееся пророчество, прижился и был повторен еще дважды совсем недавно. А.К. Топорков в работе, возвращенной читателю С.С. Хоружим, описывал славянское возрождение в России как возрождение александринизма, а не классической эллинской или римской цивилизаций. И С.С. Хоружий пишет: «По поводу же модели остается только один смущающий вопрос, некое будимое ею подозрение: а может быть, то, что ею предсказывается, уже было?». Формулы «александрийской модели» грядущего возрождения у Топоркова Хоружий опознает как описание уже состоявшегося Серебряного века русской культуры: «И все же в некотором существенном смысле идея не была и не могла быть развенчана. Судьба ее говорит о многом – об утопичности русского сознания, о катастрофичности русской истории... – но она не исключает того, что Серебряный век хотя и потерпел крах, однако в своем задании, своей несбывшейся полноте имел свою сущностью именно Славянское Возрождение. Напротив, у нас сегодня нет оснований не верить нашим великим классикам. Славянское возрождение – это действительно замысел Серебряного века о себе самом. Это невоплотившаяся сущность несостоявшегося будущего русской культуры»<sup>76</sup>. Скороговоркой автор позволяет себе сделать и собственный прогноз, скорее намек на него. Античность представляется ему уже недостаточной, чтобы доставить русской культуре следующий образец. А поскольку образцы перебираются по ходу реально бывшей некогда истории, то после александринизма должна настать христианская эра.

Итак, от модели возрождения классической античности в классической русской литературе мы перешли к возрождению александринизма в Серебряном веке.

Но осталась еще одна возможность передвинуть возрождение, и ею воспользовался В.Л. Махлин, чья статья называется «Третий Ренессанс» и тоже содержит пророчества. Автор называет около тридцати имен философов, поэтов, прозаиков, естественников, историков, филологов и богословов, населявших, по его выражению, русскую Атлантиду «в истории гуманизма и гуманитарных наук, кото-

рая была обозначена Ф.Ф. Зелинским в самый момент своего зарождения (в 1919 г.) качестве «славянского», или третьего Ренессанса»<sup>77</sup>. «Ренессанс» у В.Л. Махлина обозначает возрождение уже не античности, а того самого Ренессанса, который состоялся в начале века, – возрождение духовных заветов генерации, мечтавшей о славянском Ренессансе. В утопии начала 90-х, т. е. эпохи «перестройки», предстоящая ренессансность обеспечена уже тем, что это будет Ренессанс Ренессанса.

Сравнительное изучение творчества выделенной нами группы обнаруживает большую общность исходных ценностных установок, остающихся в каких-то параметрах неизменными, хотя бы их исповедники и оказывались разведенными по разные стороны экзистенциального и идеологического барьера. И это при том, что «исходные ценностные установки», облеченные в форму теории возрождения, сами были идеологичны.

Многие отечественные философы и теоретики выступали в советское время в роли филологов. Искажение идентификации сказывается как на их собственном творчестве, так и на понимании их идей, концепций и конкретных научных результатов. Можно ли назвать «третье возрождение» теорией? В точном смысле слова едва ли, но оно функционировало als ob теория, оно определяло видение вещей, выбор материала, «желанные» результаты. Вне этой «теории» исследовательские программы и результаты филологических трудов остаются не до конца понятными. Особенно любопытно, что достаточно утопичные и умозрительные идеи могут оказываться импульсами и двигателями трудов, позитивные результаты которых, с одной стороны, имеют мало отношения к исходным установкам, а с другой – не могли бы без них состояться<sup>78</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Bachtin N.M. Lectures and Essays. Birmingham, 1963. P. 43; Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass); L., 1984. P. 30, 34.*

<sup>2</sup> См.: *MOUSEION: Профессору Александру Иосифовичу Зайцеву ко дню семидесятилетия: Сб. ст. СПб., 1997. С. 343–350.*

<sup>3</sup> См.: *Зелинский Ф.Ф.* Античный мир в поэзии А.Н. Майкова // *Русский вестник.* 1899. № 7. С. 140.

<sup>4</sup> См.: *Немов А.* Идея славянского Возрождения. М., 1915. С.С. Хоружий перепечатал ее в извлечениях. См.: *Начала.* 1992. № 4. С. 24–48; см. также: *Хоружий С.С.* Русь – новая Александрия: страница из предыстории славянской идеи (предисловие к публикации) // Там же. С. 17–24.

<sup>5</sup> Свидетельство Н.К. Чуковского: *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 190–191.

<sup>6</sup> «Я следил за происходящими событиями [революцией. – Н. Б.] с большим любопытством, к которому в то же время пришивалась немалая доля отстраненности и даже иронии. Описанная мною реакция была довольно типичной для значительной части тогдашней русской интеллигенции, особенно для чертовски умных юных интеллектуалов, живших с удивительной иллюзией, что они есть соль земли и остаются выше политики, ибо беспокоят их куда более важные дела – поэзия, философия, искусство, чистая наука. По правде сказать, они вовсе не были над политикой. Как показали дальнейшие события, она оказалась над ними, когда большинство из нас в своем романтическом неведении превратилось в слепое орудие воинствующей реакции и осознало, что ставило не на ту лошадку, заплатив уже слишком дорогую цену» (*Русская революция глазами белогвардейца / Пер. с англ. и прим. О.Е. Осовского // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации.* СПб., 1995. С. 330).

<sup>7</sup> См.: *Егоров Б.Ф.* Общее и индивидуальное: братья Бахтины // *Невельский сборник. Статьи и воспоминания.* Вып. 1. К столетию М.М. Бахтина. СПб., 1996. С. 22–27.

<sup>8</sup> См.: *Хоружий С.С.* Указ. соч. С. 20–21.

<sup>9</sup> См.: *Kelly Catriona.* Classical Tragedy, and the «Slavonic Renaissance»: The Plays of Viacheslav Ivanov and Innokentii Annenskii Compared // *Soviet and East European Journal.* 1989. № 33. P. 236–240.

<sup>10</sup> См.: *Иванов В.И.* О веселом ремесле и умном веселии // *По звездам: Статьи и афоризмы.* СПб., 1905. С. 233–246 (Александрийство современной культуры и «варварское возрождение»).

<sup>11</sup> См.: *Зелинский Ф.Ф.* Из жизни идей. 3-е изд. СПб., 1911. Т. 2. Древний мир и мы. С. 377–378; *Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова.* М., 1918. Т. 3. Кн. 8. С. 112, 113; *Древнегреческая литература эпохи независимости.* Ч. 1. Пг., 1919. С. 3 и др.

12 *Зелинский Ф.Ф.* Введение в творчество Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / [Сост. Е.А. Тахо-Годи]. М.: Наука, 2002. С. 255 (перевод публикации: *Introduzione all' opera di Venceslav Ivanov // Il Convegno. Anno XIV. N. 8–12. 25 Dicembre*). 1933 (XII).

13 См. предыдущее примечание, а также статью «Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов» (Там же. С. 249–250; перевод статьи, опубликованной на польском языке в журнале «*Pion*»: 1934. № 12. S. 9 sqq.).

14 *Зелинский Ф.Ф.* Введение в творчество Вячеслава Иванова... С. 255–256.

15 См.: *Зелинский Ф.Ф.* Античный мир в поэзии А.Н. Майкова... С 140.

16 *Зелинский Ф.Ф.* Поэт славянского возрождения Вячеслав Иванов... С. 250.

17 «Возвращение долга» отличается от той же историософской модели в самой ранней трактовке ее Зелинским, которая предполагает особую глубину («глубокую пахоту») именно славянского варианта возрождения.

18 *Иванов В.И.* О веселом ремесле... С. 66–67.

19 «Истинно александрийским благоуханием изысканности и умирания, цветов и склепа дышит на нас искусство, ознаменовавшее ущерб прошлого века, бледнее в других странах, остро и роскошно во Франции, и недаром в Париже вместило оно тончайшие яды времени, под знаменательным и горделивым в устах граждан древней и благородной гражданственности лозунгом “*décadence*”» (Там же. С. 68).

20 См. главки «Александрийство и варварское возрождение на Западе», «Александрийство и варварское возрождение у нас» (Там же. С. 58–70).

21 См.: *Зорин А.Л.* Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 33–64.

22 Никаких ссылок на Зелинского или Иванова как авторов идеи у Топоркова нет.

23 Цит. по перепечатке: *Начала*. 1992. № 4. С. 36.

24 См.: *Хоружий С.С.* Трансформация славянофильской идеи в XX веке // *Вопросы философии*. 1994. № 11. С. 52–56.

25 См.: *Никитинский О.Д., Россиус А.А.* Ф.Ф. Зелинский и проблемы культурологии // *История европейской цивилизации в русской науке: Античное наследие: Сб. обзоров*. М., 1991. С. 138–139.

<sup>26</sup> *Bachtin N.* The Symbolic Movement in Russia // *Bachtin N.M. Lectures and Essays*. P. 33–34. Цит. по переводу в комментариях О.Е. Осовского в кн.: Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С. 355.

<sup>27</sup> *Иванов В.И.* О веселом ремесле и умном веселии // *Иванов В.И. Родное и вселенское*. М., 1994. С. 72.

<sup>28</sup> Впоследствии актер, режиссер и педагог, создатель ленинградского Театра юного зрителя, до революции преподавал латынь в гимназии. Как режиссеры упоминаются также Николай Петров, Константин Марджанов.

<sup>29</sup> См.: *Пиотровский А.И.* Хроника Ленинградских празднеств 1919–1922 // *Массовые празднества*. Л., 1926. С. 53–84.

<sup>30</sup> См.: *Пиотровский А.И.* Петербургские массовые празднества // *Зеленая птичка* / Под ред. Я.Н. Блока, А.А. Гвоздева, М.А. Кузьмина. Пг., 1922. С. 151–162; *Радлов С.Э.* О технике греческого актера // *Радлов С.Э.* Статьи о театре. 1918–1922. Пг., 1923. С. 65–93; *Радлов С.* Театр народной комедии: Ответ друзьям // *Жизнь искусства*. 1920. 27/29 марта. № 410–412; *Радлов С.Э.* Воспоминания о театре народной комедии (события 1920-х с позиции 1939 г.) / Публ. П.В. Дмитриева // *Минувшее: Исторический альманах* 16. М.; СПб., 1994. С. 80–100.

<sup>31</sup> *Драматургию античности на советскую сцену [1936]* // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь / Сост. и подгот. текста А.А. Акимовой. Л., 1969. С. 135–138; Театр народной комедии [1920] // Там же. С. 50–53.

<sup>32</sup> См.: *Barber C.L.*, *Shakespeare's festive comedy*. Princeton, 1959; *Styan J.L.* *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge, 1967; *Troubotchkine Dmitri.* *Ancient drama in Russia in the 1910s and 1920s* // *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*. Bd. 12. *Greek and Roman Drama: Translation and Performance* / Ed. John Barsby. Stuttgart, 2002. S. 216–232.

<sup>33</sup> См.: *Гвоздев А.А., Пиотровский А.И.* История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931; см. также: *Пиотровский А.И.* К теории самодеятельного театра // *Проблемы социологии искусства*. М.; Л., 1926. С. 125 и сл.

<sup>34</sup> В газете «Молот» от 27 мая 1919 г. на с. 1 было написано, что «внешкольным подотделом ведутся подготовительные работы по постановке под открытым небом греческой трагедии Софокла “Эдип в колонне” (sic!). <...> Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции (sic!) гр. Бахтин и Пумпянский» (Невельский сборник... С. 150).

<sup>35</sup> См.: *Бахтин М.М.* Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2–3. С. 158.

<sup>36</sup> *Аристофан.* Ахарняне / С режиссерскими экспликациями С. Радлова. Петрополис, 1923. С. 10.

<sup>37</sup> Леонид Трауберг [воспоминания]: «Если не ошибаюсь, эта должность тогда впервые в кино и появилась. И первым стал Пиотровский» (*Адриан Пиотровский.* Театр. Кино. Жизнь. С. 312).

<sup>38</sup> *Драматургию античности на советскую сцену (1936)* // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. С. 135.

<sup>39</sup> Там же. С. 136. Именно с Шекспира началось на Западе реконструктивное направление.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> *Гвоздев А., Пиотровский А.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 245. Аналогичный пересмотр в конце 1930-х своих позиций 1920-х гг. можно видеть и в воспоминаниях С. Радлова (см. выше, прим. 30).

<sup>42</sup> *Бахтин Н.М.* Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги. М., 1995. С. 56.

<sup>43</sup> М.Л. Гаспаров в своей заметке 1979 г. о М.М. Бахтине как человеку советской эпохи, который *присваивает* себе литературу прошлого («пророк пролетарского ренессанса»), может быть, прошел мимо того обертона, которое это присваивание получало не в рабфаковском исполнении, а на фоне «вчувствования», которому учил Зелинский; см.: М.М. Бахтин в русской культуре XX в. // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 494–496. При этом в поздних работах Бахтин вспоминал о «вчувствовании», чтобы от него оттолкнуться: «Нельзя понимать понимание как вчувствование и становление себя на чужое место (потеря своего места). Нельзя понимать понимание как перевод с чужого языка на свой язык» (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 346).

<sup>44</sup> См.: *Bachtin N.M.* Lectures and Essays... P. 43–44. Текст своего выступления Бахтин воспроизводит в статье «Символическое движение в России» после очередного изложения теории трех возрождений; см. перевод этого фрагмента статьи в комментарии О.Е. Осовского к мемуарам Н.М. Бахтина «Русская революция глазами белогвардейца» в кн: Бахтинология... С. 355–357.

<sup>45</sup> *Топорков А.К.* Идеалы современной демократии. М., 1918. С. 3.

46 Там же. С. 9.

47 См.: *Бахтин Н.М.* Из жизни идей. С. 137–140.

48 Там же. С. 137.

49 Там же. С. 139.

50 Там же. В рецензии на перевод книги Ф.Ф. Зелинского «Древнегреческая религия», с. 116. Это, конечно, дионисизм, и тут белогвардеец Николай Бахтин и красный Адриан Пиотровский едины: как бы ни воспринималось происходящее в России, со знаком плюс или со знаком минус – дело все равно идет к дионисизму.

51 *Зелинский Ф.Ф.* Введение в творчество Вячеслава Иванова... С. 261.

52 *Фрейденберг О.М.* Университетские годы // Человек. 1991. № 3. С. 154.

53 См.: *Пумпянский Л.В.* Об оде А.С. Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 136–151; *Он же.* Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. № 10. С. 207–215; *Он же.* К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст 1982. М., 1983. С. 303–335.

54 См.: *Белюс В.Г.* «На перекрестке»: Л.В. Пумпянский и Вольфила // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 157 и др.

55 *Пумпянский Л.В.* Достоевский и античность // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Сборник трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 522–523.

56 См.: *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. № 59. 2003. С. 27–32.

57 Кстати сказать, мои попытки узнать, кем и когда те авторы, которые именуются сегодня «русской классикой», были названы таким образом, на сегодняшний день увенчались неудачей. Этого не знает очень широкий круг специалистов по русской литературе, критике, библиографии, истории литературоведения и даже авторы работ о том, как формируется и эволюционирует понятие классики. Я сообщаю о такой лакуне *urbī et orbī* и думаю, что русистам стоило бы озаботиться подобным разысканием.

58 *Эмерсон К.* Столетний Бахтин в англоязычном мире глазами переводчика // Вопросы литературы. 1996. Май–июнь. С. 71.

59 См. комментарий С.А. Бочарова в кн.: *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М., 2002. С. 503.

<sup>60</sup> Письмо Кагану 18 января 1922. См.: *Каган Ю.М.* О старых бумагах из семейного архива // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 72.

<sup>61</sup> См.: *Садаёси Инэта.* Иванов – Пумпянский – Бахтин // Tenth International Congress of Slavists (Sofia, 16–21 September 1988). Japanese Association of Slavists, College of Arts and Sciences, University of Tokyo. P. 81–91.

<sup>62</sup> См.: *Николаев Н.И.* «Достоевский и античность» как тема Пумпянского и Бахтина (1922–1963) // Вопросы литературы. 1996. Май–июнь. С. 115–127.

<sup>63</sup> Как иначе понять закликательные фразы, вроде приведенной выше о рыцарстве и пифагорейском союзе? Возможно, именно за это М. Ямпольский относит концепции Бахтина и Пумпянского к неоплатонической схеме истории культуры; см.: *Ямпольский М.* Указ. соч.

<sup>64</sup> См.: *Брагинская Н.В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Главная редакция восточной литературы, 1988. С. 294–303.

<sup>65</sup> См.: *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 282–311.

<sup>66</sup> См. об отталкивании от определения романа как трагедии комментариев С.А. Бочарова в кн.: *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 473.

<sup>67</sup> «По творческому использованию <...> жанровых возможностей Достоевский очень далеко ушел от авторов античных мениппей» (*Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 137).

<sup>68</sup> Для Юлии Кристевой мениппея – это никак не реконструкция, которая должна после того, как ее сконструируют, послужить объяснительной инстанцией, а непосредственная литературная реальность, вещь, а не идея. Но ничего, кроме того, что сказано о мениппее у Бахтина, она не знает. Глава «Мениппея» в ее работе – это перевод на французский без кавычек куска из четвертой главы «Проблем поэтики Достоевского». Кажется, будто Кристева тоже что-то пишет о мениппее, а между тем она не прибавила от себя ни слова! Потом Кристеву переводят на русский. Теперь можно сравнить просто Бахтина с Бахтиным в обратном переводе. Вышло очень похоже, см.: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Михаил Бахтин: Pro et contra. СПб., 2001. Т. 1. С. 234–238.

<sup>69</sup> См.: *Николаев Н.И.* Примечания к работе Л.В. Пумпянского «Достоевский и античность» // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. С. 757–758.

<sup>70</sup> Там же. С. 758: «Именно в пределах жанра мениппей как особой литературной области серьезно-смехового <...> без обращения к громадной теоретической конструкции “кризиса” получило объяснение смешение трагического с комическим, о котором как основной художественной особенности Достоевского писал Л.В. Пумпянский в “Достоевский и античность”».

<sup>71</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 136.

<sup>72</sup> «Мениппея иногда прямо оформлялась как симпозион» (Там же. С. 136).

<sup>73</sup> Каган Ю.М. Люди ненашего времени // Михаил Бахтин: Pro et contra. С. 93.

<sup>74</sup> См.: Николаев Н.И. Энциклопедия гипотез. (Вступительная статья)// Пумпянский Л.В. Классическая традиция. С. 14.

<sup>75</sup> Советское время было не слишком благоприятным для конкретных профессиональных исследований в области античной древности, которых, надо признать, не так уж много было и в царское время. Вместе с тем политика государства включала задачу приобщения масс к культурному наследию, а потому до известных пределов поощряла, например, переводы античных авторов. В этой области было сделано много и в сравнении с прошлым весьма качественно. И педагогические задачи требовали скорее обобщений, нежели пионерских исследований, и марксизм индуцировал мышление «формациями». Была нужда в идеологически правильных обобщающих историях целых периодов и обобщающих картинах эпох и культур: античности, Ренессанса, Просвещения и т. д. Советская эпоха поощряла поэтому вкус, во-первых, к широким обобщениям, по сути историософским, а во-вторых, к тому, чтобы брать из прошлого (у «неправильного» общества, феодального, буржуазного и т. д.) только «лучшее», то, что называлось «культурным наследием», а не изучать это прошлое ради него самого, в собственном, так сказать, «соку».

<sup>76</sup> Хоружий С.С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке. С. 56.

<sup>77</sup> Бахтинология... С. 133. Разумеется, год объявления третьего возрождения назван неправильно.

<sup>78</sup> «Отнюдь не следует забывать, что глуповское возрождение есть в полной мере глуповское и что, следовательно, самые проявления и последствия его должны быть глуповскими» (Салтыков М.Е. (Н. Щедрин). Сатиры в прозе. Главка «Клевета»// Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Собрание сочинений. Т. 2. М.: Правда, 1951. С. 441).

## Журнал «Славянское обозрение» – форма самоутверждения «русской теории»?

### *От статьи к журналу*

В заглавии нашей статьи содержится вопрос. История его такова. Поначалу журнал «Славянское обозрение» (Slavische Rundschau) вызвал наш интерес не в целом, но лишь в связи с ранней статьей Романа Якобсона «Ueber die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik». Эта программная статья, написанная Якобсоном по заказу Трубецкого к Первому съезду славистов (Прага, октябрь 1929 г.), была впервые опубликована именно в «Славянском обозрении», причем в самый первый год его существования<sup>1</sup>. Речь в ней шла о задачах современной русской славистики на более широком фоне того, что Якобсон называет «русской наукой», «русской духовной традицией». При этом Якобсон опирается на тезис, несколько странный в устах последовательного пропагандиста европейского структурализма. Он утверждает, что русская духовная традиция особенным образом предрасположена к структурализму и телеологизму, и записывает в предтечи структурализма, в частности, Достоевского и Николая Федорова. Обращение к журналу было вызвано для нас стремлением что-то прояснить в этой необычной позиции. Существует ли хоть какая-то связь между тезисом о «русской науке» и «Славянским обозрением» как конкретным контекстом его формулировки?

Собственно, при чем тут «русская наука», когда нас спрашивают сейчас о «русской теории»? Мне кажется, что в устах Якобсона можно было бы представить себе и «русскую теорию». Однако думаю, что Лотман, в честь которого мы здесь и собрались, никогда и ни при каких обстоятельствах не мог бы употребить такое словосочетание: его научные принципы и идеологические привычки не допускали возможности такого гибрида. Да и сейчас это слово-

сочетание не представляется нам оправданным: если «русская», то не «теория» (скорее мировоззрение, «идея»), а если «теория», то не «русская», не национально-мировоззренческая, а предметная (скорее «теория чего», нежели «чья» или «какая»)...

### *Программа журнала*

«Славянское обозрение» – это один из замечательных документов европейских межкультурных взаимодействий 20–30-х гг. прошлого века. Этот журнал мало известен и почти не описан. Он выходил на немецком языке в Праге между 1929 и 1940 гг.<sup>2</sup> Русская и советская (шире – славянская) культура представлена в нем в своего рода экспортном варианте. Главная задача журнала – самоутверждение русской, славянской культур перед лицом Запада. Чтобы понять, как оно осуществлялось, нужно ответить на ряд более конкретных вопросов. Как смотрит берлинско-пражское сообщество, преимущественно эмигрантское, на проблему преемства России и СССР? В чем оно видит наиболее ценные достижения, заслуживающие информирования западной общественности (об этом можно судить по тематике обзоров, по освещению событий научной и культурной жизни в СССР, в центральной Европе)? Как смотрят славянские страны, совсем недавно обретшие независимость, на свое прошлое и настоящее, на свои сходства или различия?

Наряду с главными редакторами журнала, филологами Францем Спиной и Герхардом Геземаном, преподававшими в Немецком университете в Праге, Якобсон тоже входил в редколлегию, где отвечал за лингвистический раздел<sup>3</sup>. Вместе с чехами, поляками, представителями других славянских стран, в журнале сотрудничали русские эмигранты из Берлина и особенно Праги (П. Савицкий, географ и почвовед, а также С. Гессен, Д. Чижевский, П. Эттингер, которые анализировали литературную и философскую жизнь, искусство, культурные контакты между странами), но к работе в журнале иногда привлекались и ученые из СССР.

«Славянское обозрение» ставит целью исследование места и роли современного культурного творчества славян

в мировой культуре. Сам его подзаголовок – «информационно-критический журнал о духовной жизни славянских народов» – оставался неизменным вплоть до конца 1930-х гг., охватывая историю, философию, литературу, этнографию, лингвистику и др. В самом конце 1930-х гг. – в связи с изменением международной обстановки и переходом журнала в ведомство Пражского славянского института – интересы «Славянского обозрения» распространились и на хозяйственную жизнь славянских стран.

В журнале на равных и без снисходительности к «младшим братьям» были представлены, наряду с Россией, страны, получившие независимость после Первой мировой войны, – это Польша, Чехословакия, Югославия. В списке языков, с которыми работал журнал, – восточнославянские языки (Ostslavisch), польский, чешский и словацкий, сербохорватский и словенский, болгарский, немецкий. Прав на актуальность тоже никто не узурпировал: тот или иной номер мог открываться статьями о «положении женщины в Польше», о «сербском эпосе», о «портрете Ставрогина» и т. д. И потому совокупный облик журнала оказывается панславистским в этимологическом смысле слова, т. е. «всеславянским».

Обычно панславизм бывает ближе к славянофильству, чем к западнической позиции, но здесь дело обстоит иначе. Ведь «Славянское обозрение» – это не просто славянский журнал о славянах. Это – немецкоязычный славянский журнал. Более того: его издательским партнером, отвечавшим за подписку и распространение журнала в Западной Европе, было солидное берлинское издательство общего профиля – Вальтер де Грейтер. Издание немецкоязычного славянского журнала в центре Европы, безусловно, предполагает открытость к Западу и рассчитывает на взаимную открытость. Вряд ли когда-либо и где-либо еще можно увидеть подобное сочетание панславянства с неозападничеством.

### *Об отношении к евразийству*

Для судьбы журнала и его научного статуса чрезвычайно важен тот факт, что он начинает выходить как раз в момент раскола в рядах евразийцев – этой наиболее яркой

и организованной части культурной и научной эмиграции. Как известно, евразийство имело несколько ответвлений. Наиболее политизированная его часть группировалась во Франции, в Клараме, более умеренная и более ориентированная на научный поиск, на широкие культурологические исследования, – в Праге. Рубеж 20-х и 30-х гг. был решающим для самоопределения групп внутри евразийского движения. Часть евразийцев признала, что СССР – это законный наследник и преемник России, и пошла на сотрудничество и даже возвращение в СССР (среди них был, например, Святополк-Мирский); другая часть категорически отреклась от такого преемства, опираясь, вслед за Н.С. Трубецким, на православные ценности. Р.О. Якобсон, один из наиболее деятельных «русских пражан» 1920–1930-х гг., никогда не был правоверным евразийцем и к числу идеологических лидеров евразийства не принадлежал, однако именно он написал самую яркую работу в области евразийской лингвистики под названием «О евразийском лингвистическом союзе»<sup>4</sup>.

Письмо Трубецкого, в котором он официально объявлял о своем выходе из евразийской организации, было написано в декабре 1928 г. и опубликовано в начале 1929 г. Причины выхода из организации, которые приводит Трубецкой, – это непреодолимое различие мнений, а также замена православного евразийства другими его версиями – связанными с марксизмом, с «философией общего дела» Николая Федорова и др. От участия в «Славянском обозрении» Трубецкой решительно устранился, хотя его влияние в журнале чувствовалось. Журнал отказался от крайних евразийских тезисов Трубецкого, предполагавших разделение славянства по конфессиональному признаку: славяне-католики (Польша, Западная Украина, Хорватия) выступают в нем как полноправные объекты изучения. Однако работы такого последовательного евразийца, как Петр Савицкий, в нем печатались регулярно (правда, Якобсон, высоко ценивший Савицкого, видел в нем скорее «вдохновенного провидца структуралистских идей в географии», нежели того прямолинейного евразийца, которым он являлся). Отношение к евразийству – важный компонент в идеологической и научной позиции журнала. И подход этот взвешенный, умеренный. Хорошую иллюстрацию

такого подхода дает нам публикация одной из публичных лекций Герхарда Геземана в Немецком университете в Праге<sup>5</sup>.

Понятие евразийского пространства у Геземана выступает как нечто само собой разумеющееся, но, в отличие от истовых евразийцев, у него это не абсолютное, а относительное понятие. Границы между востоком и западом – «скользящие» (*fließende Grenzen*): они зависят от точки зрения. Так, для француза восток – это Рейн, для немца из Штутгарта – Ульм, для пражанина – Брно. На западе Германия имеет четкие границы, а на востоке и юге располагаются смешанные зоны. Например, между восточной границей Германии и западной границей России находится т. н. *Zwischeneuropa* (промежуточная Европа), которая включает Эстонию, Латвию, Литву, Польшу, Чехословакию, Венгрию, Румынию. Еще дальше на восток находится Россия, Евразия, «евразийское пространство» или иначе – Советский Союз. Существование этого «пространственного единства», отличного как от Азии, так и от Европы, для Геземана несомненно со всех точек зрения – географической, климатической, исторической, культурной, антропологической, социальной. Однако при этом Геземану вовсе не были близки идеологические и мировоззренческие акценты радикального евразийства. Он спокойно передвигается от области к области – вот атлантическая Западная Европа, вот Германия, вот *Zwischeneuropa*, вот Евразия! Само понятие Евразии здесь оказывается структурно аналогичным понятию *Zwischeneuropa*.

Вслед за Гердером Геземан любит свежесть восточнославянских народов. Однако мысль Гердера о том, что усталая западная цивилизация должна обновить свои силы, окунувшись в новые экзотические культуры, он вряд ли разделяет. Конечно, славянские народы имеют удивительные культурные достижения: это, например, специфика русской религиозности (культ страдания за грехи, диалектика добра и зла, чистоты и греха, фанатическое стремление к очищению души), толстовский крестьянский протест против цивилизации и прогресса, религиозное искусство, музыка, национальный мессианизм поляков, древнее народное искусство чехов и др. Но Геземан не погружается в любование экзотикой, он пытается сопоставить

культурные ценности на другой основе. Он склонен видеть за различием культурных ценностей не абсолютную специфику духа, но скорее различные ступени исторического развития. Те качества, которые мы ныне ценим в восточных культурах, ранее присутствовали, считает Геземан, и на западе, особенно в Германии, однако ныне Центральная и Западная Европа их уже исчерпала и потеряла под натиском цивилизации и прогресса. А потеряв эти ценности, она вытеснила их в сферу «художественного» воображения (например, у того же Гердера понятие «народ» остается пустым: оно либо заселяется демонами, либо идиллизируется).

Можно предположить, что такое отношение к евразийству (и другим способам преувеличения геонациональной специфики) характерно не только для главного редактора «Славянского обозрения», но и для журнала в целом: в нем преобладают «умеренные», неагрессивные представления о евразийстве и евразийском пространстве.

### *Информация на «экспорт»*

Спрашивается, как претворялись в жизнь основные позиции журнала, какими были его главные *тактики и стратегии*? Что (и как) в журнале хвалят, критикуют, показывают, скрывают? Об этом можно судить по тематике обзоров, по освещению событий культурной жизни в СССР, в Центральной и Восточной Европе. В журнальных публикациях выстраивается исключительно плотная сеть отношений и пересекающихся контекстов – Россия и другие славянские страны, Россия и СССР, Россия и Европа, Россия и Запад.

Наряду с проблемными или обзорными статьями в журнале давалась информация о текущих событиях в культурной и научной жизни славянских стран: приводилась роспись статей в важнейших славистических и общекультурных журналах, публиковались краткие рецензии на новые книги по языкознанию, литературоведению, «краеведению», этнографии, фольклористике, философии и пр. Где еще, кроме как в разделе культурной хроники СССР «Славянского обозрения», мы найдем сейчас полные списки кафедр и постов по славянским филологиям в Москов-

ском, Ленинградском, Иркутском, Пермском, Ростовском (на-Дону), Саратовском, Смоленском, Воронежском и других университетах, а также полные перечни лекций по русскому языку, литературе, искусству, этнографии, истории в тот или иной год? Сейчас вряд ли возможно проверить, насколько исчерпывающими были эти перечни, однако очевидно, что информацию собирали тщательно.

Прежде всего – журнал пропагандирует некоторые «вечные ценности». В их число входят русский XIX век, южнославянский эпос, польский романтизм, чешское средневековье. Тут есть маленькая натяжка: старочешскую литературу и сами братья-славяне, и ученые на Западе знали несравнимо меньше, чем, скажем, сербский эпос, но важно отметить, что ценности есть у всех.

Далее, журнал подчеркивает весомые *культурные традиции*, существующие в славянском мире. Тут важно было показать солидное культурное наследие и право наследовать, а тем самым и отказ от мальчишеских выходов футуризма, сбрасывавшего с корабля современности то одного, то другого мэтра. Наверное, именно поэтому в Праге, где ярко цвело авангардистское искусство, оно совершенно никак не выходило на страницы «Славянского обозрения». Напротив, весомое место в журнале занимали юбилеи. Например, в СССР главными юбилярами были Пушкин, Чернышевский, Гете, но наибольшего количества публикаций в «Обозрении» удостоился Достоевский. Это статьи о праздновании юбилея Достоевского в Москве (1931, № 4), «Достоевский на Западе», «Масарик и Достоевский», «Достоевский, гениальный читатель», «Некоторые мотивы Достоевского у молодых немецких художников», «Новые пути в исследовании Достоевского», «Портрет Ставрогина» и др., написанные русскими эмигрантами и учеными из славянских стран (Геземан, Гессен, Бем, Хорак, Осипов и др.)

В журнале последовательно освещалась *динамика научной жизни*, события науки и культуры, важные для отдельных стран и для международной интеллектуальной жизни в целом. К примеру, в 1934 г. в качестве важных научных событий были отмечены Съезд советских писателей в Москве (1934, № 6), съезд географов в Варшаве, конгрессы по психотехнике и по византистике в СССР,

VIII Международный философский конгресс в Праге (2–7 сентября 1934 г.) и др.

Журнал *рецензировал новые книги*. С редкой проницательностью «Славянское обозрение» откликалось на интересные книги, вышедшие в СССР. Уже в самых первых номерах в число отрецензированных книг попали «Проблемы творчества Достоевского» М. Бахтина (1929), мало замеченные в СССР, «Морфология сказки» В. Проппа (1929), «Писатель и книга, очерк текстологии» Б. Томашевского (1928) (автор рецензии отмечает, что критика текста наконец-то становится в России отдельной дисциплиной со своей методологией, так что теперь дискуссии о литературе можно будет вести с доводами от текстов, а не только от идеологии) и др.

Журнал уделял внимание *переводу* – правда, меньшее, чем стоило бы. Отдельные рубрики журнала были посвящены переводам западной литературы в СССР и в славянских странах – «Шекспир в Сербии» (1929, № 4), «Гете в Болгарии» (1931, № 4), «Русские переводы классики» (1934, № 1) – и соответственно переводам славянских литератур на Западе: «Русская литература во Франции» (1932, № 2), «Английская антология советской литературы» (1934, № 1) и др.

Журнал *пристально следил за событиями в СССР* и освещал эти события нейтрально или даже заинтересованно. Ср. статьи «О звуковом кино» (1929, № 10), «Научные исследования в Сибири» (1929, № 3), «15 лет культурного строительства в СССР» (1932, № 6) «Об институте славяноведения в АН СССР» (1932, № 1; 1933, № 5), «Переворот в политике высшей школы в СССР» (1933, № 2), «О сегодняшнем советском театре» (1933, № 2), «О Советской энциклопедии» (1934, № 4). Обзоры по советской науке и культуре часто писали замечательные ученые – Зеленин о фольклористике, Якобсон о славянском языкознании, Селищев о славянском языкознании в СССР, Савицкий о краеведении и географии...

Вот только один пример яркого интереса к советской прессе. За 1929 г. в «Славянском обозрении» дана краткая информация о таких журналах, как «Большевик», «Искусство», «Историк-марксист» (рецензент выделяет статью А. Тюменева «Индивидуализирующий и обобщающий

методы в исторической науке: дискуссия о марксистском взгляде на социологию»), «Известия АН СССР», «Язык и литература» (с дискуссиями вокруг концепции Н. Марра), «Кино и культура» (с дискуссиями вокруг творчества Дзиги Вертова), «Красная новь», «Красный архив», «На литературном посту», «Научный работник» (со статьями о специфике интеллектуального труда, о «коллективизации» научного труда, о реформировании педагогических институтов), «Наши достижения», «Педагогическое мастерство» (с информацией о подготовке учителей в Германии), «Под знаменем марксизма» (где были опубликованы, в частности, статьи В. Райха «Диалектический материализм и психоанализ», И. Сапира «Фрейдизм. Социология. Психология»), «Революция и культура», «Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского», «Вестник иностранной литературы» (со статьями о современных течениях в музыке и литературе, с обзором о литературе на военную тему в Германии, Франции, Болгарии, Венгрии, Чехословакии); реферировались и художественные журналы – «Молодая гвардия», «Новый мир», «Октябрь», «Сибирские огни», «Звезда» и др.

В журнале через запятую описывались, скажем, книги на русском языке, вышедшие в Берлине и Праге, и книги, вышедшие в СССР. Так, в № 9 за 1929 г. речь идет о выходе в Праге сборника статей о Достоевском под редакцией А. Бема, о публикации собрания писем декабристов Бестужевых в Иркутске, о выходе отдельной книжкой доклада М. Деборина «Современные проблемы философии марксизма» и прений по докладу (М., Комакадемия), о книге А.Ф. Лосева «Критика платонизма у Аристотеля» (издание автора), о работе С.Е. Щукина «Белинский и социализм» (М., Комакадемия) и др.

Об идеологической сдержанности свидетельствует и раздел некрологии. По нему можно судить о том, какие фигуры славянского мира считались наиболее значимыми в международном плане. Так, некрологов в «Славянском обозрении» удостоились Лу Андреас Саломе, Т. Масарик, А. Луначарский, Н. Крупская, С. Гессен, Е. Замятин, И.П. Павлов, Н.Я. Марр, М. Ипполитов-Иванов, И. Мичурин, Э. Багрицкий, А. Грин, М. Волошин, Л. Выготский, К. Малевич и другие выдающиеся деятели культуры.

Видно, что некрология не проводит различия между «советскими» и «русскими». Между тем западных деятелей культуры, удостоившихся некролога в «Славянском обозрении», крайне мало – это почти исключительно Эдмунд Гуссерль и Антуан Мейе, занимавшие привилегированное положение в пражском или центральноевропейском научном сообществе. Так, Мейе постоянно сотрудничал с выдающимися членами Пражского лингвистического кружка, Гуссерль неоднократно бывал в Праге. Заслуживает внимания тот факт, что в некрологе Гуссерля подчеркнута его плодотворное влияние на славянские страны (особенно западные), а среди его выдающихся учеников-славян упоминаются Густав Шпет, украинец Чижевский, поляк Ингарден, чех Паточка. В целом же Россия трактуется в этом некрологе как первая страна, в которой учение Гуссерля, его философия вошла в различные области науки – лингвистику, право, математику.

О беспристрастности помещенных в журнале некрологов можно судить, например, по некрологу Луначарского. Он характеризуется как русский публицист, литературовед и драматург, который участвовал в революционном движении, учился в Цюрихе у Авенариуса, был членом большевистской организации в России и за границей, неоднократно бывал в ссылках, в течение 12 лет занимал пост наркома образования, был директором Института литературы и искусства, академиком, ответственным редактором Литературной энциклопедии, а в своих научных работах стремился связать диалектический материализм с эмпириокритицизмом, построить марксистскую теорию и историю искусства, утвердить активное творчество пролетарского искусства, которое было бы связано с классическими традициями. Далее идет перечисление главных научных книг и главных художественных произведений. Это ли не образец внятности и объективности высокого полета?

### *Критика западных критиков*

До сих пор мы говорили лишь об одной стороне медали – о том, что и как славянство считает нужным представить Западу. Посмотрим теперь, что Запад читает,

изучает в славянском мире, что ему интересно и что безразлично. Об этом можно судить по рецензиям на западные исследования славянской культуры. Это «Работы по славистике в немецкой науке» (1929, № 1–2), «История русского искусства в зарубежных публикациях» (1930, № 10), «Русское искусство за рубежом» (1931, № 4), «Три фундаментальные работы по истории русского искусства» (1932, № 6), «Россия в духовной жизни Франции» (1937, № 6) и др. Нам важно также посмотреть, что принимают и чего не принимают русские и славянские критики в западных работах о России и славянстве. Вот несколько примеров.

Рецензия на один из известных немецких справочников по истории философии снабжена хлестким заглавием «Славистическая безграмотность немецкой науки» (*Slavistische Unbildung in der deutschen Wissenschaft*)<sup>6</sup>. Освещение философии в славянских странах, подчеркивает рецензент, – новая задача, и решается она весьма неровно. Например, Лютославский блестяще пишет о польской философии, Пеликан сжато и внятно представляет чешскую философию, а вот другие славянские страны представлены плохо. Так, румынский философ Михалчев записан в болгарские, украинские философы вообще отсутствуют, а на все южнославянские философии найдено лишь одно имя. Но самое худшее – русский раздел. Издатели ссылаются на то, что Россия далеко, к большевикам ехать не хочется («Россия перестала быть культурным государством»), так что книги остаются недоступными.

Но разве нельзя было достать нужные русские книги в Праге или в Берлине? – возмущается рецензент. А что может извинить ошибки (например, годом смерти Толстого назван 1911-й год) или пропуски (обрыв изложения на конце XIX в., повествования без имен, заглавий работ, дат, без обозначения философских направлений)? Конечно, сжато осветить 30 лет русского философского развития нелегко. Но разве это оправдывает неполноту сведений даже о тех книгах Бердяева, Булгакова, Шестова, которые можно прочитать на иностранных языках? Главные работы Ильина и Лапшина не названы. Списки русских философов в эмиграции устарели на три года (многих названных уже нет в живых). Но и о «коммунистической философ-

ской литературе» тоже говорится с ошибками: так, Деборин назван Дебориусом, а среди девяти книг, упомянутых в этом разделе, названы книги Мечникова и Николая Морозова, которые никакого отношения к коммунистической литературе не имеют. Вывод критика звучит как приговор – «книга недостойна немецкой науки». Между тем этот многотомный труд известен как вполне добротный справочник по истории философии; не значит ли это, что к восточнославянской тематике авторы просто отнеслись спустя рукава?

А вот другая книга по философии, написанная специально для немецкого читателя (в немецком переводе это «Russische Philosophie» Э. Радлова, изданная в Бреславле в 1925 г.). Представить русскую философию немецкому читателю – работа трудная, допускающая разные подходы. Можно было бы подчеркнуть особенности русского духа или же прорисовать судьбу западных идей на русской почве – Кант, Шиллер, Гегель в России. Вместо этого, сетует рецензент, идет бессвязный поток имен, тогда как немецкий читатель уже что-то знает о русской философии, ее систематизации и проблематизации. Если прибавить к этому плохой перевод и небрежную корректуру (с типичными «глазными» ошибками, когда, например, Третьяковский предстает как *врач* – вместо *враг* – Ломоносова), становится совсем не по себе.

В справочник «Религия в истории и современности» (*Religion in der Geschichte und Gegenwart*), начальные тома которого выходят уже вторым изданием, не внесены необходимые биографические изменения, касающиеся умерших теологов и историков церкви. Некоторые положительные изменения есть: например, существенно расширена статья, посвященная русской философии, введены новые имена. Однако по-прежнему отсутствует Николай Федоров, а ряд важных статей (Бердяев, Булгаков, Хомяковы, Достоевский) отличаются поверхностностью и изобилуют «мелкими» ошибками (неверно, что в 1922 г. все философы-идеалисты уехали из России, – там остался, например, Флоренский, которому посвящено всего восемь строк).

С филологическими трудами дело обстоит не лучше, констатирует другой рецензент<sup>7</sup>. Так, в одной из работ

(E. Engel. Was bleibt? Koeler und Amelang. Leipzig, 1928), призванной осветить новейшие представления о мировой литературе, только две страницы из 675 посвящены русской литературе, к тому же представленной лишь как подражание западным образцам. А в другой (исправленное и дополненное издание немецкой истории мировой литературы под редакцией J. Scherr, Stuttgart, 1926) славянский раздел строится по непонятной логике – сначала идут южнославянские литературы, далее чешская, польская, русская; при этом хорваты записываются в словенов, чешская литература ограничивается Колларом; польская литература представлена приемлемо, например, Мицкевич дан подробно, однако для третьего тома «Дзядов» места не нашлось. Русская литература представлена непоследовательно и с ошибками: так, в русскую литературу попадает Шевченко, Жуковский трактуется преимущественно как ритор, Белинский лишается своих духовных поисков и уплощается, новые и новейшие авторы (Куприн, Арцыбашев, Бунин, Гиппиус, Ахматова) отсутствуют, а упоминание о Есенине, видимо, связано со скандалом вокруг его кончины.

Эти и другие подобные рецензии свидетельствуют о многом. Там, где речь идет о неполноте, неточностях или даже пренебрежении русской и славянской проблематикой, критики критиков, по-видимому, совершенно правы. Однако по ряду рецензий можно судить и о другом – фактически о «двойном стандарте» (одно дело – критика славян славянами, а другое – критика славян Западом). Как мы помним, сами славяне (или, допустим, чешский немец Геземан) могли иногда говорить об отсталости славянства на фоне европейства. Но если подобные суждения позволят себе настоящий европеец (например, англичанин Э. Симмонс в своей книге о роли английской литературы и культуры в России), то пощады от славянского рецензента ему не видать, даже если его работа имеет очевидные научные достижения<sup>8</sup>.

Наверное, в целом эта критика западных работ о России мало чем отличается от других русских критик Запада (вспомним критику Ключевским французского историка А. Рамбо). Правда, она произносится в более сложной ситуации – не у себя дома, а в Центральной Европе, геогра-

фически почти на Западе, и по идее – в большей открытости к Западу. В целом очевидно одно: *это не столько критика Запада, сколько критика западного отношения к славянам, к России*. Неслучайно при этом, что каждый, сколь угодно малый факт доброго отношения Европы к славянским культурам преподносится бережно и подробно: вот открыли памятник Мицкевичу в Париже, вот прошли гастроли русских оперных коллективов в Германии и Франции с операми Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Дворжака – но подобных фактов набирается не столь уж много.

Едва ли не единственный случай прямого научного воздействия «передовой» славянской лингвистики на европейскую – это визит чешского англиста Вилема Матеуза в Зальцбург с лекцией о целях и задачах сравнительной фонологии. Как говорится в неподписанной заметке из раздела «Культурная хроника, Австрия», это стало, кажется, первым случаем, когда неслависты и неславяне встретились с результатами, достигнутыми в славистике, когда докладчик представил иностранным ученым и преподавателям методы, выработанные в русской лингвистике и в Пражском лингвистическом кружке, и успех этой встречи позволяет надеяться на продолжение сотрудничества.

*Есть такая наука!*

*(«русская наука» в споре о славистике)*

После обзора проблематики «Славянского обозрения», дающего общее представление о его научных и мировоззренческих предпочтениях, вернемся к вопросу, поставленному вначале, – о журнале как фоне и контексте опубликованной в нем статьи Якобсона, в которой достижения структурализма пропагандировались с опорой на собственно русские ценности. Важный сюжет на пути наших разысканий связан с проблемой формирования славистики.

Несмотря на давность появления этой лингвистической дисциплины, в 1920–1930-е гг. славистика находилась в поиске, причем задача ее обоснования, создания новых методов исследования ложилась на представителей

различных научных школ. В первых рядах исследователей, выработывавших новые методы лингвистического исследования, были структуралисты, представители Пражского лингвистического кружка. Так как Якобсону в 1920–1930-е гг. очень хотелось сделать «Славянское обозрение», этот общеславянский западнический журнал, носителем новой методологии структурализма, это и побуждало его искать связь между структуралистскими идеями и славянскими привычками мысли.

Доклад Якобсона «О нынешних перспективах русской славистики» прозвучал, как уже говорилось, на славистическом конгрессе в Праге в октябре 1929 г. В заботах о научных качествах русской славистики Якобсон подчеркивал ее неразвитость, противопоставляя ей целый ряд конкретных дисциплин, посвященных России (византистика, география, формальная школа в литературоведении и др.). Якобсон призывал русских славистов опираться на методологические принципы «русской науки», среди которых он видит структурализм (поиск отношений и акцент на функциях) и телеологизм (вопрос не «почему?», а «зачем?»).

Каким был непосредственный контекст обсуждения этих проблем? Вместе с Якобсоном на конгрессе выступили его коллеги из различных славянских стран, так что в «Славянском обозрении» была опубликована целая подборка докладов – выступление Г. Геземана с общим взглядом на проблему формирования славистики как научной дисциплины, доклады Т. Лер-Сплавиньского о польской славистике и В. Матезиуса о чешской славистике. Позиции этих исследователей оттеняют позицию Якобсона<sup>9</sup>.

Г. Геземан сетует на недостатки преподавания славистики в университетах. А задачи славистики велики – не только научные, но и пропагандистские: требуется донести в Европу великие достижения славянских культур, а для этого нужно учить студентов и готовить себе научную смену. Затрудняет дело двойное требование: с одной стороны, разграничения областей (лингвист не может быть литературоведом и наоборот), а с другой – их синтеза. Но едва ли не главными врагами новой славистики оказываются раздробленные национальные филологии (русистика, поло-

нистика, богемистика, сербистика и пр.): их агрессивная междоусобица ограничивает кругозор и мешает выработке научной позиции. Уповать приходится разве что на молодых ученых, которые более чутко улавливают современный кризис своей науки, и на четко сформулированную идею дружеского научного сотрудничества.

В. Матезиус согласен с Геземаном в главном: ускоренному развитию славистики в Чехии – а оно нужно не только профессиональным ученым, но и молодому славянскому государству – мешает методологическая позитивистская самоуверенность отдельных филологических дисциплин. Традиционные силы (автор исторической грамматики чешского языка Гебауэр, Иржи Поливка и другие мэтры) – это уже прошлое; чешской славистике нужны новые теоретические основы. Что это за основы, мы знаем (о них говорилось в заметке о научном визите Матезиуса в Зальцбург): это выработанные русскими и чехами структуралистские методы языковедческого исследования.

Т. Лер-Сплавиньский подчеркнул другую сторону дела: он уверен, что новизна польской славистики сосредоточена не в методах, а в самой тематике. К счастью, она привлекает и молодое поколение, и материальные ресурсы: после войны возникло много новых кафедр, происходит плодотворная дифференциация дисциплин (лингвистика, история литературы и др.).

Во всем этом для наших поисков интересно вот что: коллеги-славяне считают, что узкие филологические дисциплины (полонистика, богемистика и т. д.) мешают созданию настоящей славистики, а других стимулов и образцов для ее развития не видят. Якобсон же, напротив, уверен, что его родная русистика (как мы помним, дисциплина, вовсе не сводившаяся к филологии) – это именно образец для подражания, заданный отсталой русской славистике. Представим себе, как на конгрессе европейские языковеды взвешивали наличные силы – научные, кадровые, материальные, сомневались в приоритетах, методологических образцах, разводили руками... И вдруг раздался уверенный голос Якобсона – «есть такая наука», способная повести славистику по новому пути! Это русистика, русская наука! Триумфатор въезжал в структурализм через славистиче-

ское сообщество, апеллируя к русской науке... Но это вовсе не был голос солиста в хоре единомышленников...

### *Отрицательный ответ на наш вопрос*

Итак, «Славянское обозрение» было формой, в рамках которой славянские культуры искали себя, не отрицая других. Это ярко выявилося в установках и реализациях журнала.

Во-первых, в установке на единство славянских культур, при которой различия проявляются приглушенно, а сходства подчеркиваются.

Во-вторых, в установке на сглаживание различий между позицией пражско-берлинской эмиграции и позициями Советской России. Число полемик по этому направлению в журнале минимально (главным образом – с непоследовательным марксизмом или с излишне традиционной наукой).

Наконец, в-третьих, в установке неозападнического типа, в настроенности более на поиск сходств, чем на выпячивание различий с Западом. Когда «Славянское обозрение» ругает западную науку, то речь идет не о ее собственных произведениях, но о том, как мало и невнимательно она изучает славян.

Тем самым получается редкая форма самоутверждения – скорее по смежности или сходству, чем по контрасту, – созданная в той историко-культурной ситуации, когда славянство стремилось видеть себя единым. Славянские культуры мыслятся как индивидуально разные или даже разновидности, но не разнородные; они сближаются с Западом, но это не означает ни самоуничтожения в Западе, ни отторжения или противопоставления.

За теориями идут практики. Это в первую очередь информирование Запада о современных славянских достижениях, а затем – разоблачения некачественных книг о России и славянах. Правда, о том, что и сами славяне плохо знают Запад, кажется, ни разу не упоминается.

В демонстрации славянских достижений всячески подчеркивается единство или по крайней мере неразностность – внутри славянского мира и между славянским

и западным миром. Чтобы достичь такого единства, требуется стереть особенности, очистить образ русской философии от тех специфических признаков, которые в более цивилизованном философском сообществе выглядят как анахронизм. А именно: приходится сглаживать противоречия между славянофильством и западничеством (в качестве мыслителя, на это способного, выступает, например, С. Франк), между религиозной и атеистической, эмигрантской и советской (марксистской) философией.

Результатом такой концептуально-дипломатической работы предстает, например, неожиданная троица – религиозный философ-эмигрант С. Булгаков, «молодой московский философ» А. Лосев и «коммунистический мыслитель» В. Волошинов<sup>10</sup>. Их новые работы вышли по разные стороны границ, но всех их занимает проблема языка, увлекающая их в сторону «языкового реализма» и «онтологизма». Нас интересует сейчас даже не вопрос о применимости такой характеристики к упомянутым персонажам, но скорее само объединение весьма разнородных мыслителей как симптом поиска единства – подчас вопреки очевидностям. Разумеется, натяжки плохи везде – и у Якобсона, который искал предвестий структурализма у Достоевского, Данилевского и Николая Федорова, и у тех рецензентов «Обозрения», которые ставили под общие знамена Булгакова, Лосева и Волошинова. Дипломатическая позиция журнала – «мир со всеми» – является всеядной, но она помогает выживать, не уничтожая других. Поиск самих себя происходит здесь без стремления к натужной самобытности, а журнал оказывается не размежевателем, но скорее полезным «собирателем сил» и мыслей.

Таким образом, ответ на вопрос, содержащийся в заглавии, оказывается недвусмысленно отрицательным: журнал *не является формой самоутверждения русской (шире, славянской) теории*, которая так или иначе противопоставила бы ее всем другим теориям, скорее это этика формирования своеобразного «всеединства» – преувеличенного, но исторически полезного.

## *Случай не отменяет события*

И все же интересно, как так могло случиться: обосновывая структурализм и славистику в центре Европы в 1920-е и 1930-е гг., Якобсон взывал к русской науке, к России – к тому, что после его статьи на смерть Маяковского стало для него безвозвратно прошлым. А обосновывая структурализм и славистику в Америке в 1950-е гг., он, казалось бы, совершенно забыл о России, о русской науке и русских предтечах структурализма и упоминал лишь о том польском и чешском историко-славистическом багаже, который был у него под рукой в Праге в 1920–1930-е гг., но был ему тогда в этом качестве не нужен<sup>11</sup>. Если счесть его первое обоснование славистики в статье 1929 г. своеобразным вариантом «русской теории», значит ли это, что с переездом за океан «русская теория» стала чешской, польской или скорее – американской? И вообще, что такое «русская теория», если к ней серьезно относиться? Тогда нужно было бы найти, с чем она соотносится по сходству, смежности, контрасту, чему она противопоставляется – польской, шведской, балканской, американской теориям? Вряд ли можно считать, что русский или же чешский дух особенно предрасположены к структурализму, хотя такие идеи высказываются, кажется, Галином Тихановым. Патрик Серио показывает, что русские представители структурализма не обошлись без явно или неявно заимствованной у немецких романтиков идеи целостности. Но тогда спрашивается, почему у немцев, несмотря на наличие многих к тому предпосылок, структурализма так и не появилось?

Пожалуй, можно сказать, что структурализм, рождавшийся в европейской науке, структурализм как описание отношений и функций вместо сущностей, как перевес отношений над сущностями – не был русским явлением, а был порождением того, что можно назвать научной мыслью, в той мере в какой она умела абстрагироваться от субстанции обстоятельств. Из этого вовсе не следует, что сейчас можно вновь написать прямолинейную историю структурализма – от праотцов к потомкам. Такая история себя исчерпала, и сейчас наше внимание все больше направляется на изучение конкретных случаев и эпизодов на пути структурализма, нередко отклоняющихся от его

типовой формы. Наверное, когда-нибудь можно будет написать другую версию связной истории, которая сумеет учесть – как именно, мы пока не знаем – и все эти конкретные эпизоды, которые сейчас интригуют нас своей загадочностью.

Как известно, Якобсон очень любил выражение «и это не случайно». Так вот, чтобы не уподобиться Якобсону, я скажу в заключение, что связь между русской наукой и структурализмом была в известном смысле окказиональной. Ее не обосновывал – достаточно полно и исчерпывающе – ни внешний культурно-исторический контекст, ни программа журнала, в котором вышла интересовавшая нас здесь статья. И в этом смысле она была *случайной*. Но это как раз тот *случай*, который стал *событием*, а потому он заслуживает изучения (case study) и вообще – самого серьезного к себе отношения.

### Примечания

<sup>1</sup> Статья «Ueber die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik» (в русском переводе – «О современных перспективах русской славистики», см.: Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М.: РГГУ, 1999. С. 38–44) была опубликована в: *Slavische Rundschau*, 1929, 1. № 8. Prague. S. 629–646. В свое американское собрание сочинений Якобсон ее не включил. Ее републиковал швейцарский лингвист Элмар Холенштайн в сборнике трудов Якобсона по семиотике (*Jakobson R. Semiotik: Ausgewaehlte Texte 1919–1982*. Frankfurt a/M: Suhrkamp. S. 50–70). Анализ этого текста как идеологического обоснования структурализма содержится в статье: *Автономова Н.С., Гаспаров М.Л.* Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929–1953 // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. С. 334–340, а также в статьях автора данных строк: *Roman Jakobson: deux programmes de fondation de la slavistique // Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915–1939 / Ed. F. Gadet et P. Sériot. Cahiers de l'Institut de linguistique et des sciences du langage (ILSL). № 9. 1997. P. 5–18*, а также: «*Slavische Rundschau*» и Р.О. Якобсон в 1929 году // *Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2001–2002*. Изд. М. Колеров. М.: Три квадрата, 2002. С. 660–689.

<sup>2</sup> Slavische Rundschau. Berichtende und kritische Zeitschrift fuer das geistige Leben der slavischen Voelker / Herausgegeben von F. Spina und G. Geseman. Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin – Leipzig – Prag. При этом научная выпускающая организация неоднократно менялась: поначалу это был славистический семинар Немецкого университета в Праге, затем к нему присоединилось Немецкое общество славистических исследований в Праге, но с приближением Второй мировой войны все «немецкое» с титульной страницы журнала удаляется. В последние годы существования журнала его издателем был Пражский славянский институт.

<sup>3</sup> «Славянское обозрение» стало местом публикации и других важных работ Якобсона. Прежде всего это «О поколении, растратившем своих поэтов» – на смерть Маяковского (1930, № 7, с. 481–495) (заметим, что в собрании сочинений Якобсона об этой публикации даже не упоминается, речь идет лишь о публикации 1931 г., хотя именно сокращенный немецкий вариант из «Славянского обозрения» был, по-видимому, самым первым опубликованным вариантом знаменитой статьи); «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935, № 6), «Русский миф о Франции» (рецензия на антологию Овадия Савича и Ильи Эренбурга «Мы и они: Франция», Берлин, 1931), ряд работ о южнославянском и чешском стихе. Все они довольно далеки и от структурализма, и от «русской науки».

<sup>4</sup> К характеристике евразийского языкового союза. Париж: Издательство евразийцев, 1931 (перепечатано в собрании сочинений Якобсона: Selected Writings. Vol. 1. The Hague: Mouton. P. 144–201).

<sup>5</sup> Geseman G. Wesen des Westens und wesen des Ostens (1933. № 6. S. 371–388).

<sup>6</sup> Ueberweg-Heinze. Handbuch der Geschichte der Philosophie. Bd. V. Philosophie des Auslandes im 19–20 Jahrhundert. Herausgegeben von K. Oesterreich, 1928. Рецензия была написана Д. Чижевским (1929, № 1). Он же рецензирует далее и работу Э. Радлова.

<sup>7</sup> Речь идет о статье: *Зильберштейн И.* Slavica в немецкой истории мировой литературы // Slavische Rundschau. 1929. № 10.

<sup>8</sup> Simmons E. English literature and culture in Russia (1553–1840). Cambridge (Mass.): Harvard Studies in Comparative Literature, 1935. См. рецензию в «Slavische Rundschau», 1936, № 1.

<sup>9</sup> Эти доклады опубликованы в том же номере, что и доклад Яковсона – 1929, № 8.

<sup>10</sup> *Cyzevskij D.* Die russische Philosophie des Gegenwarts // *Slavische Rundschau.* 1930. № 10. S. 730–738.

<sup>11</sup> *Jakobson R.* The Kernel of Comparative Slavic Literature // *Harvard Slavic Studies.* Vol. 1. Cambridge (Mass.). P. 1–71 (cf.: *Selected Writings.* Vol. VI. P. 1–64); *Idem.* Slavism as a Topic of Comparative Studies // *Review of Politics.* Vol. XVI. P. 67–90 (cf.: *Selected Writings.* Vol. VI. P. 65–85).

## О границах литературоведения и философии в работах М.М. Бахтина

Все работы М.М. Бахтина, за исключением первой книги о Достоевском, изданной в 1929 г., пришли к читателю с большим опозданием. Правда, читатель поначалу и не заметил зазора между временем их создания и появления в свет. Отчасти это было свойством эпохи: в поздние советские годы тексты, созданные вне господствующей идеологии, воспринимались «синхронически»: связь с прерванной гуманитарной традицией была очевидно важнее направленной и временной дифференциации. В результате книги Бахтина оказались встроенными в интеллектуальную ситуацию 1960-х гг. и долгое время воспринимались в отрыве от своего реального контекста.

Позднее, когда гуманитарные идеи XX в. в России вновь стали рассматриваться исторически и работы Бахтина вернулись в первую половину столетия, произошло другое, едва ли не худшее недоразумение: их происхождение стало грубо социологически соотноситься с советской реальностью 1920–1930-х гг. В результате книги Бахтина так и не получили своего беспристрастного анализа, хотя бы в какой-то мере свободного от идеологической моды. Между тем, если все же признать за ними научную значимость (что сегодня, впрочем, также ставится под сомнение), необходимо выделить и исследовать реальный круг идей, в контексте которых они создавались, откликом на которые и/или спором с которыми были. Начать же, по всей видимости, следует с философских оснований гуманитарных наук и границ науки и философии в гуманитарном исследовании – с вопросов, которые сам Бахтин считал первостепенными.

В 1920-е гг. границы науки и философии в работах М.М. Бахтина, В.Н. Волошинова, И.И. Канаева, П.Н. Медведова рассматривались на материале литературоведения, лингвистики, биологии и психоанализа. В первой половине 1940-х Бахтин вернулся к этой теме в специальной работе под названием «К философским основам гуманитарных наук»<sup>1</sup>, текст которой, как и многие замыслы тех лет, остался незавершенным. Двадцать лет спустя, в «<Рабочих записях 60-х – начала 70-х годов>», появился набросок «К методологии гуманитарных наук», также оставшийся неоконченным<sup>2</sup>. Таким образом, концентрированного изложения в специальной статье главная методологическая проблема не получила, и для ее освещения до сих пор охотнее прибегают к так называемым «спорным» текстам, прежде всего ввиду их развернутости и завершенности. Однако, несмотря на внешнюю ясность работ В.Н. Волошинова и П.Н. Медведова, их структурированность и выстроенную иерархию источников в сравнении с фрагментарностью бахтинских текстов, нашу тему они освещают лишь в малой степени.

Хотя в «Формальном методе» есть специальный раздел, посвященный «синтезу» философии и науки, в котором обсуждаются возможности позитивизма, «философии жизни» и диалектического материализма, а в «Марксизме и философии языка» говорится об отношении философии языка к наукам о литературе, религии, морали, – ни в этих книгах, ни в других работах Медведова и Волошинова нет и намека на важнейшую для Бахтина проблематику, которую предварительно можно сформулировать следующим образом: 1) критика самосознания гуманитарных наук, находящихся во власти естественнонаучного методологического образца; познание и понимание; 2) преодоление позитивистской научной тотальности и избежание новой философской (шире – идеологической) тотальности; 3) то, что Х.-Г. Гадамер впоследствии назвал «расширением эстетического измерения в область трансцендентного»<sup>3</sup>.

В 1960–1970-е гг., когда книги Бахтина проходили по литературоведческому ведомству, их принято было противопоставлять формальному методу, что, разумеется, справедливо, но недостаточно. После публикации фило-

софских фрагментов, когда литературоведческие исследования Бахтина рассматривались уже исключительно как разрешенная исследовательская маска, его методологию сближали то с неокантианством, то с персонализмом Гуссерля, то с герменевтической традицией, то с диалогической философией начала XX в. Но и в этом случае в тени оставалась критика метафизики<sup>4</sup> и так называемой религиозной философии, без учета которой философские основания гуманитарных наук, предложенные Бахтиным, не могут быть поняты адекватно.

Едва ли не решающим моментом, относительно которого созначала себя и свой метод наука в XX в., был принцип историзма, открытие которого Э. Ауэрбах назвал «коперниковским переворотом в науках о культуре». Выработывая методологию гуманитарных наук, Бахтин соотносит ее с двумя внутренне противоречащими друг другу, но одинаково влиятельными в России 1910-х гг. (не в последнюю очередь благодаря журналу «Логос») точками зрения: философией исторического метода В. Дильтея, в которой, собственно, и происходит решающий переход к герменевтике, и неокантианской философией в лице представителей ее Баденской школы, прежде всего Г. Риккерта. Однако ни с одной из них собственное представление не отождествляет, более того, обнаруживает общее поле для критики обеих школ – теоретизм, теоретико-познавательное самосознание, преодоление которого Бахтин видит в диалогическом подходе, позволяющем принципиально иначе определить сначала предмет гуманитарных наук, а затем и их метод.

Бахтин следует Дильтею в его стремлении освободить гуманитарные науки от подчинения естественнонаучным, т. е. индуктивным, методам, но «описывающую и расчленяющую» психологию в качестве основы исторического метода не принимает: «Нельзя смысл растворять в психологии, – он объективен в отношении к любой психике: логика смысла не психологическая логика»<sup>5</sup>. Исходным принципом «описывающей» психологии Дильтея является феномен непосредственно переживаемой внутренней связи душевной жизни, причем связь эта понимается как телеологическая. В результате реальности душевной жизни индивида предстают как изолированные миры, взаимопроникновение которых невозможно.

Выход за пределы психологической трактовки личности Бахтин находит в диалогическом подходе: предмет гуманитарных наук он определяет как «выразительное и говорящее бытие»<sup>6</sup>, а в записях 1970-х гг. диалогическое представление о предмете познания через категорию «чужого слова» частично распространяет и на область естественных наук. В качестве пределов он рассматривает познание вещи и познание личности: первое монологично и вневременно, второе – диалогично и исторично; критерий первого – точность, второго – глубина проникновения. Поэтому и «понимание», категория, образующая в Баденской школе специфический способ познания, противоположный методу естественных наук, а у Дильтея в этом качестве противопоставленная понятию «объяснение» («природу мы можем объяснить, жизнь духа мы понимаем»)<sup>7</sup>, трактуется Бахтиным диалогически, не как проникновение в чужой замкнутый мир индивидуальности, «вживание» или «вчувствование», не в терминах субъектно-объектных отношений, а в духе Гете, говорившего: «понять – значит развить слова другого человека изнутри себя».

Как эти общие основания претворяются в методологию филологического исследования, будь то текстология или критика текста? И соотносимы ли они с собственно научным исследованием вообще, или правы те, кто считает лингвистические и литературоведческие опыты Бахтина лишь подцензурными масками философии? По всей видимости, представление о том, что литературоведение и лингвистика в работах Бахтина были простыми перекодировками философского языка, хотя и имеет под собой основание, все-таки существенно сужает и упрощает проблему. Во-первых, филологический анализ занимал свое место и в ранних философских фрагментах, написанных без оглядки на цензуру (вспомним хотя бы анализ пушкинского «Для берегов отчизны дальней...» в работе «<К философии поступка>»). Во-вторых, в основе диалогической философии Бахтина находится диада «автор и герой», имеющая и собственно филологический смысл.

Отчасти точку зрения Бахтина проясняют записи 1959–1960 гг. под названием «Проблема текста». Поводом для их создания была переработка книги о Достоевском, законченной к тому времени тридцать лет назад, поэтому

проблема метода освещается здесь в форме самоосознания, ретроспективной авторефлексии, осложненной откликом на актуальные научные концепции конца 1950-х гг., прежде всего на структурализм и семиотику. Свой метод Бахтин называет «опытом философского анализа», но оговаривает известную условность этого определения, означающего исследование текста не в замкнутых рамках отдельных наук, а «на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях»<sup>8</sup>. Здесь же он обозначает общее методологическое основание для философии поступка и философского анализа литературного текста: *поступок есть потенциальный текст*, который может быть понят только диалогически, «как реплика, как смысловая позиция»<sup>9</sup>. Фактически в этом тезисе, неовнешненном в философских фрагментах 1920-х гг. (по крайней мере, в их сохранившейся части), содержится авторское объяснение перехода от проблематики ранних сочинений «<К философии поступка>» и «<Автор и герой в эстетической деятельности>» к «Проблемам творчества Достоевского», перехода, который комментаторы связывают обыкновенно с внешними, сугубо идеологическими причинами и запретами, проходя тем самым мимо краеугольного камня философии Бахтина.

Другим важнейшим моментом, обеспечивающим целое разножанрового наследия Бахтина (в том смысле, как сам он понимал *речевые жанры*), является диада *автор и герой*, лежащая в основе его диалогической философии. Чаще всего ее рассматривают исключительно как эстетическую и/или литературоведческую перекодировку диады «я и ты» и соотносят с диалогической философией М. Бубера и Ф. Розенцвейга, не замечая происходящей при этом смысловой редукции. На самом деле выбор основных понятий не был ни случайным, ни вынужденным; он, с одной стороны, обнаруживал традицию, к которой в действительности примыкала бахтинская философия диалога, а с другой стороны, отмечал новое пересечение проблематики философии и гуманитарных наук, обозначившееся на рубеже XIX–XX вв. Так что в основе видимого сближения философии и гуманитарных наук была не столько необходимость выдавать одно за другое (хотя кто бы стал отрицать очевидное), сколько произошедшее в конце 1910-х гг. смещение устоявшегося представления о границах науки, философии и религии.

Первый шаг к конституированию диады *автор и герой* в философской сфере был сделан задолго до Бахтина, в начале 1840-х гг. Сереном Киркегором – в двух книгах, «Повторении» («Gjentagelsen») и «Страхе и трепете» («Frygt og Baeven»), вышедших в один день, 16 октября 1843 г., и подписанных псевдонимами «Константин Константианский» и «Иоханнес де Силенцио» соответственно.

В «Повторении», в сугубо литературной форме заключительного письма подставного автора к воображаемому читателю, сказано о личности автора как о *предпосылке сознания*, необходимой для того, чтобы герой мог появиться:

Я родил своего героя и говорил за него, просто будучи постарше. Моя личность – предпосылка сознания, необходимая, чтобы он вообще мог появиться<sup>10</sup>.

Ich habe ihn gleichsam geboren und führe darum als der Ältere das Wort. Meine Persönlichkeit ist eine Bewußtseinsvoransetzung für ihn (III, 206), –

а в «Страхе и трепете» – более развернуто – о созданности автора и героя, об их равенстве перед истинным Автором и неравенстве их сознаний друг перед другом:

...Подобно тому как Господь сотворил мужчину и женщину, он создал героя, а с ним – поэта или писателя. Последний не может делать того, что первый, он способен лишь восхищаться героем, любить его, радоваться ему. Однако он так же счастлив, и не менее, чем тот, первый, ибо герой – это как бы его собственная лучшая сущность, в которую он влюблен; при этом он радуется, что это все же не он сам, и его любовь может поистине быть восхищением<sup>11</sup>.

...Sondern wie Gott Mann und Weib schuf, so bildete er auch den Helden und den Dichter oder Redner. Dieser vermag nicht was jener tut; er kann nur bewundern und lieben, kann sich nur des Helden freuen. Doch ist auch er glücklich, nicht minder als jener. Denn der Held ist gleichsam sein bessers Ich, in das er verliebt ist, froh, daß seine Liebe Bewunderung sein kann (III, 11).

«Репутация» Киркегора в научных кругах, ратующих за строгость и чистоту философской традиции, вынуждает сделать оговорку. Конечно, сочинения Киркегора не были

собственно философскими, конечно, они взрывали философский дискурс и сегодня стали его частью не в последнюю очередь благодаря позднейшим, строго научным, интерпретациям. Вот и диада *автор и герой* не проблематизирована в строгом философском смысле, а изображена в литературной форме, да вдобавок еще в сочинениях с элементами мистификации, авторство которых переадресовано вымышленным лицам. Но попробуем посмотреть на эти обстоятельства иначе: отчего постановка некоторых философских проблем столь настойчиво требует литературной формы, и что, собственно, есть в литературной форме такого, что постановку их существенно облегчает? Речь, подчеркнем, идет вовсе не о стиле философствования (в том смысле, как говорилось в советских словарях: «стиль философствования Киркегора становится образцом для иррационалистических течений современной буржуазной философии»), тем более не об эссеистике или так называемом свободном мышлении, а об особом явлении, когда философия облекается в «литературную» форму оттого, что некоторые ее вопросы иначе поставлены и решены быть не могут. К числу таких вопросов относится, по всей видимости, и разделение эстетической сферы на *автора и героя*, позднее проблематизированное Бахтиным в ранних философских фрагментах.

22 февраля 1973 г., в первой беседе с В.Д. Дувакиным, Бахтин среди прочего говорил о том, как и под чьим влиянием происходило его философское становление. В этом разговоре он назвал три имени: Кант, Киркегор, Коген. О Когене и Марбургской школе неокантианства в последние годы сказано особенно много; в подтверждение важности темы можно привести собственные свидетельства Бахтина, программу невеликого философского кружка, подробные конспекты книг Э. Кассирера, сохранившиеся в личном архиве философа, наконец, прямые аллюзии на неокантианские идеи и категории в его ранних незавершенных работах и в книге о Рабле.

Соотнесенность взглядов Бахтина с идеями Киркегора признается, но изучается исключительно на уровне отдельных высказываний, в лучшем случае – частных категорий, так что проблема *автора и героя* как общая для обоих философов остается по-прежнему не выявленной.

Такое состояние дел лишь отчасти объясняется недостатком материала. Сведения о знакомстве Бахтина с трудами Киркегора действительно немногочисленны. Ссылки на них в работах Бахтина отсутствуют, да и простые упоминания имени датского философа нечасты. Мы не знаем точно, какие тексты Киркегора входили в круг чтения Бахтина, тем более какие издания он предпочитал. Скупые свидетельства содержатся все в той же беседе с В.Д. Дувакиным. Из нее можно узнать, что Бахтин, по собственному признанию, прочел Киркегора по-немецки в Одессе, т. е. в 1913–1915 гг., под влиянием швейцарского писателя Ганса Лимбаха.

Впрочем, наблюдения над текстами Бахтина, их «тщательное чтение» компенсируют недостаточность исторических материалов и свидетельств. Две центральные проблемы диалогической философии Бахтина: 1) проблема автора и героя и 2) пересмотр аристотелевского понятия «первой философии»; границы отвлеченно-теоретического и участного мышления – разрабатывались с очевидной оглядкой на Киркегора.

В «<Авторе и герое>» Бахтин говорит о теоретическом познании и участном мышлении: первое стремится выстроить отвлеченную от акта-поступка «первую философию», второе сосредоточивается на исторически действительном бытии, на его единственности и нравственном смысле. В этом «споре с Аристотелем», если опустить ближайший к Бахтину актуальный философский контекст, который в последние годы к тому же неплохо исследован, «союзником» и «собеседником» в исходной посылке преодоления «научной тотальности» будет, конечно, Киркегор. Киркегор, напомним, «первой философии» (ἡ πρώτη φιλοσοφία) как фундаментальной онтологии и вершине теоретического рассмотрения, под которой Аристотель понимает метафизику и чьей сущностью является имманентность, противопоставляет «вторую философию», в основе которой трансцендентность:

...можно использовать такое обозначение, понимая под πρώτη φιλοσοφία научную тотальность, которую можно было бы назвать языческой и чьей сущностью остается имманентность, или, в греческих терминах, воспоминание; под *secunda philosophia* можно понимать ту философию,

чьей сущностью является трансцендентность, или повторение<sup>12</sup>.

...so könnte man diesen Namen wohl beibehalten und unter der «ersten Philosophie» die ethnische wissenschaftliche Totalität verstehen, deren Wesen die Immanenz oder (griechisch geredet) die Erinnerung ist; das Wesen der «zweiten Philosophie» läge dann in der Transzendenz, der Wiederholung (V, 14–15).

В разговоре о Бахтине и Киркегоре необходимо сделать по крайней мере еще одно частное замечание, о важности которого свидетельствует одно из немногочисленных прямых упоминаний датского философа в работах Бахтина. В «<Авторе и герое>», при характеристике ситуации, когда герой в произведении завладевает автором, Бахтин говорит о Киркегоре как о *писателе*, ставя его имя в том числе рядом с именем Достоевского: «К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и проч., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу»<sup>13</sup>. То, что эта параллель не случайна, следует из уже дважды цитировавшейся беседы с Дувакиным. «Он современник Достоевского <...>, – говорит о Киркегоре Бахтин и далее ошибочно называет его ровесником Достоевского, а затем продолжает: – Достоевский о нем понятия не имел, конечно, но близость его к Достоевскому изумительная, проблематика – почти та же, глубина – почти та же»<sup>14</sup>.

Сегодня слова Бахтина, сказанные в феврале 1973 г., не кажутся удивительными, более того, после многочисленных работ, посвященных Достоевскому и Киркегору, они звучат как нечто само собой разумеющееся<sup>15</sup>.

«Будучи современниками, Киркегор и Достоевский ничего не знали друг о друге. Исследователям, особенно русским, еще предстоит выявить глубокое родство между жизнью и творчеством Достоевского и Киркегора», – пишет датский профессор Биллесков Янсен в 1990 г.<sup>16</sup>, не подозревая, конечно, насколько его слова перекликаются с высказыванием Бахтина, тогда еще не опубликованным. Однако истолковывают это «глубокое родство» между Достоевским и Киркегором обычно в пользу философии, объ-

являя Достоевского философом, в том смысле, что звание философа признается заведомо более серьезным, значимым и важным, нежели звание писателя.

Между тем сам Киркегор называл себя, разумеется, именно *религиозным писателем*, и это именование не просто точное, а единственно точное. В отличие от тех, кто и сегодня использует понятие «религиозный философ», для Киркегора само сочетание *религиозная философия* было, конечно, *contradictio in adjecto*.

Впрочем, дело даже не в том, как называть Киркегора или Достоевского, к какому ведомству, литературному или философскому, в большей мере относить написанное каждым из них. Дело в новой проблематике, которой коснулись оба, и, как следствие, в новом дискурсе, в котором нуждалось исследование этой проблематики.

В концентрированном виде востребованное философией качество литературной формы может быть обозначено как проблема отношения *автора и героя*, а сама форма охарактеризована как диалогическая, или романная, хотя слово «романная» лучше, конечно, заключить в кавычки, как если бы, желая охарактеризовать платоновский диалог, мы назвали его «драматическим». Проблему же, разрешение которой потребовало смены философской парадигмы, можно сформулировать как познание бесконечного внутреннего, говоря словами Бахтина, «неовнешнего художественного ядра души» или, говоря словами Августина, *internum aeternum* человека, проявленное в формах внутреннего диалога, для которых «драматический» диалог платоновского типа не применим.

Собственно, в основе смены философской и научной парадигм, которую зафиксировали работы Бахтина и его круга, и находился поиск нового типа диалогического высказывания, способного передать внутреннюю диалогизацию слова и сознания и говорить о них.

Общая для сочинений Киркегора и романов Достоевского проблематика, осознанная Бахтиным действительно раньше многих, объясняет, кроме всего прочего, произошедший в середине 1920-х гг. переход от ранних философских фрагментов, от диалогической философии автора и героя к изучению романов Достоевского. Подобно тому как Киркегору понадобились свойства литературной формы для

того, чтобы сформулировать основы своей философии, Бахтин прибег к философскому анализу литературных текстов, чтобы показать, как в романах Достоевского происходило становление нового типа философского диалога.

Диалогическая философия, оформленная в эстетических категориях автора и героя, имела в своем пределе цель, не лишенную утопического момента, – создание общих философских оснований для теоретического знания, гуманитарного и естественнонаучного, зиждательной опоры для научной теории, какой бы области знания эта теория ни касалась: литературоведения, лингвистики, биологии или психоанализа. В своих собственных работах Бахтин остался последовательным, но школы в узконаучном понимании не создал. Его методология изучения слова и образа, жанра и типов культуры «работает» только при условии принятия философских основ мировоззрения. В этом и заключается, по-видимому, главная загадка теоретической методологии Бахтина: освобожденная от своей диалогической основы, она перестает быть и собственно научным инструментом исследования.

### Примечания

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1996. С. 7–10. Термин «гуманитарные науки» соответствует здесь немецкому «Geisteswissenschaften». Такое соответствие в работах М.М. Бахтина выдерживается в том случае, когда подразумевается дильтеевский объем понятия (см.: *Dilthey W. Einleitung in die Geisteswissenschaften. Leipzig, 1883*), восходящий, как показал Гадамер, к «Логике» Дж.С. Милля. В других случаях понятия «гуманитарные науки» и «науки о духе» различаются и, разумеется, не тождественны понятию «филологические науки» (см., например: Т. 6. С. 423).

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 2002. С. 421 (см. также тематически связанные с ним записи на с. 423–431). Фрагмент мог относиться к готовившемуся в 1973 г. сборнику статей под рабочим названием «К вопросам методологии эстетики словесно-художественного творчества», вышедшему в 1975 г. под заглавием «Вопросы литературы и эстетики» (см.: Там же. С. 685). Отголоски темы различимы также в другом месте «<Рабочих записей>», в связи с докладом О.-Ф. Больнова

«Метод гуманитарных наук» (*Bollnow O.F. Die Methode der Geisteswissenschaften*) – с. 403–405.

<sup>3</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 44.

<sup>4</sup> «Нельзя переносить на них (бытие целого и бытие души. – И. П.) категорий вещного познания (грех метафизики)» (*Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 8*).

<sup>5</sup> Архив М.М. Бахтина.

<sup>6</sup> *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 8*.

<sup>7</sup> *Dilthey W. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie // Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. 5. Leipzig; Berlin, 1924. S. 144.*

<sup>8</sup> *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 306.*

<sup>9</sup> Там же. С. 311.

<sup>10</sup> *Керкегор С. Повторение / Пер. П.Г. Ганзена, испр. и доп. Д.А. Лунгиной. М., 1997. С. 121.* Мы цитируем Киркегора в русских и немецких переводах. Первое в объяснениях не нуждается, второе требует короткого комментария. Конечно, правильное было бы приводить в паре с русским переводом датский оригинал, но Киркегора в России читали главным образом по-немецки, поэтому мы не можем обойтись без цитирования его трудов на языке, который заменял русским читателям язык оригинала. Немецкий перевод Киркегора мы даем по изданию: *Kierkegaard Søren. Gesammelte Werke. Dritte, umgearbeitete Auflage / Verlegt bei Eugen Diederichs. Iena, 1922–1924* – с указанием в тексте тома и страницы, соответственно римской и арабской цифрами.

<sup>11</sup> *Кьеркегор С. Страх и трепет / Пер. Н. Исаевой, С. Исаева. М., 1998. С. 22.* См.: *Ляпунов Вадим.* В продолжение комментария к «Автору и герою в эстетической деятельности»: Примечание 109: Киркегор (В печати).

<sup>12</sup> *Кьеркегор С. Понятие страха / Пер. Н. Исаевой, С. Исаева // Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 127.*

<sup>13</sup> *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 20.*

<sup>14</sup> *Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. М., 1996. С. 37.*

<sup>15</sup> См.: *Шестов Лев.* Киркегардъ и экзистенціальная философія: Гласъ вопіющаго в пустынѣ. Парижъ: Домъ книги и Современныя записки, 1939 (в наст. статье цит. по изд.: *Лев Шестов.* Киркегард и экзистенціальная философія. М., 1992); *На весах Иова: Странствования по душам. Paris: YMCA-press, 1975.*

<sup>16</sup> *Биллесков Янсен Ф.Й.* Введение к Сёрену Киркегору // *Киркегор Сёрен.* Дневник обольстителя. М.; Копенгаген, 1990.

## Лингвистическая теория

М.М. Бахтина –

В.Н. Волошинова

Тема данной статьи – выявление основных черт лингвистической теории, содержащейся в книге «Марксизм и философия языка» (*МФЯ*) и в примыкающих к ней статьях так называемого волошиновского цикла. Сразу необходимо сделать три уточнения. Первое. Я не буду касаться сложного и, по-видимому, не допускающего окончательного разрешения вопроса об авторстве этих сочинений<sup>1</sup>. На мой взгляд, разумнее всего исходить из того, что у них два автора – М.М. Бахтин и В.Н. Волошинов. Второе. Я не претендую на охват всех аспектов книги и ограничиваюсь вопросами, связанными с ее лингвистической проблематикой. В частности, я не буду касаться вопросов, связанных с марксизмом<sup>2</sup>. В целом они, на мой взгляд, не имеют прямого отношения к теме статьи (характерно, что во второй и третьей частях книги о марксизме практически не говорится). Отмечу лишь, что философская проблематика книги у нас изучена гораздо в большей степени, чем лингвистическая. Третье. Интересна проблема связи идей *МФЯ* с лингвистическими идеями работ М.М. Бахтина 30–50-х гг.<sup>3</sup>, но я ее касаться не буду.

К моменту появления в 1929 г. *МФЯ* в мировой лингвистике уже определился переход от главной парадигмы XIX в. – сравнительно-исторической – к новой, структурной. основополагающей датой здесь стал 1916 г., когда посмертно был издан курс Ф. де Соссюра. В рамках старой парадигмы, разумеется, и в конце 20-х гг. работали многие, но она уже не определяла ход развития науки. Помимо этого, существовали и некоторые другие направления, отличные и от структурализма, и от компаративистики. Для авторов *МФЯ* наиболее важна была немецкая школа К. Фосслера – Л. Шпитцера, развивавшая идеи

В. фон Гумбольдта. Им представлялось, что эта школа занимает в мировой науке не меньшее место, чем соссюрианство; здесь, однако, они были не правы: к середине XX в. эта школа сошла на нет. В нашей стране в те годы популярным было «новое учение о языке» Н.Я. Марра, также пытавшееся преодолеть недостатки науки XIX в., но это направление оказалось тупиковым.

В *МФЯ* основное место в историографическом плане занимает анализ концепций Соссюра и Фосслера, каждой из них посвящена особая глава. Лингвистика, господствовавшая до Первой мировой войны, рассматривается лишь попутно, поскольку она уже не имела большого теоретического значения. Критики идей Марра в книге нет, а упоминания его положительны или безоценочны, однако из этого не следует, что книга была марристской по идеям, как иногда утверждают<sup>4</sup>.

В то же время авторы *МФЯ* рассматривают концепции Соссюра и Фосслера не как что-то принципиально новое, а как современный этап в развитии двух основных лингвистических концепций: соответственно «абстрактного объективизма» и «индивидуалистического субъективизма». Последний возводится к Гумбольдту, а первый признается восходящим к еще более раннему времени: к Лейбницу и во многом к античной науке.

Критика Соссюра (он, как верно отмечено в *МФЯ*, в этом пункте лишь выразил в явном виде идеи, из которых лингвистика неосознанно исходила и раньше) начинается с критики главного пункта его концепции – понятия языка. Оно у Бахтина – Волошинова признается не имеющим реальной основы: «С действительно объективной точки зрения <...> язык представляется непрерывным потоком становления. Для стоящей над языком объективной точки зрения – нет реального момента, в разрезе которого она могла бы построить синхроническую систему языка»<sup>5</sup>. «Синхроническая система языка существует лишь с точки зрения субъективного сознания говорящего индивида»<sup>6</sup>, но и «субъективное сознание говорящего работает с языком вовсе не как с системой нормативно тождественных форм. Такая система является лишь абстракцией, полученной с громадным трудом, с определенной познавательной и практической установкой. Система языка – продукт реф-

лексии над языком, совершаемой вовсе не сознанием самого говорящего на данном языке и вовсе не в целях самого непосредственного говорения»<sup>7</sup>.

Под «познавательной и практической установкой» имеются в виду две задачи, которые, по мнению авторов книги, послужили причиной формирования «абстрактного объективизма»: задача филологии, толкования текстов на мертвых языках, и задача преподавания чужих языков. В обоих случаях тезис о существовании синхронной системы языка оказывается практически полезным, формулирование тех или иных правил помогает растолковать текст или выучить иностранный язык, однако этот тезис не раскрывает реальной сущности нашей речи. «Мы, в действительности, никогда не произносим слова и не слышим слова, а слышим истину или ложь, доброе или злое, важное или неважное, приятное или неприятное и т. д. <...> Правильность высказывания поглощается истинностью данного высказывания или его ложностью, его поэтичностью или пошлостью и т. п. Язык в процессе его практического осуществления неотделим от своего идеологического или жизненного наполнения»<sup>8</sup>.

Всего этого не учитывает «абстрактный объективизм». Он критикуется за многое: за неучет реальных процессов говорения и слушания, за вырывание языковых явлений из реального контекста, единственно важного для носителей языка, за неспособность оперировать рамками более чем отдельного предложения, за отрыв языковой системы от процесса ее становления и ряд других положений. Отмечено и особое внимание «абстрактного объективизма» к звуковой форме при игнорировании вопросов значения.

Все эти претензии сами по себе справедливы. Они могут быть сведены к одной: «абстрактный объективизм» отрывает свой объект от реального процесса речи и от его участников. Итог негативен: «Основую для понимания и объяснения языковых фактов в их жизни и становлении – эта система быть не может. Наоборот, она уводит нас прочь от живой становящейся реальности языка и его социальных функций, хотя сторонники абстрактного объективизма и претендуют на социологическое значение их точки зрения»<sup>9</sup>.

Отметим в то же время, что в первой части книги мы находим концепцию знака, достаточно близкую к концепции Соссюра, хотя и намного менее разработанную (видны колебания между признанием знака двусторонней, как у Соссюра, или односторонней единицей). Те ученые, которым важно было найти сходство между *МФЯ* и структурализмом (В.В. Иванов), в первую очередь указывали на эту концепцию<sup>10</sup>. Однако две первые главы второй части книги, несомненно, представляют собой резкую полемику со структурализмом. И еще парадокс: достаточно подробно изложенная в первой части книги концепция знака во второй части почти не используется, а встречающиеся упоминания этого термина не всегда согласуются друг с другом. То «идеологическим знаком» в отличие от первой части назван язык в целом<sup>11</sup>, то в соответствии с первой частью знаком названо слово<sup>12</sup>; тема, в первой части определяемая как «важнейший компонент знака»<sup>13</sup>, во второй части определена как «система знаков»<sup>14</sup>.

В целом же «абстрактный объективизм» критикуется в соответствии с методологической установкой первой части книги: необходимо отвергнуть позитивизм, связанный с «преклонением перед “фактом”, понятым не диалектически, а как что-то незыблемое и устойчивое»<sup>15</sup>.

Однако идеи первой части *МФЯ*, касающиеся языка, можно в самом общем виде свести к трем тезисам. Язык – социальное явление, связанное с социальным взаимодействием. Язык – система знаков. Неприемлемы при изучении языка как позитивизм, так и «идеалистический психологизм». Но все эти положения можно найти у Соссюра, включая и критику позитивистской лингвистики предшествующего периода, которая «так и не попыталась выявить природу изучаемого ею предмета»<sup>16</sup>. Но, видимо, отход швейцарского ученого от наиболее крайнего позитивизма (младограмматики утверждали, что хорошее описание языка совместимо с любой теорией) был для авторов *МФЯ* недостаточен. Отсюда и резкая критика идей Соссюра (а также его последователя Ш. Балли) во второй части книги, продолжаемая и в третьей части, где отвергаются подходы к несобственно прямой речи «абстрактных объективистов» Ш. Балли и А.М. Пешковского.

Иначе подходят авторы книги к «индивидуалистическому субъективизму», связанному с также осуждаемым в ее начале «идеалистическим психологизмом». Высоко оценивается Гумбольдт (хотя в книге не видно знакомства с его концепцией), отмечается «измельчание» данного подхода у Х. Штейнталя, В. Вундта и др., но затем у К. Фосслера и его учеников «индивидуалистический субъективизм» вновь достиг «могучего расцвета и широты в понимании своих задач»<sup>17</sup>. На деле данное направление исключительно рассматривается в рамках последней школы.

Если «абстрактный объективизм» последовательно отвергнут во всех положениях, то отношение к «индивидуалистическому субъективизму» гораздо более сочувственно. По ряду пунктов это направление более право, чем другое (обратного нет нигде): «Индивидуалистический субъективизм прав в том, что единичные высказывания являются действительной конкретной реальностью в языке и что им принадлежит творческое значение в языке <...> Совершенно прав индивидуалистический субъективизм в том, что нельзя разрывать языковую форму и ее идеологическое наполнение. Всякое слово – идеологично и всякое применение языка – связано с идеологическим изменением»<sup>18</sup>. Отметим и анализ существующих подходов к несобственно прямой речи в третьей части книги, где концепциям немецких ученых школы Фосслера явно отдается предпочтение.

Главные претензии *МФЯ* к «индивидуалистическому субъективизму» не в том, что он субъективен, а в том, что он индивидуалистичен: «Индивидуалистический субъективизм не прав в том, что он игнорирует и не понимает социальной природы высказывания и пытается вывести его из внутреннего мира говорящего, как выражение этого внутреннего мира <...> Не прав индивидуалистический субъективизм и в том, что <...> идеологическое наполнение слова он также выводит из условий индивидуальной психики. Не прав индивидуалистический субъективизм и в том, что он, как и абстрактный объективизм, в основном исходит из монологического высказывания»<sup>19</sup>. Последний пункт критики, правда, тут же смягчается: «Некоторые фосслерианцы начинают подходить к проблеме диалога и, следовательно, к более правильному пониманию речевого

взаимодействия»<sup>20</sup> (речь здесь идет о Шпитцере). См. также в третьей части: «Школа Фосслера интересуется вопросами пограничными, поняв их методологическое и эвристическое значение, и в этом мы усматриваем огромные преимущества этой школы. Беда в том, что в объяснении этих явлений фосслерианцы, как мы знаем, на первый план выдвигают субъективно-психологические факторы и индивидуально-стилистические задания»<sup>21</sup>. Даже общий недостаток двух направлений – монологизм – в «индивидуалистическом субъективизме» менее опасен, поскольку монологическое высказывание здесь рассматривается «как бы изнутри, с точки зрения самого говорящего, выражающего себя», а не «с точки зрения пассивно понимающего филолога»<sup>22</sup>.

В итоге оба направления рассматриваются как некий тезис и антитезис, которые в целом должны быть отвергнуты. Итоговый подход, однако, выглядит не как синтез двух подходов, а как «индивидуалистический субъективизм», очищенный от его пороков, прежде всего индивидуализма: «Язык есть непрерывный процесс становления, осуществляемый социальным речевым взаимодействием говорящих. Законы языкового становления <...> не могут быть отрешены от деятельности говорящих индивидов. Законы языкового становления суть социологические законы. Творчество языка не совпадает с художественным творчеством или с каким-либо иным социально-идеологическим творчеством. Но в то же время творчество языка не может быть понято в отрыве от наполняющих его идеологических смыслов и ценностей»<sup>23</sup>.

Все перечисленное, безусловно, выходило за сферы интересов структурной лингвистики. Важно и указанное выше стремление авторов *МФЯ* к изучению пограничных вопросов: Соссюр и его последователи, наоборот, стремились четко очертить некоторый класс проблем и не выходить за его пределы. Но насколько наука в 1929 г. была готова решать проблемы, поставленные в данной книге?

Приходится признать, что М.М. Бахтин и В.Н. Волошинов в то время не могли ни построить сколько-нибудь разработанную теорию, ни предложить соответствующий ей рабочий метод. Они не раз в книге формулируют круг проблем, которыми, по их мнению, должна заниматься

наука о языке. Но, говоря о том, что нужно делать, они не говорят, как это делать. Теория формулируется лишь в самом общем виде. К тому же нельзя не отметить, что в книге немало противоречивых формулировок, несоответствий одних положений другим (некоторые примеры приводились выше), одни и те же термины («слово», «тема») употребляются в разных значениях. Вероятно, сказывалось то, что авторы книги пришли в лингвистику из философии. Степень точности и строгости подхода, вероятно, достаточна для философа, но часто не может удовлетворить лингвиста.

В то же время в книге есть попытка конкретизации предлагаемого подхода. Это ее третья часть, посвященная проблеме несобственно прямой речи (необходимо, конечно, при этом учитывать, что поначалу третья часть писалась как отдельное сочинение и лишь на последнем этапе подсоединилась к остальному тексту). В качестве иллюстрации к заявленной теории данная проблема выглядит уместной: она действительно является пограничной и плохо поддавалась анализу средствами «абстрактного объективизма». Однако и здесь, как и во второй части, очень большое место занимает анализ разных точек зрения. А собственный анализ скорее следует считать литературоведческим, чем лингвистическим<sup>24</sup>. Разрыв между общей теорией и конкретным анализом очень заметен.

Когда книга вышла, среди откликов на нее единственная серьезная рецензия принадлежала Р.О. Шор. Она пришла к выводам, прямо противоположным выводам книги: соссюрианство после «коренной перестройки» пригоден к употреблению, а идеи Фосслера для нас «в корне чужды»<sup>25</sup>. Отметим она и гораздо большую популярность идей Соссюра в мировой науке.

В ближайшей перспективе была права Шор, а не авторы *МФЯ*. В 1929 г. структурализм находился еще в восходящей фазе, структурные методы еще предстояло разрабатывать. Книга оказалась вне общего направления развития мировой науки о языке тех лет. Характерно, что Р. Якобсон, отметив ее в переписке с Н. Трубецким, не проявил к ней большого интереса. К тому же явным недостатком подхода авторов книги был максимализм. Они вообще отказывались от правомерности изучения языковой струк-

туры, хотя сейчас уже достаточно ясно, что это – тот фундамент, на котором основываются (сознательно или бессознательно) исследования функционирования языка.

Но не случайно и то, что тот же Якобсон, всегда обладавший умением замечать наиболее актуальные в тот или иной период времени идеи, стал инициатором первого зарубежного издания *МФЯ*. После «хомскианской революции», когда лингвисты вышли за пределы изучения языка в смысле Соссюра, когда Хомским вновь был поставлен вопрос о творческом характере языка, проблематика *МФЯ* стала актуальной. Пусть в книге нет законченной и развернутой теории языка, однако содержащиеся в ней общие контуры такой теории опережали время.

### Примечания

<sup>1</sup> Мою точку зрения на этот вопрос см.: *Алпатов В.М.* [Рец. на кн.:] Бахтин под маской. Маска третья. *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. М., 1993 // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 3; *Алпатов В.М.* М.М. Бахтин и В.В. Виноградов: опыт сопоставления личностей // Бахтинские чтения, III. Витебск, 1998.

<sup>2</sup> См. об этом: *Алпатов В.М.* Книга «Марксизм и философия языка» и история языкознания // Вопросы языкознания. 1995. № 5. С. 123–126; *Alpatov V.M.* What is Marxism in Linguistics? // *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and Social Theory.* Oxford, 2000. P. 181–183.

<sup>3</sup> См.: *Алпатов В.М.* Вопросы лингвистики в работах М.М. Бахтина 40–60-х годов // Вопросы языкознания. 2001. № 6; *Алпатов В.М.* Вопросы лингвистики в работах М.М.Бахтина 30-х годов // Диалог. Карнавал. Хронотоп (в печати).

<sup>4</sup> См.: *L'Hermitte R.* Marr. Marrism. Marristes: Une page de l'histoire de la linguistique soviétique. Paris, 1987. P. 28.

<sup>5</sup> *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка // *Волошинов В.* Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 279–280.

<sup>6</sup> Там же. С. 280.

<sup>7</sup> Там же. С. 281–282.

<sup>8</sup> Там же. С. 284–285.

<sup>9</sup> Там же. С. 297–298.

10 *Иванов В.В.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973. С. 43.

11 *Волошинов В.Н.* Указ. соч. С. 257.

12 Там же. С. 302.

13 Там же. С. 235.

14 Там же. С. 318.

15 Там же. С. 218.

16 *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 41.

17 *Волошинов В.Н.* Указ. соч. С. 262.

18 Там же. С. 311.

19 Там же.

20 Там же.

21 Там же. С. 342.

22 Там же. С. 299.

23 Там же. С. 316.

24 На это обратила внимание Р.О. Шор в рецензии на *МФЯ*: Русский язык в советской школе. 1929. № 3. С. 154.

25 Там же.

## Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа

Предлагаемая статья является попыткой сформулировать интеллектуальную задачу, приняв условия которой мы смогли бы по-новому взглянуть на творчество Ольги Михайловны Фрейденберг и представить себе ее место в разработке важнейших теоретических проблем, занимавших гуманитаристику на протяжении почти всего прошлого века и до сих пор не потерявших своей актуальности. Новизна предлагаемого нами подхода заключается в том, что мы собираемся рассмотреть О.М. Фрейденберг как оригинального теоретика нарратива, хотя, как это хорошо известно, нарратив не являлся предметом ее преимущественного интереса. Одна глава «О происхождении наррации» из работы «Образ и понятие» и неопубликованное исследование «О происхождении литературного описания»<sup>1</sup> – вот, пожалуй, и все, что было написано ею непосредственно по теме, ставшей одной из центральных в литературной теории XX в. Кроме того, попытка увидеть во Фрейденберг оригинального нарратолога может быть поставлена под сомнение еще двумя существенными обстоятельствами. Во-первых, Фрейденберг прежде всего является исследователем античной литературы и античного фольклора. Она никогда не рассуждает о нарративе (или, как она предпочитает говорить, о «наррации») как об универсальной литературной категории, но всегда интересуется только античной наррацией и ее происхождением. Во-вторых, нельзя не заметить связи, которая существовала между интересом Фрейденберг к древнейшим видам литературы, и ее принадлежностью к семантической школе академика Н.Я. Марра. Учитывая острую полемику<sup>2</sup>, которую вели представители этой школы с русскими формалистами, заложившими основание всей последующей западной

нарратологии<sup>3</sup>, можно всерьез усомниться в эвристической пользе предлагаемого здесь подхода. Между тем мы беремся утверждать, что многое из того, что было написано Фрейденберг по поводу античной наррации, отвечает нынешнему состоянию исследований в области нарратива и звучит на удивление современно. Путь нарратологии XX в. шел от признания нарратива (синтагматической структуры литературного текста) преимущественным объектом теоретического анализа к проблематизации самой возможности видеть в нарративе такой самостоятельный объект. Эта проблематизация проходила по двум направлениям: одно из них вело к реабилитации миметических функций нарратива, второе – к осознанию его нередуцируемой зависимости от культурно-прагматического контекста. Если мы примем это во внимание, то теория наррации Фрейденберг уже не будет представляться сугубо антиковедческой. И в том, как Фрейденберг рассматривала наррацию, мы можем увидеть предвосхищение современного способа теоретико-литературного анализа.

Чтобы убедиться в истинности выдвинутых положений, напомним о некоторых важных этапах в развитии теории нарратива. Большинство исследований повествовательных текстов на Западе появляются в то время, когда благодаря К. Леви-Строссу моделью для антропологии и вообще гуманитарных наук становится структурная лингвистика. «Основанный на этом анализ мифа, – пишет Антуан Компаньон, – а затем и повествования по модели мифа, привел к привилегированному положению *нарративного текста* как элемента литературы, а как следствие и к развитию французской нарратологии, то есть анализа структурных особенностей литературного дискурса, синтаксиса повествовательных структур, в ущерб тому, что в текстах связано с семантикой, мимесисом, изображением реальности, особенно с *описанием*. Основополагающей структурой литературы условно полагалась двойственность повествования и описания, и все усилия направлялись к одному из этих двух полюсов – к повествованию и его синтаксису (а не семантике)»<sup>4</sup>.

Вместе с тем параллельно с изучением повествования в рамках структуралистской нарратологии в 60-е гг. ведутся исследования в области исторической эпистемоло-

гии, где повествование рассматривается как конститутивный элемент исторического знания и преимущественный способ концептуализации временного (т. е. исторического и социального) опыта. Пионером в области такого рода исследований стал американский философ Артур Данто, опубликовавший в 1965 году работу «Аналитическая философия истории»<sup>5</sup>. После него этой проблематикой стали заниматься Луи Минк, Хейден Уайт, Поль Рикёр, Дэвид Карр, Фрэнклин Анкерсмит и другие исследователи, которых иногда довольно условно объединяют в рамках направления, обозначаемого как «нарративистская», или «новая» философия истории<sup>6</sup>. Как и во французской нарратологии, о которой пишет Компаньон, основополагающей структурой исторического сочинения выступает здесь двойственность повествования и описания, с той лишь поправкой, что повествование рассматривается еще и как способ объяснения прошлых событий. Стоит добавить, что поначалу, так же как и в структуралистской нарратологии, описанию отводилась здесь второстепенная роль, в то время как главные усилия были направлены на изучение повествовательного синтаксиса.

Однако в отношении мимесиса, изображения реальности у исследователей историографии обнаружилось гораздо больше проблем, чем у теоретиков художественного повествования. Дело в том, что сводить функцию описания к созданию референциальной иллюзии просто легче тогда, когда мы имеем дело с вымышленными повествованиями, но совсем нелегко, когда мы занимаемся повествованиями историческими. Даже если мы откажемся от позитивистской и историцистской идеологии и будем относиться к историографии только как к институциональной практике с присущими ей формами институционального же воображения (как это делает Хейден Уайт), мы все равно должны будем признать, что на практическую жизнь людей история оказывает большее влияние, чем литература. Иначе говоря, существующие формы исторического осмысления действительности гораздо труднее вывести из известных нам историографических конвенций. Поэтому применительно к истории нарратив имеет смысл рассматривать не только как повествовательный текст, но и как способ практического познания мира (как поступает Поль Рикёр).

Благодаря Рикёру в нарратологии произошла реабилитация мимесиса<sup>7</sup>. Мимесис – это уже не столько изображение реальности, сколько способ ее практического переустройства. Однако тут же возникла и другая проблема. Рикёр полагал, что повседневная действительность (т. е. жизнь в ее некультуренной форме) уже содержит в себе нарративные ресурсы, которые по-настоящему оказываются действенными (т. е. создают эффект переустройства реальности) в момент создания повествовательного произведения (т. е. полноценного исторического или художественного нарратива). Но при этом осталось совершенно непонятно, какая роль в этом переустройстве отводится собственно повествовательному произведению. Будучи погруженным в бесконечное пространство практической жизни, повествование лишилось собственного пространства, к тому же было неясно, за счет каких конструктивных возможностей автору повествования удастся *перевести* «плохо обработанные» истории повседневности на уровень рафинированных исторических или литературных текстов. Чтобы объяснить этот момент перевода, Рикёр вынужден использовать язык трансцендентальной аналитики, говорить о «синтезе гетерогенного» и вообще привлекать массу слабо согласующихся между собой философских, литературных и историографических концепций<sup>8</sup>.

Для того чтобы выйти из этого тупика, т. е. сохранить за повествованием одновременно значение литературного текста и практического действия, необходимо было предложить какой-то другой способ анализа. Такой способ отчасти уже был предложен в упомянутой работе Артура Данто, но по-настоящему развит в работах голландского философа и теоретика историографии Фрэнклина Анкерсмита<sup>9</sup>. Он рассматривает нарратив как проект, в котором отдельные, разрозненные события прошлого наделяются единым смыслом. Этот проект является принципиально незавершенным и открытым для критики. Незавершенность нарратива сказывается в том, что он содержит в себе множество деталей, которые не находят своего объяснения с точки зрения его сюжетной логики или, как говорил Ролан Барт, с точки зрения его «предикативной структуры». Какие это детали? Главным образом, это детали описания. Занимаясь структурным анализом повествования, мы не-

избежно, по мнению Барта, «встретимся с такими элементами, которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной. С точки зрения структуры подобные элементы нарушают всякий порядок и кажутся, что еще тревожнее, своего рода повествовательными излишествами, как будто повествование расточительно сорит “ненужными” деталями, повышая местами стоимость нарративной информации»<sup>10</sup>. Барометр, стоящий на пирамиде из коробок и картонок в салоне госпожи Обен из «Простой души» Флобера, небольшая дверца в темнице, где перед казнью содержалась Шарлотта Корде, из «Истории Франции» Мишле, – вот примеры таких избыточных деталей описания. Но если Барт полагал, что подобного рода «эффекты реальности» характерны прежде всего для романа XIX в., то Анкерсмит утверждает, что, во-первых, сферу их исторического бытования можно расширить и, во-вторых, что изобразительная функция повествования и вместе с тем его практическая и познавательная функции проявляются именно в том, как эти детали описания нарушают порядок сюжета. Таким образом, перефразируя Компаньона, можно сказать, что в лице ряда своих видных представителей современная нарратология начинает пересматривать отношение повествования и описания и в ущерб синтаксису отдает предпочтение всему тому, что связано с семантикой, с мимесисом, с изображением реальности. Следует особенно подчеркнуть, что все эти миметические элементы рассматриваются скорее уже не как «внутридигетические»<sup>11</sup>, но как пограничные элементы повествовательности<sup>12</sup>.

Учитывая этот позднейший этап в развитии нарратологии, обратимся теперь к теории наррации О.М. Фрейденберг. В своей работе «Образ и понятие» она ставит вопрос о происхождении наррации. Этот вопрос следует из общей программы проблематизации античной литературы, которая, как пишет Фрейденберг, «далеко не обладала законченными формами, которые ей впоследствии стали приписывать. В Греции еще только начинает слагаться художественная система <...> Анализируя [ее] “литературу”, мы находим в ней целую систему такой мысли, которая уже не имеет для нее действительного значения, но в то же время не может быть из нее убрана без того, чтобы эта литерату-

ра не уничтожилась»<sup>13</sup> (здесь и далее в цитатах курсив наш). Незавершенный характер античной художественной системы и вообще античного мышления Фрейденберг связывает с тем, что это мышление не знает законченных понятий, что античное понятие есть еще только «форма образа», а также с тем, что «в контексте образного мышления метафора исторически выполняла функцию понятия»<sup>14</sup>.

Метафорическая природа античных понятий, по мысли Фрейденберг, непосредственно сказывается на характере античного повествования. «В наррации, – пишет она, – еще нет обобщения. Чтоб обобщить, грек должен поставить в ряд нечто данное и то другое, что было где-то, с кем-то, когда-то. Древний рассказ дает только однократный случай; обобщения он достигает иносказуемостью единичных и вполне конкретных явлений, позже – отдельным дидактическим привеском (басня) <...> Он идет к многократности через двукратность, к обобщению – через конкретную единичность»<sup>15</sup>.

В работе «О происхождении литературного описания» Фрейденберг продолжает ту же мысль, анализируя свойства эпических описаний. Здесь она подчеркивает неумение Гомера справиться с объемом описываемой им предметности. Это происходит, по ее мнению, оттого, что «Гомер еще не владеет описанием; он не господствует над своим материалом и не отвлекает его отдельных черт, не охватывает и не перерабатывает впечатлений от описываемого предмета. Очевидец, он усердно показывает то, что видит, и обилием предметных деталей восполняет отсутствие отбора существенных черт» (с. 4).

В этой же работе Фрейденберг прямо говорит о том, что «описание предшествует повествованию, которое рождается из него значительно позднее. Сначала у него вполне самостоятельная функция и оно заменяет, замещает собой рассказ. Позже оно кусками входит в каждое античное произведение, превышая своими размерами и значением всякое европейское описание. В античной литературе оно так и не ассимилируется сюжетом, в большинстве случаев доминируя над ним или неожиданно его разрывая. Так, например, в одной из патетических сцен “Прометей скованного” Эсхила вдруг врывается долгое и для нас утомительное описание будущих скитаний Ио» (с. 56–57).

Нам представляется, что в том, как Фрейденберг рассматривает здесь отношения описания и повествовательного сюжета, можно увидеть немало общего с тем, как то же отношение трактует Барт в работе «Эффект реальности». Существенная разница между их подходами заключается в том, что характерную для описания неподатливость сюжета Барт объявляет свойством только европейского романа XIX в., в то время как Фрейденберг говорит, что эта неподатливость была уже свойственна античной литературе.

Разумеется, речь вовсе не идет о том, что характер описаний в европейском романе и в античной литературе один и тот же. Так, Фрейденберг пишет: «Описание в новой литературе – то психологический фон, то непосредственная ткань рассказа, то прием глубокого передела времени и господства над ним. У Гомера – простая передача событий, непосредственно показанных в их последовательности. Он воспроизводит тщательно и добросовестно все, что видит; но он не владеет еще умением переводить субъекта в объект, а потому ограничивается тем, что показывает субъект, заставляя его дефилировать перед нашими глазами. В природе и в человеке он видит только одни постоянные свойства, которые запечатлены в стоячих эпитетах, как “небо звездное”, “море соленое”, “быстроногий Ахилл”, “непорочный жрец” и мн. др. Характер человека раскрывается только в речах – гневных, мудрых, сладких, хитрых и т. д. Поступки героев лапидарны; их ассортимент ограничен пассивностью или активностью, способом так или иначе направлять оружие, плакать или сетовать, мириться, браниться, относиться к врагу и другу. Впрочем, даже и эти примитивные, однообразные свойства экспозицируются в речах и с помощью речей. Единственное средство передачи у Гомера – речь. *Первый рассказ есть речь: или сумма речей, как и в Илиаде, или речь в речи, как в “Пире” Платона*» (с. 3). К высказанной здесь парадоксальной мысли о том, что первой формой рассказа является речь, мы далее вернемся. Пока же стоит сказать еще несколько слов относительно характерных особенностей античного описания.

Исследуя тему отношения описания и повествования, Ролан Барт и Жерар Женетт утверждали, что в лите-

ратурной традиции от Гомера до XIX в. описание было призвано выполнять в основном декоративную функцию. Оно было лишено «реалистического задания». Такая точка зрения объясняется тем, что классики французской нарратологии рассматривали реализм как форму литературного *правдоподобия*, актуализированную романом XIX в. Допускаемая в нем избыточность деталей описания должна была лишней раз убедить читателя, что представленные в романе события действительно могли иметь место. Принципиальное отличие Фрейденберг от французских нарратологов (и ее близость с современными теоретиками исторического нарратива и, в частности, с уже упомянутым Ф. Анкерсмитом) заключается в том, что она не считает описание «служанкой повествования», а в избыточности его деталей видит указание на сложные познавательные задачи, которые стояли перед древними авторами. Так, в связи с описанием жезла Агамемнона во второй песне «Илиады» она пишет: «С художественной точки зрения, скипетр Агамемнона есть реалистическая деталь. Итак, его можно назвать, его можно упомянуть, его можно на один миг зафиксировать. Но нет, в самый неподходящий момент Гомер начинает его детально описывать <...> Что же он в нем берет? Внешнюю его форму? Или через описание этого жезла изображает душевное состояние Агамемнона? Характеризует ли он им царя, как, примерно, Мопассан или Додэ или Бальзак характеризуют тросточкой настроение и нрав своих героев? Нет, Гомер описывает *происхождение* этого скипетра, сработанного богом Гефестом» (с. 5).

Кроме того, по мысли Фрейденберг, декоративная функция античного описания оказывается, в сущности, производной от задачи включить, внести в состав повествовательного сообщения некую реальную, сотворенную человеком *вещь*. «В экфразе, – пишет она, – мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже *изображенной одним из видов ремесла вещи* – *чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза – это описание описания*. Чтобы понять, как такое явление могло получиться и занять на редкость большое место в греческой литературе, нужно вспомнить, что словесное письмо произошло сравнительно поздно, что ему предшествовала пиктография, и что гораздо

первичной отображение образов в ткани, в ковке, в рисунке, в дереве, камне и металле, чем в письме. *Экфраза представляет собой очень древнее описание, описание еще не природы, но вещи, уже "описанной" более архаическим способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной: первое описание направлено сюда, на уже воспроизведенный образ, и в этом заключается самая типичная черта архаической мысли, не перерабатывающей культурное прошлое, но наслаивающей новое на старое»* (с. 15–16).

Как это ни странно, но плотность античного описания, его, если так можно выразиться, «двойная», вербально-вещественная, изобразительность свидетельствуют о том, что оно не было ни достаточно прозрачным, чтобы служить средством для непосредственной передачи (или подражания) действительности «как она есть», ни достаточно убедительным для того, чтобы рассматриваться как способ создания «референциальной иллюзии». Благодаря анализу античного описания у Фрейденберг мы можем мыслить для себя такой исторический и социальный опыт, в котором граница между жизнью и литературой, между реальностью и вымыслом является настолько подвижной, что даже изображение мира оказывается прямым продолжением его практического освоения<sup>16</sup>: «Как это на первый взгляд ни парадоксально, но описание, в своих первых формах, *вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. Описание мира есть его сотворение*; Логос, первоначально, основа бытия; написать – это значит создать <...> Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т. д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путемковки, лепки, ткани. Всякое изделие соответствует сотворенному миру. Вот почему Гефест – бог изделий, Афина – богиня изделий, а они воплощают огонь, космическую первостихию. Поэтому же фольклорная экфраза изображает под видом терема – небо со светилами, под видом вышивки – солнце, месяц, зарию» (с. 27).

Теперь настало время вспомнить о том, что речь является первой формой рассказа. Об этом не один раз говорит Фрейденберг в «Образе и понятии» и в «Происхождении литературного описания». Эта мысль может удивить современного исследователя, поскольку благодаря Э. Бен-

венисту в теории литературы уже сложилась традиция строго различать план речи, или дискурса, и план истории. Дискурс – это область прямого высказывания. Здесь всегда важно, кто говорит. В историческом повествовании, как утверждает Э. Бенвенист, никто не говорит, в нем практически отсутствуют отсылки к рассказчику: «События здесь изложены так, как они происходили по мере появления на исторической арене. Никто ни о чем не говорит, кажется, что события рассказывают о себе сами»<sup>17</sup>. И все-таки мысль Фрейденберг не покажется слишком необычной, если мы учтем, во-первых, что в реальности дискурс и повествование не существуют друг без друга<sup>18</sup>, и, во-вторых, если мы примем во внимание принципиальную несамостоятельность античного повествования. «Античная наррация еще не имеет своей собственной функции. Она приводится для чего-то другого, она вся целиком служит для смысловой цели, лежащей за ее пределами. То она что-то иллюстрирует, то она назидает, то служит уподоблением, сравнением, противопоставлением»<sup>19</sup>. Поэтому «речь, – говорит Фрейденберг в другом месте, – есть первая форма рассказа, и оттого она так долго остается за повествованием <...> И драма появляется в фольклоре не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой до-повествовательную форму, изображение воочию, не требующее еще ни рассказа, ни действия; она организуется приходами и уходами, агонами и речами. *Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать*»<sup>20</sup>.

Таким образом, Фрейденберг проблематизирует границы античной повествовательности сразу по двум линиям: по линии ее отношения с описанием и с прямым высказыванием, или дискурсом. В конечном итоге Фрейденберг объединяет обе эти линии и, анализируя фольклорное происхождение наррации, говорит, что «речь» и «показ» являются первичными элементами, из которых слагался единый рассказ. Повествование становится самостоятельным, когда разделяет между собой и подчиняет себе «речь» и «показ» с помощью временной дистанции. Однако несовершенство античного повествования, которое, с одной стороны, сказывается в обилии экфрастических деталей, а с другой – в том, что повествованию предписывается

всегда какая-то прагматическая функция, именно это несовершенство повествования является свойством его неповторимого исторического своеобразия.

Теперь стоит вернуться к условиям, позволившим нам сравнивать теорию наррации О.М. Фрейденберг с позднейшими нарратологическими исследованиями. Помимо уже отмеченных совпадений в рассмотрении вопросов, касающихся границ повествовательности, одним из принципиальных условий тематизации нарратологической проблематики в работах Фрейденберг явилось то, что главной особенностью ее подхода мы стали считать проблематизацию представлений об античной литературе как о сложившейся и завершенной художественной системе. Между тем из нашего рассмотрения выпал генетический аспект методологии Фрейденберг – слишком очевидный, если только не закрывать глаза на ее постоянный интерес к происхождению тех или иных литературных форм и явлений. Действительно, исследуя античную наррацию, она отнюдь не ограничивается установлением ее специфики по отношению к более поздним видам повествовательности. Более того, связи наррации с мифом и древнейшими формами фольклора (как, например, балаганное действо) в ее работах уделяется несравнимо большее место. Поэтому кажется, что именно здесь проходит черта, отделяющая Фрейденберг от современной теории нарратива. Ведь последняя не была никогда слишком озабочена вопросами о культурных истоках повествования. То самостоятельное значение, которое приобрели повествовательные формы в литературе XIX в., позволило рассуждать о повествовании как о своего рода трансцендентальной способности и видеть в нем условие *sine qua non* едва ли не всей осмысленной деятельности человека.

Тем не менее мы полагаем, что вопрос о происхождении наррации, который ставит Фрейденберг в своих работах, не идет совершенно вразрез с исходными установками нарратологии. Если считать, что в гуманитаристике XX в. нарратология продолжает развивать, по сути, кантовскую проблематику, определяя границы и выясняя возможности понятийного мышления в его повествовательном употреблении<sup>21</sup>, то вопрос об историко-культурном генезисе этого мышления еще не предполагает его обязательной редук-

ции к каким-то особым до-логическим, до-повествовательным формам. И здесь важно отметить следующее. Когда Фрейденберг говорит о том, что мышление понятиями получает рождение из мифологической образности, она не затрудняет себя необходимостью указать на тот исторический рубеж, который позволил бы представить существование этих форм мировосприятия вне зависимости друг от друга. «Разница между образом и понятием, – пишет она, – это разница между конкретным и отвлеченным мышлением»<sup>22</sup>. Если суть последнего вполне ясна и состоит в способности «отвлекать» явление от его свойств, познающего от познаваемого, то «конкретное мышление» характеризуется Фрейденберг только через отрицание «отвлеченного» – у него нет иного содержания, кроме как неспособность к абстрагированию. Представить существование такого «мышления» в чистом виде было бы очень непросто, однако, к счастью, нам и не нужно это делать, поскольку, согласно Фрейденберг, античность уже была эпохой исторического симбиоза образа и понятия. «Конкретное мышление» здесь совсем не исключало «отвлеченного» и выступало во многом лишь в качестве его более слабой версии. Следовательно, когда возникает вопрос о становлении понятийного мышления из мифологической образности, речь может идти только об усилении уже существующей способности к отвлечению явления от его свойств, познающего от познаваемого и т. д.

Отсюда проясняется своеобразие всей исследовательской стратегии Фрейденберг. Эту стратегию характеризует двойная (если не сказать откровенно противоречивая) задача: с одной стороны – показать принципиальную несводимость «конкретного мышления» античности к зрелым формам «отвлеченного» новоевропейского, с другой стороны – объяснить возможность выделения и усиления этих форм внутри мифологической образности. Решение такой непростой задачи будет оплачено тем, что *одни и те же* понятия окажутся вынуждены выполнять две противоположные функции: говорить в пользу различия и сходства «конкретного» и «отвлеченного мышления». Проиллюстрируем это положение на примере того, как Фрейденберг анализирует античную метафору.

«В контексте образного мышления, – пишет она, – метафора исторически выполняла функцию понятия»<sup>23</sup>. Последняя состояла в «перенесении» свойства одного предмета на какой-то другой предмет. Существование метафоры, таким образом, уже свидетельствует о том, что субъект «образного мышления» обладал способностью к абстрагированию и обобщению. Однако проявлению этой способности в том объеме, который отличает зрелое понятийное мышление, препятствовало одно очень существенное обстоятельство: «Под античным перенесением должно лежать *былое генетическое тождество двух семантик* – семантики того предмета, с которого “переносятся” черты, и семантики предмета, на который они переносятся <...> Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на другое любое (“железная воля”). Наша метафора выпускает компаративное “как”, которое всегда в ней присутствует (“воля тверда как железо”). Основываясь на обобщающем смысле метафоры, мы можем строить ее как угодно и *совершенно не считаться с буквальным значением слов* (“да здравствует разум!”). Но античная метафора могла бы сказать “железная воля” или “да здравствует разум” только в том случае, если б “воля” и “железо”, “здоровье” и “разум” были синонимами. Так, Гомер мог сказать “железное небо”, “железное сердце”, потому что небо, человек, сердце человека представлялись в мифе железом»<sup>24</sup>.

Итак, необходимым условием для возникновения античной метафоры объявляется семантическое тождество сопоставляемых друг с другом предметов. Но все-таки это отнюдь не достаточное условие. Метафора – не тавтология, и для ее появления требуется, чтобы семантическое тождество двух предметов (т. е. конкретного образа и отвлеченного понятия) стало *былым* и воспринималось ее создателями как *кажущееся, иллюзорное* тождество: «...Два тождественных конкретных смысла должны были оказаться разорванными, и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой – его собственным переложением в понятии»<sup>25</sup>. Таким образом, в аспекте реального исторического бытования античная метафора выступает как образная и конкретная, а в своей инструментальной, познавательной функции – как понятийная и отвлеченная. Но в

этом последнем качестве она ничем не отличается от «современной» метафоры. Несмотря на все усилия, Фрейденберг не удается показать, что познавательная специфика античного иносказания заключается в «незначительном объеме отвлеченности»<sup>26</sup> по сравнению с позднейшими видами фигуральной речи. Эффект такого «незначительного объема» создается, во-первых, за счет постулирования хронологической дистанции, отделяющей момент создания метафоры от времени, когда семантическое тождество ее элементов было реальным, а не иллюзорным, и, во-вторых, за счет удвоения понятия «мимезиса», который в одном случае объявляется «подражанием действительности в действительности (на самом деле)», в другом – «подражанием действительности в воображении»<sup>27</sup>.

Мы бы сказали, что скорее, напротив, именно «современная» метафора демонстрирует ограниченный объем отвлеченности, когда помещается в контекст «образного мышления» древности. Ведь только благодаря сравнению античного и позднейшего понимания *одних и тех же* образных выражений Фрейденберг действительно удается показать, что за метафорой «губы твои – виноградная лоза» лежит мифологическое представление о тождестве губ, лица, всего человека в целом с виноградной лозой, эпитет «убаюкивающая ночь» означал наступление темноты, но не просто «тихую» ночь, а выражение «бесплодная болезнь» у Софокла подразумевало тождество бесплодия, засухи и болезни, но не имело в виду чего-то ненужного и бесполезного. Иначе говоря, историческая образность и конкретность античного мышления обнаруживается лишь постольку, поскольку само это мышление оказывается понятийным и отвлеченным, т. е., в конечном счете, современным мышлением.

Поэтому мы полагаем, что для понимания методологии Фрейденберг ключевым является вопрос о связи ее интереса к происхождению античных литературных форм с задачей проблематизации этих форм как сложившихся и завершенных. Применительно к интересующей нас здесь теории наррации мы бы ответили на этот вопрос следующим образом. Говорить о нарратологической перспективе в работах Фрейденберг можно только в той мере, в какой ее интерес к происхождению выступает не целью, а средст-

вом проблематизации античной литературы. В то же время, когда зависимость античной наррации от культурно-прагматического контекста объясняется исключительно ее глубокой древностью и укорененностью в мифе («который был *всем* – мыслью, вещью, действием, существом, словом») <sup>28</sup> и сама наррация рассматривается как эпифеномен специфического «образного» мышления, говорить о близости Фрейденберг современной нарратологической проблематике можно только с существенными оговорками.

Последнюю такую оговорку нам бы хотелось сделать в завершение нашей работы. Если не считать, что миф с приписываемой ему нерасчлененностью субъекта и объекта, слова и действия, образа и понятия является давно преодоленной реальностью, но приблизительно соответствует той постоянной сфере человеческого бытия, которая в феноменологии называется «жизненным миром», то задача Фрейденберг показать становление наррации (и других форм зрелого фигурального и понятийного мышления) из этой первоначальной нерасчлененности находит свою параллель в философии Поля Рикёра. Так же как и Фрейденберг, Рикёр различает практическое и художественное подражание («мимесис префигурации» и «мимесис конфигурации»), но, кроме того, он специально тематизирует их взаимодействие, которое приводит к переосмыслению знакомой реальности и создает представление о мире, «где я мог бы жить» («мимесис рефигурации») <sup>29</sup>. Как бы ни были различны интересы русского и французского теоретиков нарратива, их объединяет одна общая проблема, которая вызвана необходимостью проводить строгое и последовательное различие между сферами практического и художественного мимесиса. Провести это различие в полной мере никогда не удастся, поскольку та изначальная созидательная конкретность, которая вмещается практическому мимесису, для того чтобы объяснить исторически обусловленную специфику повествовательных произведений, оказывается мыслимой только с учетом ее неперемного замещения отвлеченно-эстетическими значениями художественного мимесиса.

Всем этим мы отнюдь не хотим сказать, что задача реконструировать культурно-исторический контекст бытования повествовательных произведений не находит определенного решения в рамках нарратологической про-

блематики. Если учитывать, что предикативная структура повествования не дается в раз и навсегда готовом виде, а его последовательность, как писал Барт, «представляет собой *логическую единицу, находящуюся под угрозой*»<sup>30</sup>, то анализ тех элементов, которые полностью не укладываются в общую структуру и осложняют функциональный синтаксис, и будет означать работу по выяснению исторических условий, вызвавших к жизни данный повествовательный проект. Но поскольку такая работа будет проходить в форме постоянного переопределения позднейших и принципиально не аутентичных исходной культурной ситуации понятийных значений, ее результат никогда не окажется возвращением к подлинному историческому контексту, но станет только этапом в проблематизации имеющейся у нас возможности его представить.

В своей работе мы постарались показать, что везде, где Фрейденберг говорит о несамостоятельности античной наррации, о ее зависимости от «речи» и «показа», логика рассуждений русского ученого первой половины XX в. оказывается на удивление созвучной западной нарратологии, сумевшей к концу этого столетия избавиться от неприязни к мимесису и пересмотреть свое отношение к той роли, которую выполняет описание внутри повествовательной структуры. Единственное, но принципиальное несовпадение Фрейденберг с современной теорией нарратива заключается в том, что несамостоятельность античной наррации она связывает с конкретным и исключительным этапом *в развитии* языка литературы, когда понятие «передает не то, что значит, и значит не то, что передает»<sup>31</sup>. Иначе говоря, в том способе отношения к предмету, который нарратология стремится распространить на все известные и значимые виды повествования, Фрейденберг видит только историческую природу античной наррации.

Возможно, что отмеченное нами несовпадение никак не характеризует предметную сторону ее исследований. «Фрейденберг, – пишет Н.В. Брагинская, – не дискурсивный философ, она мыслит “материалом”». Однако, поскольку «каждый ее конкретный исследовательский шаг чреват выходом к философской по сути проблематике»<sup>32</sup>, нам было интересно рассмотреть ряд дискурсивных следствий из работ философа, мыслящего «материалом».

<sup>1</sup> Я благодарю Н.В. Брагинскую за предоставленную мне возможность ознакомиться с содержанием этой работы. Все последующие ссылки на нее даются в скобках в соответствии с пагинацией ее машинописного текста.

<sup>2</sup> Суть расхождений формальной и «яфетидологической» школы очень точно схвачена Ю.М. Лотманом: «Формальная школа выделила изучение синтагматической структуры текста в качестве самостоятельной и основной научной проблемы. Имманентно-реляционные значения заслонили семантические. Реакцией на это было стремление сосредоточить внимание на семантике – социологической, культурной, религиозно-мифологической <...> Единство того или иного произведения, и, следовательно, значение его как целого менее всего интересует “яфетидологов”. Даже в таких блистательных работах, как “Три сюжета или семантика одного” или “Слепец над обрывом”, О.М. Фрейденберг прежде всего интересуют в тексте реликты, обломки предшествующих текстовых образований – мифов и ритуалов, – бессмысленные в этом новом окружении, непонятные часто ни автору, ни его аудитории и приобретающие осмысленность лишь при перенесении их в подлинные или гипотетические контексты глубокой древности» (*Лотман Ю.М. О.М. Фрейденберг как исследователь культуры // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам 6. Тарту, 1973. С. 483–484*).

<sup>3</sup> «...Русские формалисты, Пропп и Леви-Стросс помогли сформулировать следующую дилемму: либо повествовательный текст есть не что иное, как простой пересказ событий, и говорить о нем следует, прибегая к таким категориям, как “искусство”, “галант”, “гений” рассказчика (автора), которые являются мифологизированными воплощениями случайности; либо такой текст обладает структурой, свойственной и любым другим текстам и поддающейся анализу» (*Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма от постструктурализму. М., 2000. С. 197*). С этой точкой зрения Барта так или иначе согласны все ведущие теоретики нарратива, причем не только структуралисты, как К. Бреммон (см.: *Бреммон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Там же. С. 239–246*), но также и представители так называемой «нарративистской философии исто-

рии», как, например, Х. Уайт, не случайно назвавший «формалистским» свой метод анализа исторических сочинений XIX в. (см.: *Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в.* Екатеринбург, 2002. С. 23, 25–27).

<sup>4</sup> *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001. С. 119.

<sup>5</sup> *Danto A.C.* Analytical Philosophy of History. N.Y., 1965. Рус. пер.: *Данто А.* Аналитическая философия истории. М., 2001.

<sup>6</sup> См. сборник: *A New Philosophy of History / Ed. F. Ankersmit, H. Kellner.* L., 1995.

<sup>7</sup> См.: *Ricaeuer P.* Temps et récit. Т. 1–3. Р., 1983–1985. Существует русский перевод первых двух томов этой книги: *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1–2. СПб., 1999–2000.

<sup>8</sup> Интересующимся этой проблемой мы предлагаем ознакомиться с нашей статьей: *Олейников А.А.* Временной опыт и повествовательный сюжет в феноменологической и «новой» философии истории // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. Вып. 6. М., 2001. С. 248–274.

<sup>9</sup> См.: *Ankersmit F.R.* Narrative Logic: A semantic Analysis of the Historian's Language. Amsterdam, 1981. Для обсуждаемой здесь темы особую важность представляет другая его работа: *Ankersmit F.R.* The Reality Effect in the Writing of History. Amsterdam; N. Y., 1989. См. также: *Гавришина О.В.* Эффект реальности в трудах историков // Философско-методологические основы гуманитарного знания / Ред. А.Л. Зорин, С.Ю. Неклюдов. М., 2001. С. 187–206.

<sup>10</sup> *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы: семиотика, поэтика. М., 1994. С. 393. Суть различия между повествованием и описанием заключается, по Барту, в следующем: «Общая структура повествования, по крайней мере в том виде, как она до сих пор изучалась различными исследователями, представляется по сути своей *предикативной*; предельно схематизируя, не принимая во внимание многочисленные осложняющие схему отступления, задержки, возвращения назад и обманутые ожидания, можно сказать, что в каждой узловой точке повествовательной синтагмы герою (или читателю, это не важно) говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот что с тобой случится <...> Совсем иное дело – описание: предсказательность в нем никак не отмечена; структура его “аналогическая”, чисто суммирующая, она не выстраивается в ряд выборов и альтернативных возможностей...» (Там же. С. 394).

<sup>11</sup> Напомним, что «внутридигетическим» объявляет отношение повествования и описания Жерар Женетт: «Хотя описательность и знаменует собой одну из границ повествовательности, но граница эта внутренняя и, в общем, довольно зыбкая; поэтому в понятии повествования можно без особой беды объединять все формы литературного изображения, описание же рассматривать не как один из его родов (что означало бы какую-то языковую специфику), а более скромно, как один из его аспектов, – пусть даже с известной точки зрения и самый привлекательный из всех» (Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 1. М., 1998. С. 292).

<sup>12</sup> Следует отметить еще одну черту, помогающую понять принципиальное различие в подходах представителей структуралистской нарратологии и теоретиков исторического повествования. Исследования структуры нарративного текста вдохновлялись идеей «литературности», которая предполагала существование неких универсальных законов «языка» литературы. Можно сказать, что в этих исследованиях в ущерб содержательной (т. е. идеологической, эстетической) части повествовательных высказываний отдавалось предпочтение изучению логики их внутренней взаимосвязи. Что же касается теорий исторического нарратива, то они не могли ограничиться «языковым» уровнем повествовательных высказываний. Несмотря на то что существование прошлой реальности где бы то ни было, помимо историографического текста, ими решительно отрицалось, главными для них все же оставались вопросы, связанные с характером условий, при которых этот текст признавался способным говорить о прошлом. Вот почему в последних работах Ф. Анкерсмита возникает тема аутентичного *исторического опыта*, который повествование может выражать только ценой своей общей связности и завершенности, – достаточно неожиданная тема, если учитывать неприятие этим философом экзистенциально-герменевтических концепций историчности. См.: *Ankersmit F.R. A Phenomenology of Historical Experience // History and Topology. Berkeley, 1994. P. 182–238.*

<sup>13</sup> *Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М., 1998. С. 232.* Когда Барт в «Эффекте реальности» ставит вопрос о значении «незначимых» участков повествования, не вступает ли он тем самым в область той же проблематики, что и Фрейденберг, чье внимание обращено к «недейственной системе мысли», которой греческая

литература «обязана своим бытием как своей органике»? Интересной в данном случае является критика Бартом своего же собственного метода, который он применяет во «Введении в структурный анализ повествовательных текстов»: «Все “лишние” по отношению к структуре детали либо сбрасываются им со счетов <...> либо трактуются <...> в качестве “прокладок” (катализаторов), обладающих косвенной функциональной значимостью, поскольку в совокупности они составляют индекс, характеризующий героя или обстановку действия, – то есть в конце концов все же включаются в структуру» (*Барт Р. Эффект реальности. С. 392*).

14 *Фрейденоберг О.М. Указ. соч. С. 255.*

15 Там же. С. 281.

16 «В античном понимании все “кажущееся” есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности <...> Антиномии бытия и небытия, добра и зла, истины и фикции получили в античности гносеологическое примирение в теории мимезиса. Мир имел “сущность” и “вид”. Видом служил “образ”. То, что он не складывался свободным вымыслом человека, а имел полное внешнее выражение подлинной сущности, подчиняло его “истине”, делало аспектом ее и вместе с ней составляло единое неделимое целое». Художественный, «иллюзорный мимезис», по мысли Фрейденоберг, является достижением более поздней эпохи: «Античность, впрочем, так и не выработала термина “иллюзии”, который показал бы ее новые черты (у римлян “иллюзия” значит осмеяние, у греков ее заменяет “обман”); само “воображение” еще долго понималось в конкретном смысле, как “отпечаток” в душе» (*Фрейденоберг О.М. Указ. соч. С. 238*).

17 *Бенвенист Э. Отношения времени во французском глаголе // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 2002. С. 276.*

18 На это, например, указывает Ж. Женетт: «... в дискурсе почти всегда есть некоторая доля повествовательности, в повествовании известная доля дискурсивности. Правда, на этом их симметрия и заканчивается, поскольку, судя по всему, эти два разных типа выражения совершенно по-разному реагируют на взаимное смешение <...> Дискурс может “повествовать”, не переставая быть дискурсом, повествование не может “дискурировать”, не выходя за собственные рамки. Однако оно и не может воздержаться от этого, не впадая в сухость и скудость; потому-то повествования в чистом виде почти нигде и не бывает» (*Женетт Ж. Указ. соч. С. 296–297*).

19 Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 272.

20 Там же. С. 268.

21 «Наррацию, – пишет Фрейденберг, – создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет и наполняет его связями с реальными процессами, дает зависимости и приводит к известным результатам. “Картина” не может передать оборотов “если”, “когда”, “для того чтоб”, “из-за” и т. д.; между тем речь создает этими оборотами развернутый последовательный рассказ» (Там же. С. 282).

22 Там же. С. 233.

23 Там же. С. 255. Следует отметить, что в современной нарратологии изучению метафоры отводится совершенно особое место (см. в связи с этим статью Ф. Анкерсмита: Introduction. Transcendentalism and the Rise and Fall of Metaphor // *Ankersmit F. History and Topology*. Berkeley, 1994. P. 1–32.). Так, например, трехтомное произведение Рикёра «Время и рассказ», по собственному признанию автора, является «братом-близнецом» его предшествующего сочинения «Живая метафора» (*La métaphore vive*. P., 1974). В работе о метафоре, которую Рикёр называет «генетическим *par excellence* феноменом в области речи», в свернутом виде уже присутствует основная тема его нарратологических исследований – тема семантической инновации. О повествовании как о, по сути, «расширенной метафоре» пишет также Х. Уайт (см.: *Уайт Х.* Указ. соч. С. 52–59). Главным вопросом, относящимся к нашей теме, является вопрос о том, обладает ли метафора своим собственным значением, отличным от буквального значения входящих в нее слов. Наша точка зрения по этому вопросу совпадает с мнением Д. Дэвидсона, который, видя в метафоре случай непривычного использования известных слов, считает, что она не несет в себе никакого «когнитивного содержания, которое автор хочет передать, а получатель должен уловить». Невозможность парафразы метафоры указывает на отсутствие в ней «закодированного» смысла, который можно извлечь при «правильной» интерпретации. Теоретики, которые стремятся приписать ей некоторое особое (не-буквальное) значение, как пишет Дэвидсон, «выдают за метод расшифровки скрытого содержания метафоры *то воздействие*, которое она оказывает на нас. Их ошибка состоит в том, чтобы делать упор на содержании мыслей, которые вызывает метафора, и вкладывать это содержание в саму метафору» (*Дэвидсон Д.* Что означают метафоры // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 173–193).

24 Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 241.

25 Там же. С. 240.

26 Там же. С. 244.

27 Там же. С. 238. Подобному удвоению у Фрейденберг подвергается не только «мимезис», но и весь тот ряд литературных высказываний от эпитета до наррации, последовательное появление которых на исторической сцене должно демонстрировать «рост понятий и усиление отвлеченности». Так, эпитет, с одной стороны, является непосредственно вещественным «атрибутом», с другой – отвлеченным определением качества вещи. Экфраза, как уже было сказано выше, в одном случае выступает как дословесное описание-сотворение вещи, в другом – как иллюзорное изображение того, «чего нет в действительности». Наконец, наррация в аспекте своего происхождения раскладывается на субъектно-объектный «рассказ» (так называемый «внутренний двучлен»), в котором «нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается» (Там же. С. 267), а также на конструкцию из прямой и косвенной речи («внешний двучлен»), «что впоследствии, при стабилизации понятий, даст наррацию в паре с анарративным элементом» (Там же. С. 269). Любопытно здесь также отметить одну терминологическую деталь, которая очень ярко характеризует взгляд Фрейденберг на повествование. Ведь то, что она так загадочно именует «анарративным элементом», т. е. косвенный рассказ с минимальной долей авторской речи, и является нарративом в современном понимании. Отсюда становится ясно, что, говоря о повествовании, Фрейденберг никогда не выносит за скобки его связь с прямым высказыванием, или дискурсом. «Наррация» – это не повествование в чистом виде, это даже не столько повествовательный акт, сколько повествующий дискурс – область сложной интерференции речи и рассказа. Понятно, что в структуре их взаимодействия рассказу отводится подчиненная роль. Остается только вопрос, как такую роль интерпретировать. Видеть ли в ней указание на прагматическую зависимость рассказа от ситуации говорения, от «здесь и теперь», от всех тех особенностей античной культуры, которые препятствуют выделению повести в самостоятельный литературный жанр? Или такая зависимость является лишь преходящей фазой в макропроцессе становления художественного и отвлеченного мышления? Обе эти, на наш взгляд, совершенно разные интерпретации совместимы в рамках теории Фрейденберг.

<sup>28</sup> Там же. С. 283.

<sup>29</sup> См. главу «Тройственный мимесис» из первого тома «Времени и рассказа»: *Рикёр П.* Указ. соч. Т. 1. С. 65–106.

<sup>30</sup> *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 214.

<sup>31</sup> *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 245.

<sup>32</sup> *Брагинская Н.В.* Послесловие ко второму изданию // *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 749.

## Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.)

В спорах о художественной «форме», которыми богата русская интеллектуальная история первой трети XX в., вопрос о внутренней форме не всегда обсуждался открыто, но имплицитно именно им был образован глубинный фон – тоже своего рода «внутренняя форма»! – этих дискуссий. Напротив, догматизация интеллектуальной жизни страны в 30-е гг. сказалась помимо прочего и в том, что это «идеалистическое», не освященное марксистской традицией понятие оказалось надолго вытеснено из горизонта дискуссий.

Мы попытаемся, не претендуя ни в коем случае на полноту исторического описания, рассмотреть некоторые эпизоды споров о внутренней форме и наметить основные черты этой проблемы, как она ставилась в России.

\* \* \*

Идея внутренней формы *языка*, которую выдвинул в начале XIX в. Вильгельм фон Гумбольдт, включала в себя две составляющих – креативность и тотальность, – соединившиеся в составе синкретического, философско-герменевтического дискурса, характерного для немецких романтиков. При дальнейшей собственно научной разработке понятия то саморазвивающееся целое, каким Гумбольдт мыслил национальный язык, распалось, две составляющих внутренней формы оказались разделенными. Тотальность без креативности породила типологическое изучение целостных, но неподвижных языков, которое в 20–30-е гг. XX в. привело, в частности, к концепции лингвистической относительности (гипотеза Сепира – Уорфа); креативность без тотальности легла в основу исследований отдельного творческого акта, которые в русской науке быстро сместились

от интегральной филологии А.А. Потебни в область поэтики, философии и эстетики – от теории языка к теории поэзии.

Концепция Потебни, авторитетная или как минимум значимая для русских теоретиков 1920-х гг., была попыткой – «грандиозной», по словам Ю.Н. Тынянова<sup>1</sup>, – перейти от макролингвистической спекуляции Гумбольдта к анализу микролингвистической динамики речи. Вместо внутренней формы языка Потебня предложил изучать внутреннюю форму слова<sup>2</sup>.

Известно трехчастное деление слова, данное им в книге «Мысль и язык» (1862):

В слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание<sup>3</sup>.

Между двумя из трех частей этой трихотомии – содержанием и внутренней формой – устанавливается диалектическое отношение противоборства и взаимозамены: внутренняя форма (которую Потебня часто называет также «образом» или «представлением») забывается по мере создания чистых, безобразных понятий, но восстанавливается в акте поэтического творчества, а понятийное содержание, вытеснив свою собственную внутреннюю форму, само может стать внутренней формой для другого, нового понятийного содержания. Поэтическое творчество трактуется как процесс противонаправленный по отношению к общезыковому процессу забвения образных форм – выражаясь позднейшими терминами, как локальное увеличение информации на фоне общего роста энтропии:

Язык не есть только материал поэзии, как мрамор – ваяния, но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыто наглядное значение слова. Поэтому народная поэзия при меньшей степени этого забвения восстанавливает чувственную, возбуждающую деятельность фантазии сторону слов посредством так называемых эпических выражений, то есть таких постоянных сочетаний слов, в которых одно слово указывает на внутреннюю форму другого<sup>4</sup>.

Таким образом, содержание и внутренняя форма рассматриваются у Потебни в состоянии диахронической динамики. В самом деле, эти два компонента слова не обладают системно-синхронической соотносительностью, один из них по определению архаичнее другого и образует инородный пережиток прошлого в современной речи. Более того, понятие и образ различаются не по абстрактным дифференциальным признакам (как понятийные формы языка согласно Соссюру), а по самой своей субстанции (понятие имеет интеллектуальный характер, а образ – чувственный); следовательно, внутренняя форма слова у Потебни – это, собственно говоря, *и не форма как таковая*. В отличие от гумбольдтовской внутренней формы языка, равно присутствующей во всех точках языковой деятельности, она сконцентрирована в особых, динамически акцентированных точках речи и представляет собой смешанное формально-субстанциальное образование, особый чувственно-смысловой сгусток, аналог вещи или, скорее, тела. Только по отношению к таким субстанциально полным телам-идеям и возможен тот материалистический анамнезис, в котором Потебня усматривал суть поэтического творчества.

В посмертно изданной книге Потебни «Из записок по теории словесности» содержится недвусмысленное сравнение для пояснения его концепции:

...если значение слова для мысли вообще, без различия двух его состояний, можно сравнить с употреблением условных ценностей в торговле, то слово образное – деньги, безобразное – ассигнации и векселя<sup>5</sup>.

Очевидно, что «деньги» отличаются от «ассигнаций и векселей» не формально, а субстанциально: весомый и драгоценный металл золотых или серебряных монет противостоит абстрактно-легковесному материалу ценных бумаг<sup>6</sup>. Этот субстанциальный, телесный характер так называемой «внутренней формы слова», поскольку она перестает пониматься как тотальная форма языка, важно иметь в виду при анализе переосмыслений, которые данное понятие претерпело в русской теории XX в.

Как известно, последователи Потебни (такие, как Д.Н. Овсяннико-Куликовский) окончательно отождествили внутреннюю форму с чувственным «образом», который якобы внушается нам художественной речью. В середине 1910-х гг. с резкой критикой этой теории поэтического творчества выступил Виктор Шкловский. В своей первой печатной работе «Воскрешение слова» (1914) он еще сочувственно ссылается на Потебню и пользуется его категориями – когда, например, пишет, что «слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий <...> стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звучовая) формы перестали переживаться»<sup>7</sup>. Однако уже в статьях 1916 г. «Потебня» и «Искусство как прием» молодой теоретик формализма подвергает критике отождествление образности с поэтичностью:

Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического. Язык поэтический отличается от языка прозаического осязательностью своего построения. Осязаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона слова. Иногда же осязательно не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать осязательное, переживаемое в самой своей ткани построение является поэтический образ, но только одним из средств<sup>8</sup>.

Смысл этой критики, имевшей фундаментальный характер для теории русского формализма, не проанализирован подробно теми его историками, кто рассматривает потебнианство главным образом как один из источников литературной теории ОПОЯЗа<sup>9</sup>. Действительно, критический жест Шкловского на первый взгляд представляет собой лишь расширение, своего рода диалектическое «снятие» критикуемого тезиса: между образностью и поэтичностью признается закономерное отношение, просто оно сложнее, чем равенство или тождество, которое усматривал в нем сам Потебня.

На самом деле жест Шкловского радикальнее: дело не просто в расширении набора средств поэтической выразительности, но в полном разрушении всей предлагавшейся ранее структуры поэтического слова.

Подобно Потепне, Шкловский толкует о «воскрешении» слова, о восстановлении его забытой формы; действие поэта уподобляется действию филолога-реставратора. Однако здесь же, при пересказе потепнианских категорий, в них вносится существенное изменение: в словах, пишет Шкловский, перестали переживаться *«их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы»*. Тем самым в число объектов, подлежащих реставрации, попадает наряду с внутренней и внешняя форма слова, которая у Потепни оставалась вне динамики забывания-припоминания и вне прямого соотношения с содержанием. «Безобразным» или же, наоборот, ощутимо оформленным может быть не только смысловое, но и звуковое (или графическое) единство слова, текста. В свою очередь, это единство уже четко разделяется на субстанцию («материал») и собственно форму, т. е. нематериальные модуляции (например, звуковые). Форма перестает быть телом и становится собственно формой – в достаточно точном философском смысле слова. Но при такой трактовке формы сразу же оказывается неуместным, излишним понятие «внутренней формы», которое, как мы видели, в применении к отдельному творческому акту (слову, поэтическому произведению) могло быть мыслимо только как телесное, субстанциально-формальное образование. И действительно: однажды упомянутая в начале первой статьи Шкловского, «внутренняя форма» слова в дальнейшем исчезает из его рассуждений, работа остранения совершается не над нею, а только над формами внешними, слышимыми или видимыми; на них и переносится динамическое начало языка, связанное для Гумбольдта и Потепни с наличием внутренней формы.

Отход от понятия внутренней формы сопровождался у Шкловского и освобождением от потепнианского субстанциализма. В ранних статьях – «Воскрешение слова», «Искусство как прием» и других текстах – он еще зачастую высказывается в пользу «воскрешения» не только слов, но и *вещей*, ставя их в один общий ряд:

...мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, *воскресить вещи* и убить пессимизм<sup>10</sup>.

Субстанциальность, которая у Потебни помещалась в самом сердце слова – в его внутренней форме, у раннего Шкловского сохраняется как пережиток во внеязыковом референте. В статье «Искусство как прием» сказано, что цель искусства – «делать камень каменным»<sup>11</sup>, т. е. делать ощутимой *субстанцию* вещей; но несколько лет спустя, в «Розанове» (1921), Шкловский уже отстаивает чисто реляционную природу формы и, словно возражая сам себе, заявляет, что в камне важна не «каменность», а лишь соотношение с чем-то иным – неважно с чем:

Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов <...> противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой<sup>12</sup>.

Дискретно-дифференциальное понимание языковой формы влекло за собой и разрыв между *старой и новой* формой слова. У Потебни содержание и внутренняя форма могли сливаться, образуя непрерывный взаимопереход (собственно, только в этом случае слово и оказывалось образным, его внутренняя форма не отбрасывалась в забвение, не подавлялась понятийным содержанием). Понятие выросло из внутренней формы в непрерывном процессе смыслообразования. Анализируя структуру метафоры из литовской народной песни, Потебня писал:

Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, *не делая скачка*, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью<sup>13</sup>.

Напротив того, в теории Шкловского между «старой» (стертой, автоматизированной) и «новой» (остраненной) формой, лишенными субстанции и имеющими дифференциальную природу (т. е. определяемыми лишь своими различиями), не может быть естественной связи – на переходе между ними имеет место разрыв, скачок, осуществляемый волевым усилием говорящего, поэта. В дальнейшем развитии эта изначальная парадигматическая дискретность развертывается, как показал О. Ханзен-Лёве, в дискретность синтагматическую: например, в формалист-

ской теории сюжетосложения привилегированную роль начинает играть «*ступенчатая* конструкция», разбивающая повествование на дискретные блоки, а в теории литературной эволюции – сдвиги и перевороты, происходящие в точках «канонизации младшей ветви»<sup>14</sup>; еще более позднее развитие этой парадигмы порождало (уже в западной теории литературы после Второй мировой войны) идею «*сильных прочтений*», основанных на пренебрежении собственным (внешним) смыслом текста ради смысла ново-конструируемого, который в силу этой своей новизны отличается от внутренней формы, заложенной в слове изначально. Отказ от категории внутренней формы позволял придать движению слова и всей литературы четкую артикулированность; исходная интуиция осязаемости слова проецировалась и развертывалась на иные, удаленные от отдельного слова области и ситуации.

\* \* \*

Проблема внутренней и внешней формы затрагивается, без прямых упоминаний этих терминов, в книге Б.А. Грифцова «Психология писателя» (1924; опубликована в 1988), в главе «Живое слово».

Определив свой предмет как «психологию писателя», Грифцов исследует не законы построения произведения, а лишь переживание этого процесса автором. Осязаемость словесной формы, с такой точки зрения, – не искусственно создаваемый художественный эффект, а особенность писательской психологии: «Писатель определяется каким-то особым отношением к слову»<sup>15</sup>. Одним из проявлений такого «особого отношения» может быть чувствительность к этимологическому смыслу слов: писатель – это человек, который (в отличие, например, от медика-практика или теоретика медицины) слышит в слове «профилактика» значение «передовой стражи», выставляемой против нападающего неприятеля-недуга, а в слове «меланхолия» – значение «черной влаги», затапливающей сознание человека. Впрочем, в последнем примере писатель слышит еще и нечто другое – «расслабленный ритм и беспомощную мягкость звуков» слова «меланхолия»<sup>16</sup>. Для писателя осязаема как внутренняя, этимологическая форма слов – по Потебне, так и их внешняя, звуковая форма –

по Шкловскому<sup>17</sup>. Для дистантного отношения Грифцова к потебнианской теории показательно, что примеры «воскрешения» этимологических смыслов берутся им из числа *иноязычных* (греческих) слов, история которых отмечена резким разрывом – самым актом заимствования, отрыва слова от родной традиции и внедрения в систему чужого языка; в данном случае непрерывность связи между образом и понятием, о которой писал Потебня, если и возможна, то в сознании не народа-языкотворца, а лишь классически образованного писателя-интеллигента.

Умалению роли внутренней формы соответствует у Грифцова повышение роли внешней, звуковой формы. Признавая роль «образа», исследователь все же считает главной задачей реставраторских усилий художника восстановить *звучание* слов:

Семасиология для художника никогда не бывает извлечением отвлеченного смысла, но всегда – восстановлением первоначального звучания, неотделимо слившегося с образом<sup>18</sup>.

Резко пережитая звуковая форма – фонетика имени героя, ритмическая структура первой стихотворной строчки – служит индивидуальной печатью писателя, «невольной реакцией поэта на толчок извне»<sup>19</sup>; именно благодаря этой своей осязательности красочное словечко и становится для художника «живым словом»<sup>20</sup>.

Такое понимание слова позволяет Грифцову перетолковать наоборот расхожее представление о взаимоотношениях «формы» и «содержания» в художественном произведении. Словесно-звуковая, «формальная» стихия занимает здесь центральное место «живой влаги», которая (в отличие от «черной влаги» меланхолии!) одушевляет собой понятийное содержание. Исследователь избегает употреблять скомпрометированное понятие внутренней формы, однако та форма, которую он описывает, – это форма в полном смысле внутренняя, креативная:

Но что значит: форма и содержание? Противопоставляемые термины взяты по аналогии сосуда и наполняющей его жидкости. В сосуд, стенки которого составлены из звучащих слов, художник будто бы вливает свои мысли. Уди-

вительно абстрактное представление о творчестве. Если уже держаться этой аналогии сосуда и жидкости, то более верным будет толкование, обратное общепринятому. Конечно, не отвлеченные идеи, а живые, конкретные слова будут иметь для художника материальную осязаемость и первичность. Сначала живая влага слов, потом искусственные стенки сосуда. Живые многозначные слова сдерживаются холодными, как стекло, границами мысли. Содержание, материю произведения дают звучащие, определенно окрашенные слова, а формой, сосудом с прозрачными стенками будут мысли<sup>21</sup>.

Такая не названная по имени внутренняя форма обладает даже анамнестической функцией: красочно-невнятное заумное словцо побуждает припоминать его смысл. Грифцов придает эмблематическую значимость эпизоду из четвертой книги Рабле с «оттаявшими словами», по невнятно-«заумным» звукам которых можно угадывать, что они когда-то значили:

Замерзшие и потом оттаивающие, разноцветные, похожие на драже, осязаемые, как материальная вещь, слова – вот образ, очень существенный для психологии писательства. Мы, читатели, стоящие в стороне, можем извлекать из них выводы и поучения. Писатель, может быть, также смутно догадывается об этом отвлеченном смысле, но раньше всего он осязает слово, всегда многозначное, по природе своей конкретное и, в сущности, неисчерпаемое<sup>22</sup>.

Итак, внешняя форма обретает функции внутренней. Концепция Грифцова представляет собой методологический компромисс между Потемной и Шкловским, оправданный специфическим дисциплинарным ракурсом его исследования (не поэтика, а психология писательства). Колебание между собственно формальным и субстанциальным пониманием формы сказывается и у Грифцова: «живое слово» то определяется как минимальная *структура* произведения (ритм строки и т. д.), то метафорически характеризуется как магическая «живая влага» или раблезианское «слово-драже» (своеобразная лингвопоэтическая монада, одновременно и содержательная и формальная).

Попытку заново систематизировать понятие внутренней формы слова предпринял в 20-х гг. Г.Г. Шпет – в книгах «Эстетические фрагменты» (1922–1923) и «Внутренняя форма слова» (1927). Эстетическая концепция Шпета включена в более обширный философский проект, который здесь невозможно разбирать; ограничимся лишь кратким анализом собственно категории внутренней формы.

Задачей Шпета было возвратиться к философским основаниям этой идеи, освободив ее от филологических и особенно «психологических» упрощений, – т. е. вернуться к Гумбольдту через голову Потебни<sup>23</sup>. Тем не менее в «Эстетических фрагментах», оценивая свое определение внутренней формы, он признавался: «В общем, все же заимствую у Гумбольдта только термин, а смысл влагаю *свой*»<sup>24</sup>. С одной стороны, Шпет стремился вернуться к строго «формальному», чисто смысловому определению внутренней формы, изгнав из нее нагруженность чувственно-образной субстанцией, – в чем, собственно, и заключалась его борьба с «психологизмом»; внутренняя форма понимается у него не как образ, а как особого рода *понятие*, точнее, как эффект интеллектуально-понятийной деятельности в языке. С другой стороны, отступая от гумбольдтовской идеи внутренней формы *языка*, Шпет готов, как и Потебня, заниматься *внутренней формой слова*, и именно так он озаглавил свою монографию 1927 г., носящую подзаголовок «Этюды и вариации на темы Гумбольдта». Как и Потебня, он признает отдельное слово «репрезентантом <...> всего языка в его идеальном целом», ссылаясь на приемы отождествления части с целым, широко распространенные в разных науках и даже в «житейской практике – покупке ткани “по образцу”, масла “на пробу” и т. д.»<sup>25</sup>. Другое дело, что само понятие слова при этом расширяется почти безгранично:

Синтаксическая «связь слов» есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык всего мира, вся культура – слово. В метафизическом аспекте ничто не мешает и космическую вселенную рассматривать как слово<sup>26</sup>.

Как же в рамках такого «безразмерного» слова, снимающего самую оппозицию между частным вербальным

высказыванием и языковой тотальностью, можно построить чисто интеллектуальную, свободную от психологического субстанциализма теорию внутренних форм? Выход был найден в различении «логических» и «поэтических» языковых внутренних форм. Первые носят обобщенно-системный характер и описывают семантическое строение языка, промежуточный уровень между «внешними морфологическими» формами языка и «чистыми онтическими» формами называемых вещей<sup>27</sup>; это практически то же самое членение плана содержания языка, которое Л. Ельмслев в 40-е гг. определит как «форму содержания» (тогда как шпетовские «внешние» морфологические формы языка эквивалентны «форме выражения» у Ельмслева). Вторые же имеют характер внесистемный, окказиональный, сближаясь скорее не с языком, а с речью (в терминах Соссюра). Поэтические внутренние формы – «совсем особые синтагматические внутренние формы», по словам Шпета<sup>28</sup>, – образуются из отношения «синтагмы как формы выражения <...> к внешним формам»<sup>29</sup>, т. е. имеют природу уникально-событийную:

Эмпирические синтагмы – доставляются капризом языка, составляют его улыбку и гримасы, и постольку эти формы игривы, вольны, подвижны и динамичны<sup>30</sup>.

Их предел, «идеал» – не в исчерпании смысла, а в извлечении смысла из объективных связей его и во включении в другие связи, более или менее произвольные, подчиненные не логике, а фантазии. Их диалектика есть их игра, постижение их есть овладение этой игрою путем погружения в нее или отдачи себя ей, этой игре, столь знакомой каждому по своеобразному чувству наслаждения, сопровождающему ее<sup>31</sup>.

Последователь Шпета Г.О. Винокур в рецензии на его «Эстетические фрагменты» писал о внутренней форме «как внутреннем членении словесной структуры, слагающемся в переплетении синтаксических форм слова с его логическими формами и в этом качестве являющемся основанием нашего эстетического переживания поэзии»<sup>32</sup>. Но, «переплетаясь» в конкретном акте поэтического творчества, «логическая» и «поэтическая» внутренние формы далеко расходятся на абстрактно-категориальном уровне.

Если первая была, как мы помним, промежуточной инстанцией между внешней формой (звуковой формой слов) и чистой онтической формой (формой вещей), то вторая занимает иное, более высокое иерархическое место – эта «игра» и «улыбка» языка «претендует на то, чтобы быть своего рода абсолютной формой, формой форм, высшею и конечною в системе и структуре форм словесно-логического плана»<sup>33</sup>. Прочитированные слова относятся к внутренней форме вообще, но Шпет в другом месте подчеркивает, что «логические формы остаются фундирующими внутренними формами, а поэтические формы – фундированные внутренние формы»<sup>34</sup>. Поэтическая внутренняя форма, возможно, более «поверхностна», производна по отношению к «фундирующей» ее логической внутренней форме, но в любом случае она *наименее внутренняя* из них. Поэтическая внутренняя форма *надстраивается* над формами логическими, образует по отношению к ним «созначение» (connotatio)<sup>35</sup>. Возникая благодаря субъективному акту творчества, она выделяется из всеобщих логических форм языка. «Объективная структура слова, как атмосферею земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием»<sup>36</sup>. Более того – творческий субъект *сам подобен слову* и в качестве такового обладает внутренней формой:

В целом личность автора выступает как аналогон слова. Личность есть слово и требует своего понимания. Она имеет свои чувственные, онтические, логические и поэтические формы<sup>37</sup>.

Посвятив теории субъекта две последние главы своей «Внутренней формы слова», Шпет чрезвычайно четко выразил новую ориентацию, которую у него – и не только у него одного – получила идея внутренней формы. Из всеобщего творящего начала языка, как она понималась у Гумбольдта, или же из объективно-исторически предсуществующего этимологического смысла слова, как определял ее Потебня, внутренняя форма сделалась проявлением *авторской личности*, индивидуальным преломлением языка, который именно в такой индивидуальной надстройке и обретает свой высший смысл.

Это личностное понимание внутренней формы с еще большей силой выразилось в филологических размышлениях П.А. Флоренского. У Флоренского рефлексия о слове входит в состав еще более обширного, чем у Шпета, мыслительного проекта – не чисто философского, а теологического, связанного с богословской концепцией имяславия, – и здесь невозможно рассматривать все импликации этой мысли. Во всяком случае, следует все время помнить, что для Флоренского идеальной, онтологически привилегированной «частью речи» является имя собственное, в пределе – имя Бога, обладающее «исключительно важным средоточием бытийственных определений и жизненных отношений», и что «слово есть сам говорящий»<sup>38</sup>. Уже из этих формулировок ясно, как важна Флоренскому личностная полнота слова; ее непосредственным носителем как раз и оказывается внутренняя форма.

Флоренский обращается к этому понятию в главе «Строение слова» (1922), призванной составить часть энциклопедического труда «У водоразделов мысли». Внешнюю и внутреннюю формы слова он различает как общее и индивидуальное в нем: «...слово как факт языка, существующего до меня и *помимо* меня, *вне* того или другого случая применения, и слово как факт *личной* духовной жизни, как *случай* духовной жизни»<sup>39</sup>. Есть соблазн перетолковать эту оппозицию в терминах Соссюра, отнеся внешнюю форму к области языка, а внутреннюю – к области речи; однако Флоренский, в отличие от Соссюра, мало озабочен системным характером языка и предпочитает говорить об отдельном, самодовлеющем слове.

Внешняя форма, по его концепции, охватывает все внеличностные моменты слова – звуковое строение (фонему), грамматическую и понятийную категоризацию (морфему) – т. е. его социализированное тело. Напротив, внутренняя форма (семема) есть душа слова, которая носит глубоко индивидуальный, актуально-событийный характер:

Итак, семема слова непрестанно колышется, дышит, переливается всеми цветами и, не имея никакого самостоятельного значения, уединенно от *этой* моей речи, вот *сейчас* и *здесь*, во всем контексте жизненного опыта, говоримой,

и притом в *данном* месте этой речи. Скажи это самое слово кто-нибудь другой, да и я сам в другом контексте – и семема его будет иная; мало того, более тонкие его слои изменятся даже при дословном повторении той же самой речи и даже тем же самым лицом<sup>40</sup>.

Существенно, однако, что эта душа слова не есть что-то субъективно-произвольное – возвращаясь к этимологическим изысканиям Потебни, Флоренский (известно, насколько важна этимология в его собственном философствовании) рассматривает внутреннюю форму слова как его *обобщенную этимологию*, как кумулятивную историю его прежних употреблений:

...по самому существу душу слова невозможно исчерпать хотя бы приблизительно. Она есть все то, что осадилось с течением веков на внешней форме, хотя и не оставляя вещественных или иных извне учитываемых следов<sup>41</sup>.

Например, семема (=внутренняя форма) слова «береза» включает в себя и древние мифологические предания, в которых фигурирует это дерево, и современные ботанические знания о нем, и образные представления о березе, пришедшие из литературы и искусства, и научные соображения о самом *слове* «береза» – наподобие излагаемых тут же самим Флоренским... Мысль Флоренского не лишена противоречия, она идет как бы зигзагом: сначала он четко противопоставил внешнюю форму внутренней, связав последнюю с индивидуальностью говорящего, а затем исподволь восстанавливает в ней общезначимое содержание – многовековую семантическую историю, которая далеко превосходит сознательные интенции говорящего, но каким-то мистическим образом («не оставляя вещественных или иных извне учитываемых следов») присутствует в произносимом им слове: своего рода глобальный анамнезис, направленный не на идеальный праобраз, а на исторические перипетии его бытования в культуре, по принципу «вспомнить все»<sup>42</sup>.

Самое же любопытное, что такая внутренняя форма, обогащенная языковой историей, помещается скорее не в глубине, а на поверхности слова. Метафоры Флоренского не оставляют никаких сомнений на этот счет: внутренняя

форма есть «то, что осадилось с течением веков на внешней форме»; структура слова может быть представлена «как последовательно обхватывающие один другой круги, причем <...> полезно фонему его представлять себе как основное ядро, или косточку, обернутую в морфему, на которой в свой черед держится семема»<sup>43</sup>. Подвижно-индивидуальная внутренняя форма облакает собой неподвижный скелет морфемы и фонемы:

Наконец, это живое и разумное, но еще неподвижное в своей монументальности тело (внешняя форма слова. – С. 3.) приобретает гибкость, когда облакается в свою душу...<sup>44</sup>

Получается, что внутренняя форма – на самом деле *внешняя*, извне прилагаемая к форме собственно «внешней»; по мысли Флоренского, эта душа не порождает внешнюю форму, а «облакает» ее, придавая ей живую подвижность, индивидуализируя, *деформируя* ее. Можно было бы подумать, что Флоренский более или менее неосознанно смыкается с формалистской теорией остранения как «воскрешения слова» благодаря деформации его внешней формы – однако различие между ними проходит через трактовку самого понятия «форма». Сколь бы «тонкой», неуловимо-эфемерной ни была, по Флоренскому, «семема», т. е. актуальное значение слова, его «душа», она все же сохраняет субстанциальную природу, идущую от Поттебни, которого Флоренский прямо цитирует в своем тексте. Даже развертываясь в необъятно широкий веер исторических коннотаций, «осадившихся с течением веков на внешней форме», внутренняя форма не становится чисто реляционной парадигмой, образуемой чистыми различиями. Она создана из особой, «духовной» *субстанции*.

\* \* \*

Наш заведомо неполный обзор, сам в значительной мере представляющий собой анализ «внутренних форм», образных моделей, на которых зиждется мысль того или иного теоретика, – показывает, что переосмысление идеи внутренней формы слова/языка в русской теории первой трети XX в. было связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм творческого присутствия *цело-*

века в языке. Идеалистические (романтические) представления о языковом и поэтическом творчестве, одушевлявшие мысль Гумбольдта и в значительной мере Потебни, обветшали в эклектической теории «образности» у русских потебнианцев; и когда в 1910–1920-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный предсуществующими законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом). Для одних теоретиков решением оказалась полная редукция внутренней формы<sup>45</sup> с передачей ее функций форме внешней, для других – индивидуализация внутренней формы и фактическая инверсия ее отношений с внешней формой, когда внутренняя форма располагается в иерархической структуре слова-высказывания вне и над внешней. Первое направление представлено филологами-литературоведами (Шкловский, Грифцов), тогда как второе – философами (Шпет, Флоренский). Для конкретного историко-литературного изучения текстов более плодотворным оказался, очевидно, первый путь, когда текст рассматривается как дискретный, четко артикулированный, с выделенными сильными точками «живых словечек» и структурных переломов; второй же путь вел либо к субстанциализации формы через понятие бытийственного имени у Флоренского, либо к утонченным, но трудно применимым на практике общеэстетическим спекуляциям Шпета<sup>46</sup>.

Связь проблемы субъекта в языке с идеей внутренней формы может быть прослежена и у других деятелей русской теории 20-х гг. Не будет натяжкой, например, усмотреть сходную корреляцию идей в металингвистике Бахтина – Волошинова: хотя термин «внутренняя форма» и не употребляется в их работах, но попытка вскрыть под видимой смысловой формой высказывания (отдельного языкового акта, а не языка в целом) иную, латентную форму – форму чужого слова, на которое данное высказывание отвечает, – это попытка заново поставить вопрос о речевом субъекте, исходя из присутствия в высказывании не менее *двух* спорящих друг с другом субъективных инстанций.

Дальнейшая методологическая разработка этой проблемы с необходимостью должна была включать в себя новое философское осмысление человеческого субъекта – например, в неогегельянском или экзистенциалистском духе, как носителя творческой негативности, деформирующего континуум бытия-в-себе и вносящего в него рациональный порядок (в пределе – многоуровневую структуру лингвистического типа). В России такое идейное движение оказалось заблокированным, и история понятия внутренней формы скорее оборвалась, чем привела к созданию новых мыслительных парадигм. Эта категория, промежуточная между спекулятивными синтезами философии XIX в. и новой научной рациональностью XX в., осталась неустраиваемым пережитком – своего рода внутренней формой ушедшей интеллектуальной эпохи, которую новая эпоха не смогла связать с новым содержанием<sup>47</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 24 («Проблема стихотворного языка», 1923).

<sup>2</sup> «Трудно назвать учебник, где бы не рассматривался вопрос о внутренней форме языка, хотя нередко это понятие смешивается с внутренней формой отдельного слова. В России этому содействовали труды и авторитет А. Потебни, который в интерпретации Гумбольдта не был свободен от влияния психологизма Г. Штейнталя» (*Рамшвили Г.В. Вильгельм фон Гумбольдт – основоположник теоретического языкознания // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 19*).

<sup>3</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 175.

<sup>4</sup> Там же. С. 198. Сам Потебня предпочитал рассматривать творчество народное, анонимное и исторически неконтекстуализированное – в чем сказывалась оглядка на гумбольдтовскую концепцию языка как целостного творческого процесса. Ученики Потебни скоро сошли с этой осторожной позиции и стали прилагать теорию поэтической «образности» к анализу современной авторской литературы (поэзии и прозы).

<sup>5</sup> Там же. С. 365.

<sup>6</sup> Напротив того, для формально-системного подхода подобное различие несущественно: «Вообще, все условные значи-

мости характеризуются именно этим свойством не смешиваться с чувственно воспринимаемым элементом, который служит им лишь опорой. Так, ценность монеты определяет отнюдь не металл...» (*Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 151* [*«Курс общей лингвистики»*]).

<sup>7</sup> *Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. С. 36.*

<sup>8</sup> *Шкловский В. Потенция // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. I–II. Пг.: 18 гос. типография, 1919. С. 4.*

<sup>9</sup> См.: *Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. С. 22–25* (автор, в частности, упрекает формалистов в «неблагодарности к собрату-ученому» Потенции и объясняет ее «характерным для русского формализма непочтительным отношением к признанным авторитетам»); *Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 36–46.*

<sup>10</sup> *Шкловский В.Б. Воскрешение слова // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Указ. изд. С. 36. Курсив мой.*

<sup>11</sup> Там же. С. 63. («Искусство как прием»).

<sup>12</sup> Там же. С. 120. («Розанов»).

<sup>13</sup> *Потенция А.А. Эстетика и поэтика. С. 178. Курсив мой.*

<sup>14</sup> «История литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии» (*Шкловский В.Б. Розанов // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 120*).

<sup>15</sup> *Грифцов Б.А. Психология писателя. М.: Худ. лит., 1988. С. 93.*

<sup>16</sup> Там же. С. 92.

<sup>17</sup> В других главах «Психологии писателя» имеются сочувственные ссылки на Шкловского; О. Ханзен-Лёве, еще не зная этой поздно напечатанной работы Грифцова и опираясь лишь на его «Теорию романа» (1927), признавал его «близким к формализму историком литературы» (*Ханзен-Лёве О. Русский формализм. С. 15*).

<sup>18</sup> *Грифцов Б.А. Психология писателя. С. 91–92.*

<sup>19</sup> Там же. С. 93.

<sup>20</sup> Понятие «живое слово», одно из общих мест русской литературной критики начала века, встречается и у раннего Шкловского: «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом...» (*Шкловский В.Б. Воскрешение слова. С. 40*).

<sup>21</sup> *Грифцов Б.А. Психология писателя. С. 95.*

<sup>22</sup> Там же. С. 101–102.

<sup>23</sup> «Психологическая поэтика, поэтика как “психология художественного творчества” есть научный пережиток. Наше антипотепнианство – здоровое движение. Потепня вслед за гербартианцами вообще и в частности за Штейнталем и Лацарусом компрометировал понятие “внутренней формы языка”» (*Шпет Г.Г.* Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 447). Под «антипотепнианством» здесь может подразумеваться теория русского формализма, отрицавшая тепепнианскую идею «образности».

<sup>24</sup> Там же. С. 409.

<sup>25</sup> *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. М.: ГАХН, 1927. С. 164.

<sup>26</sup> *Шпет Г.Г.* Сочинения. С. 381. М.С. Григорьев, автор большой рецензии на «Внутреннюю форму слова», указывал на эту чрезмерную широту шпетовских категорий, правда, приписывая свою критику неназванным «формалистам»: «Формалистам книга Г. Шпета не понравится: они будут говорить (и говорят уже), что определение внутренней формы у Г. Шпета столь широко, что через него все проваливается, и от языка как такового, в его специфических свойствах, ничего не остается» (*Григорьев М.С.* Внутренняя форма слова // Литература и марксизм. 1928. № 1. С. 30–31).

<sup>27</sup> См.: *Шпет Г.Г.* Сочинения. С. 400.

<sup>28</sup> Там же. С. 407.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же. С. 408. Ср.: «Если можно говорить о “внутренней форме” как об отношении внешней сигнификативной формы и предметной формы вещного содержания <...>, то это отношение также нужно понимать как движение, и жизнь внутренней формы надо понимать как развитие, осуществляющееся в *способах* соотнесения обоих терминов названного отношения» (*Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. С. 117–118).

<sup>31</sup> *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. С. 83.

<sup>32</sup> *Винокур Г.О.* Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 87.

<sup>33</sup> *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. С. 101.

<sup>34</sup> *Шпет Г.Г.* Сочинения. С. 442.

<sup>35</sup> Латинский термин употреблен самим Шпетом. Винокур, пытаясь много лет спустя (в 1947 г.) воспроизвести эту теорию внутренней формы, фактически склеивает последнюю с коннотативным сообщением текста, как трактует данное понятие

лингвистика после Ельмслева: «Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит *формой* другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют *внутренней формой*» (Винокур Г.О. Филологические исследования. С. 142). Здесь внутренняя форма – не порождающий фактор языковой структуры, а вторичный феномен речи.

<sup>36</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. С. 464. Метафоры непрерывного смыслового течения вообще не раз встречаются у Шпета; ср.: «Между тем смысл разливается и по тем и по другим (т. е. по логическим и поэтическим формам. – С. 3.), т. е. от рода к виду, и обратно, от части к целому, от признака к вещи, от состояния к действию и т. п. ...» (Там же. С. 419). Ср. выше слова Б. Грифцова о «живой влаге слов».

<sup>37</sup> Там же. С. 471. Попытку создать герменевтику такого слова-личности предпринял опять-таки Винокур в книге «Биография и культура» (1927).

<sup>38</sup> Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3 (1). С. 263, 262.

<sup>39</sup> Там же. С. 213.

<sup>40</sup> Там же. С. 216.

<sup>41</sup> Там же. С. 218.

<sup>42</sup> С.С. Аверинцев, комментируя этот текст Флоренского, указывает на неоплатоническую генеалогию понятия внутренней формы, которую Флоренский, очевидно, знал (см.: Там же. С. 540). Представляется все же, что предлагаемая в «Строении слова» кумулятивно-парадигматическая модель «семемы», развернутой во множестве случайно-исторических «отложений», довольно далеко отходит от модели уникального порождающего эйдоса.

<sup>43</sup> Там же. С. 215.

<sup>44</sup> Там же. С. 216. Ср. приведенную выше формулировку Шпета: «Объективная структура слова, как атмосферой земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием».

<sup>45</sup> Редукция внутренней формы сочетается с редукцией творческого субъекта, который сводится к его внутритекстуальным конструктивным жестам: формализм Шкловского – это настоящая «смерть Автора» *avant la lettre*.

<sup>46</sup> Во «Внутренней форме слова» Шпет в принципе отказался от каких-либо примеров, а в «Эстетических фрагментах»

примеры из литературы служат не столько материалом для анализа, сколько краткими иллюстрациями или метафорами авторской мысли. Уже М.С. Григорьев писал о неприменимости его понятия внутренней формы в исторических науках: «...мы не представляем, как могут *использовать* это понятие в своей работе, по существу всегда исторической, лингвисты и литературоведы» (Григорьев М.С. Внутренняя форма слова // Литература и марксизм. 1928. № 1. С. 38).

<sup>47</sup> Уже после написания настоящей статьи нам стала известна монография С.Г. Чугунникова (*Tchougounnikov S. Du «proto-phénomène» au phonème: le substrat morphologique allemand du formalisme russe. Kaliningrad: Editions de l'Université d'Etat de Kaliningrad, 2002*), где вопрос о внутренней форме слова поднимается в ряде глав. Подробно анализируется, в частности (с. 62–71), эпизод употребления этой категории Р.О. Якобсоном: тот в конце своей статьи «Новейшая русская поэзия» (1921) характеризовал заумные слова в стихах Хлебникова как слова, которые «подыскивают себе значение», или как слова «с отрицательной внутренней формой» – по аналогии с нулевым элементом, скажем окончанием, в морфологическом составе слова. В дополнение к комментариям С.Г. Чугунникова (и в развитие нашей собственной концепции) можно заметить, что Якобсон называет внутренней формой элемент структуры, отсутствие которого значимо так же, как и присутствие. Эта структуральная трактовка была невозможна в субстанциалистской теории внутренней формы XIX в.: структура, включающая в себя *на равных основаниях* как явные, так и скрытые элементы, по сути отменяет само различие внешней и внутренней формы, и такое ее понимание получило развитие лишь на более позднем этапе научного развития, после Второй мировой войны.

## О некоторых философских референциях русского формализма

Как и большинство понятий, используемых в истории идей, «русский формализм» обозначает обширный круг конфликтующих явлений, которым, как правило, приписывается качество единства. Концептуальные расхождения В. Жирмунского и В. Виноградова с более радикальными коллегами не помешали М. Бахтину считать первого «чрезвычайно близким формализму», а второго зачислить в его представители (Медведев 2000: 246–247)<sup>1</sup>. Внешняя точка зрения не воспринимает внутренних различий. Столь же проблематичным является вопрос о единстве методологических стратегий ОПОЯЗа и МЛК, равноправно описываемых понятием «формализма». Сходство в частности нейтрализуется различиями в подходах. Если петербуржцев отличает нарциссизм и эксцентричность, то москвичей – подчеркнутый энциклопедизм и сознательное эпитонство<sup>2</sup>. Именно с академизмом последних связано внимание к философской и эстетической проблематике (ср. деятельность Г. Шпета в кругу МЛК и ГАХН). Петербуржцы же пренебрегали ссылками, предпочитая обнажать не идеи, но приемы письма – как чужого, так и своего собственного. Основной источник сведений о философии ОПОЯЗа и материал для соответствующих трактовок – работы Р.О. Якобсона, игравшего весомую роль в обоих сообществах. Экспансивность его идей, изначальная междисциплинарная установка и эксплицитный выход на философскую проблематику в «евразийский» период создают благодатную почву для изучения<sup>3</sup>. Так называемая «ревторойка» в лице Ю. Тынянова, В. Шкловского и Б. Эйхенбаума (Дневник: л. 61) не комментировала свои философские импликации, будучи заинтересована в размежевании с наличными критическими традициями и в «расчистке»

внутреннего исследовательского поля. Декларативный отказ от философских спекуляций и стремление к позитивному знанию служили необходимыми доктринерскими приемами, но не отменяли своего философского фона, о котором в настоящей работе и пойдет речь.

Формализм обладает склонностью к рефлексии, но направляет рефлексивную энергию внутрь себя, стремясь осознать имманентную логику своего развития и вписать себя в синхронный исторический контекст. Деятели ОПОЯЗа не обращались к своей генеалогии, поскольку считали себя агентами, а не пассивными фигурантами исторического процесса. Все, что касается сферы генезиса явлений, ассоциировалось у них с работой семинария С. Венгерова, со статической фактографией, воспитывающей необходимый энциклопедизм, но требующей преодоления. Отработанной альтернативой механическому перечислению «фактов» была эссеистика, подменявшая предмет «философией» – в том значении, которое подразумевает идиоматическое сочетание «моя жизненная философия». Декларируя отказ от вольного словоупотребления и ревизию предметной области, формалисты были явно против такого значения. Своего они, впрочем, тоже не предлагали в силу, опять-таки, концентрации в утопическом пространстве «чистой» науки. Между тем формалистский проект в своей теоретической ипостаси был не чем иным, как «прикладной» философией, по мере надобности вводящей в научный оборот элементы абстрактного знания. На этом пути возникает не меньше двусмысленностей, чем в сфере знания неспециализированного. Пытаясь в середине 1920-х гг. противостоять идеологической критике, Эйхенбаум говорил, что спецификация литературы, шедшая по пути ее со- и противопоставления параллельным видам творческой практики, сообщала формалистам «новый пафос научного позитивизма» (Эйхенбаум 1987б: 379). Близость этого слова к термину «позитивизм» примерно такая же, как в упомянутой идиоме про философию<sup>4</sup>. Эйхенбаум апеллирует разве что к исторической этимологии позитивизма, предложенной О. Контом в проекте «положительной философии», согласно которому основные критерии научности – конструктивность знания и его методологическая организованность. Если говорить о позитивизме в его

исторической перспективе и, тем более, в русской версии, то формализм был ему противоположен. Ближайшим к формализму собственно философским течением была феноменология, выдвинувшая лозунг «назад к вещам» и призывавшая вернуть сознанию актуальный опыт, добиться концентрации на восприятии «силуэтов» вещей<sup>5</sup>. Идеи Э. Гуссерля были не менее близки формалистам, нежели «свернутые» программы Ф. де Соссюра, прописываемые его учениками (Стайнер 1984: 254–259). Разумеется, феноменология была для формалистов не систематическим партнером по диалогу, но фундирующей парадигмой. В отличие от феноменологии с ее вниманием к «переживанию», ранний формализм тяготел к «ощущению», разыгрывая радикальную редукцию интеллекта и сближаясь с сенсуализмом Д. Юма (Ханзен-Леве 2001: 208). Тем не менее имеет место общая стратегия избавления вещи от навязанного ей смысла (отсюда интерес формалистов к зауми), своего рода терапевтическая очистка – *сознания* у феноменологов и *словесности* у формалистов. Предложенная Шкловским, Якубинским и Якобсоном оппозиция между автоматизированным языком обыденности и затрудненным, автореферентным языком поэзии сближается с феноменологическим противопоставлением легкой, текучей повседневности и сложной, спотыкающейся рефлексии. Существует мнение, что сама «установка на выражение», ставшая крылатой дефиницией поэтического языка после «Новейшей русской поэзии» Якобсона (1921), отсылает к понятию «выражения» (Ausdruck) у Гуссерля, видевшего в нем процесс, спровоцированный восприятием (Стайнер 1984: 185 *passim*). Не менее отчетлива и связь «выразительной» концепции формалистов с идеями немецких романтиков, считавших поэзию первоначальной формой языка (Новалис). Добавим, что очищение восприятия, освобождение от обыденности – цель романтической иронии по Ф. Шлегелю. Обилие конвергенций – еще не свидетельство их бесполезности; скорее это говорит о прагматичном отношении формалистов к философии. К каждому из них приложимы слова, сказанные по поводу Якобсона: «он был практическим ученым, и философские теории использовались им только как удобные путеводители, чье влияние необходимо как уточнить теоретически, так и обуздать эмпи-

рически» (Холенштайн 1987: 25). Любые философские построения могли привлекаться к «делу литературы» убедительно и внутренне непротиворечиво.

Идея движения характеризует формальную школу на всех этапах ее существования вплоть до отложения в неувловимую теорию младоформалистов<sup>6</sup>. Для авторов первых «Сборников по теории поэтического языка» важна категория *сдвига*. Под «сдвигом» понимается однократное движение, изменяющее перцептивный статус вещи. Оно сопровождается усилием, с помощью которого субъект возвращает себе чувство жизни. Об этом Шкловский говорит в «Воскрешении слова» и развивает свою мысль в статье «Искусство как прием», когда критикует закон экономии творческих сил у Г. Спенсера<sup>7</sup>. В знаменитой дефиниции понятия «остранения» сказано, что трудная форма увеличивает «долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» (Шкловский 1929: 13). «Расшевеливание» затвердевшей формы наследует, с одной стороны, идее фактуры у футуристов<sup>8</sup>, а с другой – восходит к этнопсихологии В. Вундта, у которого Шкловский и Е. Поливанов позаимствовали понятие «звукового жеста» (Ханзен-Леве 2001: 103). Поэзия – инвариант трудной для восприятия речи, наиболее рельефный пример деавтоматизации языка. Так, сравнивая поэзию с различными формами ритмичного повторения звуков, Л. Якубинский дает отсылку к наблюдениям У. Джеймса, согласно которым мерный повтор одного и того же слова дает эффект «обнаженной ощутимости» его фонетической стороны (Эрлих 1996: 317). Далее, в работах по теории сюжета Шкловский проецирует ритмичное реверсивное движение от нормы к нарушению в диахронию и трактует с его помощью смену форм («Розанов», 1921 г.). Одновременно эти идеи подробно разрабатываются в трудах Тынянова: сначала как трактовка комедии в качестве пародии на трагедию и *vice versa* («Достоевский и Гоголь»), затем – в виде модели литературной эволюции (качание структур в диахронии, созвучное построениям Г. Вельфлина)<sup>9</sup>. Движение у Тынянова приобретает, как известно, системный характер, обозначая одновременную соотнесенность эволюционирующего факта с различными рядами значений, которые тоже непрерывно

эволюционируют (Тынянов 1977: 272). Наконец, в трудах Эйхенбаума, хорошо знакомого с идеями Вельфлина и А. Гильдебранда (Там же: 527), динамика истории составляет важнейшую онтологическую категорию метаязыка (биографии Толстого, Лермонтова 1922 и 1924 гг.) и во многом определяет направление исторической самоидентификации и методологических поисков самого Эйхенбаума. Дискретность впечатлений соответствует континуальному характеру реальности, которую они выражают, тогда как беспрестанная смена влияний в литературе отлагается в статичных конфигурациях истории, отливается в текст, специализирующий время. История репродуцирует и структурирует время, придает ему событийную конкретность: в обоих случаях работает механизм памяти, фиксирующий и возвращающий впечатления.

Представление о движении обнаруживает связь формализма с витализмом, направленным против дарвинизма в теоретической биологии (Х. Дриш, Э. Гартман) и против позитивизма в философии (Г. Зиммель, А. Бергсон)<sup>10</sup>. Исследователи сходятся во мнении, что теория автоматизации и восстановления непосредственности испытала на себе прямое влияние Бергсона (Кертис 1976: 109–121, Поморска 1968: 56, Ханзен-Леви 2001: 213, Ямпольский 1988: 109). В книге «Литература и кинематограф» Шкловский размышляет о прерывности и непрерывности в механизме восприятия и напрямую ссылается на проделанный Бергсоном анализ парадоксов Зенона, причем ссылается между прочим, как если бы идеи Бергсона были для него привычной питательной средой. В трактате Бергсона «Творческая эволюция» (1907) несовместимость делимого и неделимого движения является основным пунктом опровержения парадоксов стрелы (неподвижность в полете) и Ахилла (невозможность догнать черепаху). Рассуждая о возможности зафиксировать динамику жизни, Бергсон приводит метафору кинематографа, позволяющую уловить природу перцепции. Оставляя без внимания вопрос об отношении кинематографа к искусству, он подчеркивает именно его технологический аспект. Описывая механизмы восприятия и познания, Бергсон пользуется кинематографом как материальным доказательством своих построений: «Вместо того чтобы рассматривать внутренний про-

цесс вещей, мы помещаемся вне их и искусственно составляем этот процесс. <...> Когда дело идет о том, чтобы мыслить процессы становления, или выразить их в словах, или хотя бы воспринимать их, мы просто заставляем действовать известного рода внутренний кинематограф» (Бергсон 1999в: 339).

Шкловский, в свою очередь, некритически принимает и абсолютизирует технический аспект кинематографа. Кино, по Шкловскому, есть иллюстрация парадокса Зенона: оно «не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком, движением смысловым. Не просто движение, а движение-поступок – вот сфера кино» (Шкловский 1923: 25). В 1919 г., когда Шкловский писал эти строки для газеты «Искусство коммуны», открыто семиотическая, иллюстрирующая себя самая природа кинематографа была воспринята им негативно, так как вступила в противоречие с его житнетворческим пониманием искусства. Для описания представлений Шкловского удобно прибегнуть к анахронизму, констатируя, что искусство было для него не *вторичной*, но *первичной моделирующей системой*. Искусство освобождает мышление, являющееся, по сути, моделью искусства. «Человеческое движение – величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности. Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место переломов силовых линий. Традиционная теория стиха, насилие прерывности над непрерывностью. Мир непрерывный – мир видения. Мир прерывный – мир узнавания» (Шкловский 1923: 24)<sup>11</sup>. Формалистская феноменология полагает дифференциальными признаками искусства динамику и непрерывность. При этом искусство отождествляется с механизмом мышления как таковым, поскольку и то, и другое понимается исключительно в перспективе остранения и обновления. «В такой перспективе смысловое кинодвижение, основываясь не на видении, а на узнавании, превращает кино в знаковую систему, но одновременно выводит кинемато-

граф за пределы искусства» (Ямпольский 1988: 110). Поскольку, в соответствии с Бергсоном, «невозможен перевод» (Шкловский 1923), то невозможна и семиотика искусства. Знак имеет чисто орудийный, практический смысл, будучи дискретной единицей коммуникации в континуальном мире.

Джей Кертис обнаруживает красноречивые переключки с Бергсоном в статьях «Искусство как прием»<sup>12</sup> и «Тристрам Шенди Стерна и теория романа». Центральное для раннего формализма понятие остранения понимается здесь как универсальная для искусства процедура затруднения и задержки привычного восприятия. Выводя эффект образа из эффекта остранения, Шкловский «истолковывает в качестве фундаментального принципа – фактически определения – искусства представление Бергсона о том, что комедия борется с негибкостью восприятия в социальной повседневности» (Кертис 1976: 115). В эстетическом трактате «Смех» (1900) Бергсон формулирует концепцию, идентичную формалистской: «Мы не видим самих предметов; чаще всего мы ограничиваемся тем, что читаем приклеенные к ним ярлыки» (Бергсон 1999б: 1376). Художники же призваны «устранять практически полезные символы, общепринятые, условные общие положения, одним словом, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас с действительностью лицом к лицу» (Там же: 1377). Такие общие места, как автоматизация, съедающая «вещи, платье, мебель, жену и страх войны», а также противопоставление «автоматизирующей» прозы и «заторможенного» стиха (Шкловский 1929: 13, 23, 22), ведут свое происхождение от Бергсона. Восходит к нему и оппозиция видения и узнавания, представляющая собой фундамент теории остранения.

В оксфордских лекциях 1911 г. («Восприятие изменчивости») Бергсон продолжает размышления о художнике, начатые в «Смехе»: «Почему, будучи более оторван от действительности, он умеет видеть в ней более вещей, чем обыкновенный человек? Этого нельзя было бы понять, если бы то видение, которое мы обычно имеем о внешних предметах и о нас самих, не было бы видением суженным и опустошенным: к этому нас приводит наша привязанность к действительности, наша потребность жить и действо-

вать» (Бергсон 1999г: 934). Различение практического и художнического *видения* любопытным образом соотносится с двумя видами *узнавания*, которые выделяются в более раннем трактате «Материя и память» (1896). Бергсон анализирует здесь природу узнавания (идентификации с прошлым) и приходит к выводу, что работу сознания нельзя ограничить только этой операцией. Человек постоянно пересекает воображаемый порог автоматизма, в темпоральном измерении равный превращению будущего в прошлое. Зафиксированный в памяти образ прошлого постоянно меняется под воздействием «актуальных движений», которые совершает индивид в настоящем. В терминах Бергсона, «разыгрываемое» состояние памяти в настоящем является инновацией по отношению к «мечтаемому» содержанию памяти, т. е. совокупности имеющихся у индивида представлений (Бергсон 1999а: 582). То, что предшествует порогу автоматизма, трактуется Бергсоном как данные памяти, а то, что находится за ним, – как результат действия воли, осознание которой и входит в задачу рефлексии. Будучи осознанным, всякое движение воли есть творчество, о чем Бергсон размышляет в «Творческой эволюции» (1907). Сознание, являющееся «пружиной», стимулом развития интеллекта, «представляет потребность в творчестве, но оно проявляется только там, где творчество возможно. Оно засыпает, когда жизнь обречена на автоматизм, но оно немедленно просыпается, когда является возможность выбора» (Бергсон 1999в: 288). То есть человек как субъект творчества, способный к осознанию последнего, постоянно творит свое будущее, в чем ему и помогает искусство – способ другого, непрактического видения. Бергсон считает понятие творчества релевантным не только для художественной, но и для психологической реальности, в результате чего возникает своеобразный креативный универсум, обитатель которого пребывает в процессе бесконечного выбора. Однако попытка зафиксировать порог автоматизации в «практической» жизни обречена на провал; здесь важен сам процесс, а не его фиксация.

У Бергсона два типа узнавания в «Материи и памяти» соответствуют двум типам видения в оксфордских лекциях. У Шкловского же остается противопоставление чистого узнавания и чистого видения, что связано с его прин-

ципиально немиметической идеологией искусства<sup>13</sup>. «Новое» искусство невозможно «узнать», поскольку оно не вызывает в памяти привычные образы. Более того, и так называемое традиционное искусство построено, по Шкловскому, на противостоянии привычному. Говоря словами Тынянова, в этом состоит исповедуемый формализмом «империализм конструктивного принципа». Поэтому видение – это то, что возникает в сознании вопреки узнаванию, или благодаря творчеству. Вне восприятия, которое у Шкловского синонимично рефлексии, искусства не существует. В одной из метатеоретических работ об ОПОЯЗе Эйхенбаум так характеризовал теорию Шкловского: «Ясно, что восприятие фигурирует не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие “формы” явилось в новом значении – не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей» (Эйхенбаум 1987б: 384–385). В таком изложении теория восприятия, разработанная в раннем формализме, выглядит достаточно завершённой и последовательной, поскольку предмет рефлексии ограничен сферой искусства, а не распылен в некоей «спекулятивной» зоне между искусством и жизнью. Парадокс теории Шкловского состоит в том, что, с одной стороны, автоматизированный, практический мир не имеет никакого смысла, с другой – только в соотношении с ним и возможно искусство, которое не существует само по себе, противостоит автоматизации. Если Бергсон говорил о длительности как об универсальном свойстве материи и мышления, то Шкловский постулировал длительность свойством искусства, однако именно с помощью последнего намеревался преобразовать жизнь, вернуть ей реальную длительность, сделать ощутимым процесс ее течения. В 1920 г. он писал в газете «Жизнь искусства»: «В жизни мы летим через мир, как герои Жюль Верна летели с Земли на Луну в закрытом ядре. Но в н а ш е м ядре нет окон. Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится, в первую голову, к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь» (Шкловский 1990: 99)<sup>14</sup>. Тотальная ощутимость равноценна тотальной индиффе-

рентности, так как сводит на нет различие – первое условие ощутимости.

Очевидной ориентацией Шкловского на Бергсона тема далеко не исчерпывается. В упомянутой статье Джей Кертис проводит достаточно красноречивые параллели между Бергсоном и Тыняновым<sup>15</sup>, однако почти не говорит об отголосках бергсоновской парадигмы в работах Эйхенбаума. Упоминаются лишь отзывы Эйхенбаума на работы Бергсона, опубликованные в «ювенильный», т. е. «доформалистский период». Исследователь замечает, что его плюралистическое мировоззрение перекликается со взглядами Бергсона (Кертис 1976: 110). Между тем существуют более внятные свидетельства того, что и после вхождения Эйхенбаума в ОПОЯЗ Бергсон оставался для него актуальным мыслителем. Об этом, в частности, пишет Кэрол Эни, находящая у него следы влияния Бергсона вплоть до середины 1920-х гг. (Эни 1994: 19). Если видеть в Эйхенбауме лишь комментатора и текстолога, то влияние Бергсона вольно или невольно ограничивается критикой до 1916 г. и трактуется как пережиток (Серман 1985: 75). Если же воспринимать критика, историка и писателя как сосуществующие инстанции интеллектуальной практики в биографии Эйхенбаума, то Бергсон остается значимой фигурой, без влияния которого традиционные персонажи исторических повествований выглядели бы иначе.

В бытность адептом метафизической критики Эйхенбаум проявлял к философии Бергсона устойчивый интерес, причем не только к оригинальным сочинениям, но и к их рецепции в русской критике (Эйхенбаум 1913а). В этих кратких, предельно редуцирующих авторское присутствие отзывах знаменателен отбор актуальных тем. Так, в рецензии на оксфордские лекции 1911 г. внимание заостряется на восприятии как на «действительной основе нашего существа» (Эйхенбаум 1912: 3014) и на «методе рассмотрения вещей *sub specie durationis*» (Там же: 3015). По материалам этого сочинения Эйхенбаум публикует также реферат, где формулирует принцип философии Бергсона уже в заглавии: «разрушение старого» и «построение нового», которые представляют собой единый и неделимый процесс (Эйхенбаум 1913б: 494). Этот принцип совмещает два измерения актуальной в будущем формалистской

методологии: с одной стороны, оппозицию автоматизации и деавтоматизации, с другой – конфликтную модель истории («борьба и смена» по Тынянову).

Наиболее очевидное влияние Бергсона можно наблюдать в концепции комического, которую Эйхенбаум выдвигал в качестве основы для общей теории искусства. В середине 1920-х гг., уже приступив к ревизии истории, Эйхенбаум предлагает свою интерпретацию остранения на примере эмоционального сдвига, который связан с вторжением комического. В отличие от драматического и/или травматического опыта, вызывающего к активному сопереживанию, комический возбудитель апеллирует к интеллекту, а не к душе. Он требует если не отключения, то ослабления механизмов интимного сопереживания, усиливая зависимость от синхронного контекста, в котором он дает о себе знать. Смех – явление социальное, заразительное независимо от «причины» или «содержания» и безразличное к любым проявлениям интимного. «Можно утверждать, что эмоция смеха как “формальная”, не связанная с душевной жизнью и с ее индивидуальными оттенками, а свидетельствующая лишь о реакции на впечатления извне, специфична для эстетического восприятия» (Эйхенбаум 1924: 8). В смехе кристаллизуется функция искусства, чей эффект состоит в том, что «область душевных эмоций нейтрализуется, а возбуждается область иных эмоций» (Там же: 9)<sup>16</sup>. Источником взглядов Эйхенбаума на природу комического является трактат Бергсона «Смех», в котором комическое выступает атрибутом неправильного, вытесняемого обществом поведения – поведения, которое не отличается эластичностью и напряженностью внимания (Бергсон 1999б: 1289). Эффект комического коренится в расподоблении привычного, в непредсказуемой неадекватности отношений. Комедия, которая эксплуатирует «неприспособленность действующего лица к обществу и нечувствительность зрителя» (Там же: 1369), направлена также на выявление автоматизма повседневной жизни. Но если для Эйхенбаума комедия демонстрирует чистый, абстрагированный пример эстетической функции, то Бергсон, видя в искусстве проявление индивидуального, считает ее промежуточной формой «между искусством и жизнью» (Там же: 1386)<sup>17</sup>. В то время как

философия жизни сопротивляется радикальному отчуждению сознания от объекта, формализм абсолютизирует безличный интеллект, который становится своего рода «минус-субъектом» всякого движения, будь то динамика внешнего восприятия или внутреннее соотношение форм в искусстве.

Дальнейшую модификацию бергсоновской парадигмы можно видеть в концепции времени, которую Эйхенбаум интерпретирует в духе «Восприятия изменчивости» как некую абстрактную протяженность. Если для Бергсона «истинное», или «длящееся», время является синонимом длительности (*la durée*; Бергсон 1999в: 236, 1999г: 939), то Эйхенбаум разводит эти понятия, считая время частным случаем динамики, соответствующей существованию как таковому. Это означает, что все частности литературоведческого анализа призваны в той или иной мере отразить длительность, протяженность исторической реальности. Примкнув к ОПОЯЗу, Эйхенбаум с самого начала занимается не только поэтикой конкретных приемов («Как сделана “Шинель” Гоголя»), но и пытается концептуализировать сам «ход работы писателя» («О Льве Толстом», «Проблемы поэтики Пушкина»). Внимание обращено на само протекание творчества, текстопорождение в широком смысле слова: отсюда построение биографии Толстого по бинарной модели преодоления и возвращения кризиса. Идея движения равно организует историю текста и его поэтику. Это относится не только к поэтике прозы (развертывание сюжета), но и к поэтике стиха (наращивание ритма и мелодическая инерция). «Он (Эйхенбаум. – Я. Л.) говорил о том, что начальной точкой стихотворения является абстрактная модель движения в сознании поэта, подобие бессловесного барабанного боя, и что слова и звуки подбираются позднее, чтобы приноровиться к ритмическому движению» (Эни 1994: 59). Эта динамика не имеет векторной направленности, она присуща и протяженному событию текста, и бытию самого писателя, и бытию интерпретатора. Во всех случаях она будет порождать различные конфигурации значений, которые составляют предмет исторического описания.

Во введении к монографии о Лермонтове (1924) сжато формулируется отношение истории к времени. Само по

себе время бессмысленно, пусть и членимо на отрезки. Напротив, осмысленным и достойным изучения Эйхенбаум полагает неделимое движение истории, которое сводится к совокупности свидетельств о событиях. Время индифферентно и абсолютно, история – ангажирована и относительна. «Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории – фикция, условность, играющая роль вспомогательную. 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. <...> В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, движением» (Эйхенбаум 1987а: 143). Здесь трансформируется мысль Бергсона о независимости тотального движения и умопостигаемых объектов: «Есть изменения, но нет меняющихся вещей: изменчивость не нуждается в подпоре. Есть движения, но нет необходимости в неизменяемых предметах, которые движутся: движение не предполагает собой движущегося тела» (Бергсон 1999г: 947). В истории именно эти «неизменяемые предметы», омываемые индифферентным временем, оказываются в центре внимания.

В оксфордских лекциях Бергсон говорил, что «мы обыкновенно помещаем себя в пространственное время» (1999г: 950), не будучи в состоянии остановить бесконечную длительность, воспринять время как оно есть. Эйхенбаума интересует именно тот уровень восприятия длительности, который у Бергсона требует преодоления: «В движении нас интересует не изменение положений, а сами положения. <...> Мы имеем потребность в неподвижности, и чем более нам удастся представить себе движение как совпадающее с пространством, им пробегаемым, тем понятнее оно нам кажется» (Там же: 942). В «Моем времени» (1929) Эйхенбаум еще раз специально оговаривается: «Напрасно историю смешивают с хронологией. История – реальность; она, как природа, как материя, неподвижна. Она образуется простым фактом смерти и рождения – фактом, никакого отношения к времени не имеющим. Хронология – абстракция, выдумка, условность,

регулирующая семейную жизнь и государственную службу» (Эйхенбаум 2001: 50). Для Эйхенбаума история – это аналог пространства, промежуток между «тогда» и «теперь», конвертируемый в расстояние между «там» и «здесь». Хронология – условный эквивалент длительности, доступный сознанию и обуславливающий практику конструирует, тогда как история принципиально неподвижна, поскольку относится к уровню видения, а не узнавания, имеет чисто интеллектуальное и внеположное практике происхождение. Эйхенбаум заимствует у философии жизни модель времени, но трактует ее по-своему. Подвижное время – выдумка, абстракция, а история – реальность. Она неподвижна, как материя, которая у Бергсона, напротив, обусловлена течением времени. Неподвижность истории фактически означает ее произвольность: статичное, в отличие от текучего и неуловимого, может подвергаться бесконечной перестройке. Каждый строит свою историю, не считаясь с хронологией и, тем более, с реальным течением времени, которое недоступно для восприятия и несущественно для биографии исторического лица. Представление уже не замещает реальность, оно работает исключительно на себя и снимает вопрос о степени своего соответствия действительности. Историю составляет некое множество пространств, каждое из которых выстраивает собственную структуру восприятия и вступает в коммуникацию с другими пространствами при помощи механизмов перевода. Такую модель характеризуют полицентризм, релятивность систем измерения, интерпретация жизни как потока, в котором сознание фиксирует моменты – строительный материал для произвольного сюжета, чьим функционированием ведаёт память<sup>18</sup>.

В заключение хотелось бы также отметить следующее. Как известно, формальная школа выявляет универсальные (нормативные) принципы искусства на примере исключений (у Шкловского – Стерн, Розанов, футуристы, у Эйхенбаума – странные, идущие «против течения» Толстой и Лермонтов, почти что «заумный» Гоголь). Именно «отклоняющаяся», «затрудненная» форма с необходимостью оказывается первичной по отношению к «прямой», «легкой для восприятия». Деавтоматизация парадоксальным, на первый взгляд, образом, предшествует автоматиза-

ции, разрушение осуществляется раньше созидания. Наконец, негация предшествует утверждению. Если рассмотреть эту ситуацию в свете идей Бергсона, в «осколочном» виде циркулирующих в корневой системе формалистов, то первичность отклонения по отношению к норме оказывается созвучна представлению об отсутствии как о более сложном случае наличия. Ср. пассаж из «Творческой эволюции»: «В понятии “несуществования” какого-либо объекта заключается не меньше, а больше содержания, чем в понятии о “существовании” того же самого объекта, так как понятие о “несуществующем” объекте необходимо является понятием о “существующем” объекте, к которому кроме того прибавляется еще представление об исключении этого предмета из настоящей действительности в целом» (Бергсон 1999в: 316). Норма может идти вслед за отклонением, представляя его упрощенную версию, т. е. очищенную, лишенную этой самой «прибавки» идею наличия. Отклонение можно интерпретировать и как первоначальный спонтанный порядок, неизвестный рациональному сознанию. Автоматизированная форма соответствует нормативному порядку, тогда как затрудненная форма (незнакомый, иноземный язык поэзии, по Аристотелю) соотносима с порядком ненормативным, иррациональным. Согласно Бергсону, беспорядка не существует, так же как отсутствия. В приложении к повседневной прагматике это формулируется следующим образом: «Идея беспорядка <...> соответствует известному разочарованию при известном ожидании, она обозначает не отсутствие всякого порядка, а наличие порядка, который в данный момент не представляет для нас интереса. Если, поэтому, мы попробуем отрицать порядок совершенно в абсолютном смысле, то в таком случае мы просто перейдем от одного вида порядка к другому» (Там же: 302–303). Поэтому для разделяющих это положение формалистов интерес представляет сам *механизм* последовательной смены конкурирующих инстанций порядка. Другими словами, в поле наблюдения находится само движение (на деле – его идея) от автоматизированного высказывания с «прозрачной» референцией к высказыванию деавтоматизированному, автореферентному, и обратно. В этом смысле формализм гиперисторичен, если вслед за Эйхенбаумом понимать историю как произ-

вольную, статичную матрицу, из элементов которой каждая эпоха строит свою конфигурацию, вооружившись хронологическими абстракциями и полагая, что наполняет их абсолютным содержанием.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Внутреннюю точку зрения хорошо иллюстрируют записи Эйхенбаума. 6 января 1922 г. он был в гостях у Жирмунского, о котором затем писал в дневнике: «Он в душе озлоблен, оскорблен. Называл меня “сектантом”, упрекал в придиричivosti к мелочам, говорил прекраснoдушные фразы о “вечных ценностях”, и т. д. <...> Думаю, что совсем разойдемся – и может быть, скоро» (Дневник: л. 59). Вскоре после того в соответствующем контексте упоминается и Виноградов. 19 марта 1922 г. после нашумевшего диспута с участием формалистов в Вольфиле Эйхенбаум пишет: «Тынянов говорит, что готовится сборник “Анти-ОПОЯЗ”: Энгельгардт, Бернштейн, Виноградов и пр.» (Там же. Л. 63).

<sup>2</sup> Обвинения во вторичности были обращены в обе стороны. Как правило, западноевропейский формализм последовательно снабжается предикатами истинности в противоположность внешне эффектным, но мнимым «открытиям» ОПОЯЗа (Программой для ГАХН является статья: Шор 1927). Демонстративно неакадемичный ОПОЯЗ в долгу не остается: «На наши работы не ссылаются, хотя таскают у нас термины и все» (Тынянов – Шкловскому, 22. 03. 1927; цит. по: Тынянов 1977: 515).

<sup>3</sup> Якобсон был одинаково деятельным в обеих столицах, послуживших ему тренировочным плацдармом для дальнейшего завоевания мировой славистики. Статус Якобсона, обусловленный масштабами его деятельности и разнообразием привлекаемых им интеллектуальных ресурсов, санкционировал глубокое бурение философского грунта, в котором укоренялись и развивались его научные концепции. Следует отметить, что для молодого Якобсона-будетлянина стимулом научных занятий стала философская дихотомия части и целого. «Именно в поэтике жизненные соотношения между целым и частями бросались в глаза и побуждали продумать и проверить учение Эдмунда Гуссерля (1859–1936), а также психологов-гештальтистов в применении к этому основоположному циклу вопросов» (Якобсон, Поморска 1982: 10). Затем, уже дистанцировавшись от реальной России,

Якобсон выбирает в качестве фундамирующей русскую идеологическую традицию. Претензия на целостный диахронический анализ языков и культур «логично» сменяет первичный имманентизм. Сформировавшийся таким образом «исследовательский подход является *структурным*, т. е. одновременно *целостным*, *диалектичным* и склонным подчеркивать *динамичность* явления <...> он *историчен* в смысле *номогенеза* и *телеологии*, а также тяготеет к реализму, отвергая редукционизм и позитивизм. Он также обращает неустанное внимание на *универсальный*, *интерсубъективный*, *бессознательный* и, в особенности, *эстетический* аспекты» (Холенштайн 1987: 16).

<sup>4</sup> Декларируемое «раскрепощение поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций» (Эйхенбаум 1987в: 379) достаточно двусмысленно: акцент вполне может делаться на слове «тенденция». Аналогичный пример – в дневниковой записи Эйхенбаума от 22 июня 1922 г. по поводу «староружимного» доклада А.А. Смирнова в ГИИИ: «Очень важно отвести философский дилетантизм. <...> Мироззрение здесь ни при чем. Оно нужно для ученого, но не для науки» (Дневник: л. 73). Не вполне ясно, что Эйхенбаум имеет в виду: философию как показатель дилетантизма или отсутствие современной философской культуры.

<sup>5</sup> Формализм переключается с феноменологией именно своей актуальной, в частности для Шкловского, перцептивной составляющей. Для Гуссерля возвращение к реальности означает рефлексивность по поводу своего восприятия реальности. Сквозь поток силуэтов (*Abschattungen*) вещь по необходимости прорисовывается неадекватно и не может быть дана в своей абсолютной ипостаси. Поток силуэтов фундамируется в восприятии, которое, напротив, и есть абсолютное свидетельство бытия. Таково отправное положение «Идей к чистой феноменологии и феноменологической философии» (1901).

<sup>6</sup> Следует оговориться, что имевшая хождение формула раннего формализма, выведенная из неосторожно брошенной Шкловским «суммы приемов», не выдерживает критики. Возможность фиксации того или иного приема в литературном тексте обусловлена, во-первых, гетерогенностью его структуры, а во-вторых, иерархичностью последней, т. е. неравным положением ее элементов. Таким образом, восприятие заключается в неустанном переключении кода в пространстве между нормой и нарушением. Только так и можно «пережить деланье вещи» (Шклов-

ский 1929: 13), отдаться чистому процессу наблюдения за образами, которые суть *Dingen an und für Sich*: «от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь» (Там же: 8). Это не синхронная, но исторически обусловленная комбинаторика готовых элементов, что и дает возможность сопоставительной поэтики. Именно ей посвящены первые декларативные статьи Шкловского, не отменяющие динамику, а нанизывающие контексты перцептивного переключения и демонстрирующие историческую и географическую универсальность вводимых понятий.

<sup>7</sup> Впрочем, Питер Стайнер считает, что теория восприятия Шкловского, основанная на процедуре дизъюнкции (прием/материал, остранение/автоматизация, поэтический/практический язык), не только критикует Спенсера, но и наследует ему. Шкловский приписывает принцип экономии практическому языку и выводит принцип затрудненной формы в качестве оппозиционного члена (Стайнер 1984: 49).

<sup>8</sup> Понятие сдвига означает перегруппировку (но не приращение) единиц плана выражения с целью расширения плана содержания в сознании реципиента (Ханзен-Леве 2001: 83–85). Формализм трактует сдвиг как эффект искусства в целом. Ср. известный плеоназм: «Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, – дорога искусства» (Шкловский 1929: 24).

<sup>9</sup> В «Основных понятиях истории искусств» (1915) Вельфлин постулирует повторяющийся сдвиг от Ренессанса к барокко. Если Тынянов сближается с Вельфлином в описании механизмов эволюции, т. е. чисто типологически, то Шкловский эксплицитно использует отсылающую к Вельфлину трактовку барокко на рубеже 1920–1930-х гг., когда говорит об истории своего поколения (подробнее: Галушкин 1993: 25). Это не доказывает его знакомства с работами немецкого теоретика, но согласуется с проводимой Бахтиным параллелью между формализмом и «историей искусства без имен» (Медведев 2000: 221 сл.).

<sup>10</sup> Пытаясь найти альтернативу метафизике, витализму, или философия жизни, также провозглашал возврат к реальности, однако, в отличие от феноменологии, апеллировал не к «строгой науке», а к творческому воображению. В России труды этого направления переводились достаточно активно: работа Г. Зиммеля «Проблемы философии истории», обозначившая его отказ от исторического позитивизма, была переведена еще в

1896 г.; на протяжении 1900-х гг. появляются переводы Э. Гартмана, В. Дильтея, В. Воррингера, с разных сторон разрабатывавших проблематику витализма. Оперативно переводятся и основные тексты А. Бергсона, причем в 1913–1914 гг. выходит собрание сочинений в пяти томах. Вольная и весьма популярная форма изложения способствовала широкому распространению идей Бергсона – в том числе касающихся природы эстетических переживаний.

<sup>11</sup> Опорный тезис другого трактата Бергсона – «Материя и память» (1896) – гласит: «Всякое движение, поскольку оно есть переход от покоя к покою, абсолютно неделимо» (Бергсон 1999а: 603). При этом, если оно реально, т. е. не зависит от случайных связей между вещами, его можно считать неким константным состоянием материи, а не изменением положения вещей относительно друг друга (Там же: 619). Реальность – это не то, что ощущается, а то, что длится, вмещая в себя частные ощущения.

<sup>12</sup> Ориентация на эстетику Бергсона в статье «Искусство как прием» была замечена уже синхронной критикой (Жирмунский 1928).

<sup>13</sup> Миметическая сторона языка, впрочем, не игнорировалась, но как бы подавлялась в целях очищения теоретической модели, демонстрирующей возможность конструирования полноценной реальности из «самовитого» слова. Это усложняет интерпретацию формализма как редукционистской модели, поскольку обнаруживает омонимичность понятия редукции: с одной стороны, это приведение одного к другому, с другой – сворачивание, компрессия, конденсация того или иного теоретического принципа, чья заостренная форма позволяет очертить границы применимости метода. Поэтому миметический аспект был и оставался своего рода чувствительным нервом формализма, рассуждавшего о «самовитом слове» с привлечением примеров из повседневного перцептивного опыта (Шкловский, Якубинский) или из фольклорных, т. е. по определению прагматических текстов (Якобсон). Подражание, аналогия, ассимиляция – все эти понятия были в высшей степени актуальны для формалистов и образовывали неоднородное, но единое концептуальное поле, требующее отдельного изучения (о приложении концепции мимесиса к формальной школе см.: Пуханте-Санчес 1992: 78 сл).

<sup>14</sup> Метафора ядра, лишённого окон, порождает ассоциации с монадой Г.В. Лейбница. Любопытно, что в своей критике Лейбница Бергсон подчеркивает вневременный характер описываемо-

го им бытия, на что указывает отсутствие динамики, трансцендентной по отношению к монаде. «Действительность <...> предполагается целиком данной в вечности» (Бергсон 1999в: 394). Прорубание окон в монаде – это прокладывание пути из мнимой вечности в воспринимаемое время. Задача искусства состоит не только в деавтоматизации, но и в создании исторического изменения. Как показывает формалистская теория сюжета, это связанные вещи. Наконец, разрядка, которой Шкловский выделил местоимение «наше», заслуживает внимание не только тем, что актуализирует концепцию «возможных миров» Лейбница, но и тем, что подчеркивает плюрализм автора. Этой особенностью формалисты особенно дорожили: «Русская интеллигенция, а вместе с ней и наука, была отравлена идеей монизма. <...> Мы плюралисты. Жизнь многообразна – к одному фактору ее не свети» (Эйхенбаум 1921: 9).

<sup>15</sup> Так, среди нескольких отмеченных Кертисом совпадений (1976: 117–119) интересен риторический и концептуальный параллелизм трактовок динамичности формы в «Проблеме стихотворного языка» (1924) и «Творческой эволюции». Тынянов пишет: «Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма – содержание = стакан – вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью (вместо того чтобы и пространственные формы осознать как динамические *sui generis*). <...> Ощущение формы при этом всегда есть ощущение протекания. <...> Протекание, динамика может быть взято само по себе, как чистое движение» (Тынянов 1993: 26). А вот пассаж из Бергсона: «Если налить в один и тот же стакан сначала воды, а потом вина, то обе жидкости, разумеется, примут в нем одну и ту же форму; здесь будет тождественное приспособление содержимого к содержащему. <...> Но когда говорится о приспособлении организма к условиям, в которых ему приходится жить, то где здесь предсуществующая форма, ожидающая свою материю? Условия – это не форма, в которую вливается жизнь, принимающая соответствующий вид; когда мы рассуждаем так, нас вводит в заблуждение метафора. Никакой формы нет, самой жизни предстоит создать себе форму, приспособленную к данным условиям.<...> Приспособляться означает здесь не повторять, а соответствовать, что совсем не одно и то же» (Бергсон 1999в: 73). Соответствие фор-

мы и материи у Бергсона процессуально, является одним из проявлений чистой длительности (*pure durée*). При этом именно пространственная доминанта в восприятии материи (Лейбниц, Спиноза, Кант) вызывает у Бергсона наиболее резкую критику (Там же: 386–404). Принцип динамического становления, являющийся ключевым для всей книги Бергсона, начинает у Тынянова играть столь же необходимую, теоретически нагруженную роль.

<sup>16</sup> Налицо суммарный перифраз хрестоматийных выдержек из Шкловского. Ср. в анализе «Тристрама Шенди» реплику о том, что «искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения» (Шкловский 1929: 192), а во вступлении к «Розанову» утверждение о том, что «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения <...> – равны между собой» (Там же: 226).

<sup>17</sup> «К тому же Эйхенбаум, умножая расхождения с Бергсоном, настаивает на том, что успешная трагедия, так же как и комедия, апеллирует к нашему интеллекту в большей мере, чем к нашим эмоциям. Если трагедия призвана трансформировать жалость в эмоцию духовного свойства, она должна избегать возможности вернуть нас к миру наших индивидуальных душевных переживаний и по возможности нейтрализовать их, чтобы освободить путь художественному впечатлению» (Эни 1994: 51).

<sup>18</sup> В конце 1970-х гг. Jakobson вспоминал о питательной среде формалистского мировоззрения: «Нашей непосредственной школой в помыслах о времени была ширившаяся дискуссия вокруг новорожденной теории относительности с ее отказом от абсолютизации времени и с ее настойчивой увязкой проблем времени и пространства» (Jakobson, Поморска 1982: 44).

## Литература

- Бергсон 1999а – *Бергсон А.* Материя и память [1896] // *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест.
- Бергсон 1999б – *Бергсон А.* Смех [1900] // Там же.
- Бергсон 1999в – *Бергсон А.* Творческая эволюция [1907] // Там же.
- Бергсон 1999г – *Бергсон А.* Восприятие изменчивости [1911] // Там же.

- Галушкин 1993 – «Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. / Публ., подгот. текста, прим. и предисл. А.Ю. Галушкина // *De Visu*. № 11. М.
- Дневник – *Эйхенбаум Б.М.* Дневник. [Микрофильм рукописи] // РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 244.
- Жирмунский 1928 – *Жирмунский В.М.* Вокруг поэтики ОПОЯЗа [1921] // *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. Л.: Academia.
- Кертис 1976 – *Curtis J. Bergson and Russian Formalism* // *Comparative Literature*. Vol. 28. № 2. Eugene, Oregon.
- Медведев 2000 – *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении [1928] // *Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт.
- Поморска 1968 – *Pomorska K.* Russian Formalism and Its Poetic Ambiance. The Hague, Paris.
- Пуханте-Санчес 1992 – *Pujante Sanchez J. D.* Mimesis y siglo XX. Formalismo ruso, teoria del texto y del mundo, poetica de imaginario. Murcia.
- Серман 1985 – *Серман И.Б.* М. Эйхенбаум и проблема истории // *Revue des études slaves*. Т. 51. f. 1 (В.М. Eixenbaum). Paris.
- Стайнер 1984 – *Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca, London: Cornell UP.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука.
- Тынянов 1993 – *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка [1924] // *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа.
- Ханзен-Леве 2001 – *Ханзен-Леве О.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения [1978]. М.: Языки русской культуры.
- Холенштайн 1987 – *Holenstein E.* Jakobson's Philosophical Background // *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetskoy, Mayakovsky* / Ed. by K. Pomorska, etc. Berlin, etc: Mouton de Gruyter.
- Шкловский 1923 – *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское Универсальное Издательство.
- Шкловский 1929 – *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация.

- Шкловский 1990 – Шкловский В.Б. О фактуре и контррельефах [1920] // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – Воспоминания – Эссе. (1914–1933). М.: Советский писатель.
- Шор 1927 – Шор Р.М. Формальный метод на Западе // *Arg Poetica* / Под. ред. М.А. Петровского. М.: ГАХН.
- Эйхенбаум 1912 – Б.Э. Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В.А. Флеровой. Изд-во М. И. Семенова. СПб., 1913. Ц. 50 к. Стр. 44. [Рец.] // Запросы жизни: Еженед. вестник культуры и политики. СПб., № 52 (30 декабря).
- Эйхенбаум 1913а – Эйхенбаум Б. Литература о Бергсоне // Русская молва. 20 января.
- Эйхенбаум 1913б – [Эйхенбаум Б.] Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы // Бюллетени литературы и жизни. М. № 11 (февраль).
- Эйхенбаум 1921 – Эйхенбаум Б.М. 5 = 100 // Книжный угол. 1921. № 8.
- Эйхенбаум 1924 – Эйхенбаум Б.М. Размышления об искусстве. 1: Искусство и эмоция // Жизнь искусства. № 11 (1985). (11 марта).
- Эйхенбаум 1987а – Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки [1924] // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель.
- Эйхенбаум 1987б – Эйхенбаум Б.М. Теория формального метода [1926] // Там же.
- Эйхенбаум 2001 – Эйхенбаум Б.М. Мой временник // Эйхенбаум Б.М. Мой временник: Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб.: Ина-Пресс.
- Эни 1994 – *Any C. Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist.* Stanford: Harvard UP.
- Эрлих 1996 – Эрлих В. Русский формализм: История и теория [1955]. СПб.: Академический проект.
- Якобсон, Поморска 1982 – Якобсон Р.О., Поморска К. Беседы. Jerusalem: The Hebrew UP.
- Ямпольский 1988 – Ямпольский М.Б. «Смысловая вещь» в кино-теории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига: [Б. м.]

## История как остранение теории

*(метафикция В.Б. Шкловского  
и антиутопия Е.И. Замятина)*

«Язык писателя в какой-то мере есть результат его поступка; он одновременно и отстраненный историк, и агент своего собственного языка», – писал Поль де Ман в статье «Литературная история и литературная современность»<sup>1</sup>. Будучи перенесена на язык литературного критика, эта двусмысленность и внутренняя противоречивость языка писателя мутирует в противоречие между теоретическим отстраненным языком историка и острающим языком истории, агентом которого он является. В случае языка русского формализма<sup>2</sup> это противоречие, реализующееся в коммуникации между «языком рефлексии» и «языком поступка», стало и источником теоретических прорывов и причиной продуктивных кризисов и того исторического тупика, в котором оказался формализм к концу 1920-х гг. Существует связь между формальной теорией и той историей, в которую были погружены, которую репрезентировали и над которой рефлексировали формалисты в своих научных и художественных текстах. Эта связь не исчерпывается использованием исторического, биографического или художественного материала для иллюстрации теоретических положений. Эта связь имеет взаимозаменяемый характер, заключающийся в том, что текст и контекст, прием и материал постоянно обмениваются своими статусами. Формалисты описывали литературу как разрушение привычек восприятия и интерпретации, выработанных повседневностью<sup>3</sup>. В этом смысле механизмы литературы и истории оказывались изоморфны друг другу. Тогда сформулированный Шкловским принцип остранения выступал не только универсальным механизмом искусства, но и имманентным законом истории: если формалисты обнажали прием – «литературность» литературы, то революция

(история *par excellence*) воспринималась ими как «обнажение» исторического приема самой истории. Так, В.Б. Шкловский описывает большевистский переворот и последующий разгон Учредительного собрания как события, внутренним механизмом которых была ирония, а эффектом – ироническая смена контекста. «Висел плакат через улицу: “Да здравствует Учредительное собрание”, пошли с таким плакатом люди, дошли до угла Кировной и Литейного. Здесь в них начали стрелять, а они не стреляли и побежали, бросив плакат. Из палок плаката дворники сделали потом наметельники. Все это было без меня, и я пишу об этом с чужих слов. Но наметельники сам видал, именно те, что от плаката»<sup>4</sup>. Согласно формальной теории, если элемент одной литературной системы попадает в другую систему, он меняет свою функцию, свое «дифференциальное значение» (Ю.Н. Тынянов), точно так же через изменение функции, *назначения*, происходит и историческая смена: «текст» превращается в контекст, факт исторической реальности, будучи деканонизирован, становится фактом бытовой повседневности (палки плаката из «рамочной конструкции» политического лозунга превращаются в наметельники). Тот же механизм истории как деканонизации старого обнажается и в описании разгрома, которому подвергся Зимний дворец: «Но больше было не грабежа, а обычного желания войска, занявшего неприятельский город и стоящего по квартирам, по-своему использовать брошенное добро: забить разбитое окно хорошим ковром и растопить печку стулом»<sup>5</sup>.

Эту соотнесенность формальной теории и исторического опыта самих формалистов можно проследить на более частном сюжете, связывающем историческую и литературную рефлексию формалистов и метахудожественную критику, осуществляющуюся в рамках антиутопии. Более того, актуализация этой связи не только позволяет выделить основной прием этой критики, но и эксплицировать латентные утопические измерения самого формализма. Формальная теория и жанр литературной утопии – явления, не имеющие, на первый взгляд, никакого единого основания для сопоставления. При ближайшем рассмотрении оказывается, что некоторые положения раннего, во многом связанного с футуризмом, этапа развития форма-

лизма и установки антиутопического творчества обнаруживают общность как формально-методологического, так и мировоззренческого характера (последнее особенно интересно, поскольку сам формализм манифестировал себя именно как метод, а не как теорию, тем более мировоззрение). Сразу оговорю границы анализируемого материала: им послужили ранние работы В. Шкловского (как собственно научного, так и метахудожественного характера), а также роман-антиутопия Е. Замятина «Мы».

«Осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа»<sup>6</sup>, – согласно этому утверждению Шкловского, наилучшим способом иллюстрации правила является его сознательное нарушение, а такие авторы, как Сервантес, Свифт, Стерн, Толстой, последовательно использовавшие этот прием, оказываются «формалистами» до формализма (формалистами *avant la lettre*). Металитературность подобных произведений была идеальным примером для доказательства центрального положения – «искусства как приема», – поскольку сама обнажала условность жанровых конвенций, выводя их из сферы автоматического восприятия. Этим и объяснялся исключительный интерес формализма к текстам с двойным кодированием.

Пародия, разворачивающаяся в антиутопии, является частным случаем обнажения приема, острающим механизмы воздействия другого жанра – утопии. Являясь пародийным жанром, антиутопия разоблачает дидактико-риторические приемы утопии (пародийность здесь понимается в широком смысле, не предполагающем обязательного комического эффекта). Любой антижанр выступает в метапозиции по отношению к пародируемому жанру, включает в себя две системы кодирования: негативную модель «предшествующего» жанра и критически интерпретирующую ее собственную позитивную модель. В этом смысле антижанровое или пародийное произведение (в том числе и антиутопия) оказывается своеобразной квазифилологией, описывающей внутреннюю организацию текстов предшествующей традиции. Эта квазинаучность или – при рассмотрении с полярной точки зрения – метахудожественность и очерчивают то пространство, в границах которого представляется возможным и небезынтерес-

ным сопоставление острающих нарративных стратегий Шкловского и Замятина, а также их взглядов на природу искусства вообще<sup>7</sup>.

Использование структуры анализируемого текста (или жанра) было свойственно не только Шкловскому; многие формалисты были склонны к созданию пограничных текстов, демонстрирующих отсутствие четкой границы между научной и художественной прозой<sup>8</sup>. Нас в этой связи будут интересовать прежде всего те произведения Шкловского, которые, основываясь на автобиографическом субстрате, с одной стороны, создают иллюзию художественности, а с другой – представляют собой «экспериментальные исследования» различных романских традиций. Это «Сентиментальное путешествие» (1923) и «Zoo, или Письма не о любви» (1923)<sup>9</sup>. Если в «Сентиментальном путешествии» Шкловский отталкивается от модели романа-путешествия, то в «Zoo» такую функцию выполняет роман в письмах.

Пример такого остраения нарративной структуры романа в письмах дается уже в объяснении названия книги «Zoo, или Письма не о любви», причем Шкловским предлагаются две противоположные мотивировки. Автор стоит перед необходимостью соотнести два ряда: любовно-лирический (связанный с взаимоотношениями Шкловского и Эльзы Триоле) и метаописательный (вскрывающий условность сюжетного развертывания романа в письмах и условность литературы вообще). В одном из предисловий он пишет: «Вот вам план книги. Человек пишет письма к женщине. Она запрещает писать о любви. Он примиряется с этим и начинает писать о русской литературе. Для него это способ распускания хвоста»<sup>10</sup>. И действительно, в одном из введенных в текст романа, но при этом реальных, как подчеркивает Шкловский, писем Триоле к нему читаем: «Не пиши мне только о своей любви. Не устраивай сцен по телефону. Не свирепей...»<sup>11</sup>. Но в другом месте мы встречаем совершенно иное объяснение: «Для романа в письмах необходима мотивировка – почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка – любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет на него времени. Тут мне понадобилась другая

деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, – «Письма не о любви»<sup>12</sup>. Неизбежно возникающий ряд вопросов (что продиктовало название книги – литературный материал или реальный запрет любимой женщины, и главное – кому принадлежит этот запрет: Триоле или Шкловскому) обнажает условность той игры с реальностью, в которую традиционно вступает роман в письмах.

В предисловии к первому изданию Шкловский пишет о том, что в его первоначальный замысел входило «дать ряд очерков русского Берлина», затем появилась мысль связать эти очерки единой темой, объединив их в нечто «вроде романа в письмах»<sup>13</sup>. Однако в другом автокомментарии, данном непосредственно перед Алиным письмом, в «предисловии к письму 19-му»<sup>14</sup>, Шкловский, казалось бы, вновь указывает на внутреннюю ироничность композиции романа, но тут же добавляет: «Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе. Я не советую верить... Оно Алино»<sup>15</sup>. Структура «Zoo» такова, что авторская сверхпозиция, расположенная в метадискурсе, внутренне не изоморфна, поэтому ни один из подобных комментариев не получает в ней привилегированного положения (в ней не действует принцип «первое слово дороже второго»). Поэтому – парадоксальным образом – в компетенцию метатекста не входит разрешение противоречий, возникающих в процессе интерпретации<sup>16</sup>.

Имя возлюбленной – а все в книге, как пишет Шкловский, есть лишь метафоры любви<sup>17</sup> (однако сама любовь оказывается метафорой теории литературы и одновременно метафорой истории) – становится и «универсальным означающим» и конструктивным принципом романа. Но при перемене интерпретативной перспективы это имя – лишь функция нарратива. Само имя (Аля) реализует необходимость связки частей-очерков в единое, но при этом дискретное целое – от «А» до «Я»<sup>18</sup>. На одном уровне система «адресат – адресант» конституирует сюжет, на другом – «адресат» обнажает фиктивность этой системы и самого «адресанта» («Аля – это реализация метафоры»<sup>19</sup>, – написано в финальном письме, адресованном

уже не Але, а во ВЦИК СССР). Если на уровне сюжета все – лишь метафора любви, диктуемая запретом эпистолярного *vis-a-vis*, то на уровне метадискурса, обнажающего конвенциональность жанровой традиции, сам предмет любви, имя этого предмета из источника метафорической цепи превращается в ее конечное звено – в реализованную метафору, в метафору истории. «Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле»<sup>20</sup>. Но тектонический сдвиг, вызванный смещением точки зрения с позиции на метапозицию, на этом не останавливается. Метатекст, вскрывающий фиктивность эпистолярной наррации, подается как демонстрация «действительной», «затекстовой» реальности. Фиктивность исповедальности любовного признания обнажается за счет реальности исповеди политической. «Я тебя люблю» расшифровывается как «Я хочу вернуться в Россию». Письма к Але оборачиваются письмом во ВЦИК. Метатекст не только надстраивается над текстом, но и встраивает его во внешний по отношению к нему исторический ряд.

Стратегия Шкловского заключается в том, что он, исходя из готовых нарративных матриц, тут же остраняет механизмы их порождения. Таким образом, эти матрицы используются дважды: они одновременно организуют изначально энтропийный, с точки зрения Шкловского, жизненный материал и, будучи остраненными, т. е. зримыми и осязаемыми, служат иллюстрациями его теоретических положений. Однако метафикциональность прозы Шкловского носит исключительно специфический характер. Ее функция далеко не исчерпывается автореференцией<sup>21</sup>, она есть не только комментарий к механизмам собственной «сделанности» и даже не только комментарий к «сделанности» формалистской теории. Шкловский использует метафизику как комментарий к механизмам «сделанности» самой истории (в том смысле, в каком Аристотель противопоставлял историю и вымысел). Таким образом, метафизика Шкловского есть не только «физика о физике»<sup>22</sup>, но и физика об истории, точнее – в каком-то смысле метафизика оказывается равна самой истории, воспроизводя ее собственные механизмы<sup>23</sup>. Соответственно метафизика не игнорирует историю, она ее снимает через цепочку рефлексивных актов, представляя собой текст, тематизирую-

щий собственную сделанность, но не останавливающийся на этом, а объективирующий эту тематизацию в автокомментарии, прагматическая направленность которого возвращает вымысел/фигию назад к истории. Прием оказывается и эксплицированным объектом/«героем» текста, и лейтмотивом, и основой метафорической структуры, и принципом композиции<sup>24</sup>, и даже принципом реальности<sup>25</sup>.

В романе Замятина также можно выделить два ряда: автобиографические записи, которые ведет Д-503 (и которые он также озаглавил – «Мы»), и тот антижанровый, антиутопический контекст, которым эти записи обрамлены (то есть собственно «Мы» Замятина). Первый из них исходит из готовой жанровой схемы утопии, второй ее пародийно интерпретирует; антиутопия воспроизводит утопическую модель лишь затем, чтобы обнажить ее фиктивность. Это та же метахудожественная стратегия, которую использовали в своих эвристических целях Шкловский и формалисты<sup>26</sup>.

Начинается рукопись «Мы» как образец утопии. Откликаясь на требование создавать «трактаты, манифесты, оды или иные сочинения о красоте и величии Единого Государства»<sup>27</sup> – т. е. дидактическую литературу, предназначенную для использования в агитационных целях в процессе построения совершенного общества на других планетах, – Д-503 решает записывать «то, что вижу, что думаю – точнее, что мы думаем» (З: 308). Возникает проблема, впервые сформулированная в диалоге Платона «Государство», – взаимоотношение искусства и власти<sup>28</sup>. Платон обосновывает необходимость изгнать из своего государства поэтов тем, что они «внедряют в душу каждого человека в отдельности плохой государственный строй, потакая неразумному началу души, которое не различает, что больше, а что меньше (качество, парадоксальным образом противоречащее профессиональным навыкам героя-математика. – *И. К.*), и одно и то же считает иногда великим, а иногда малым, создавая поэтому образы, далеко отстоящие от действительности» (иначе, образы, «остраивающие» эту действительность. – *И. К.*)<sup>29</sup>. Исключение делается лишь для той поэзии, «польза которой очевидна»<sup>30</sup>, т. е. для дидактической литературы. В романе Е. Замятина эта несов-

местимость искусства и государства, призванного осуществлять тотальный контроль, становится еще очевидней и приобретает универсальный характер, распространяясь на сам процесс порождения текста (в том числе и создаваемого с осознанными дидактическими целями). Процесс творчества напрямую связывается с эмансипацией «автора» (Д-503) от контроля коллектива, поскольку в момент письма принципиально невозможным оказывается удержание контроля и над инстанцией «Я». «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки... Это я и одновременно – не я» (З: 308).

«Описываемые в его (Д-503. – И. К.) “поэме” или трактате непредвиденные случаи создают сюжет о появлении и развитии личности, который превращает текст в роман»<sup>31</sup>; переход от «мы» к «я» фиксирует и переход от утопии к антиутопии. «Я с прискорбием вижу, что вместо строгой и стройной математической поэмы в честь Единого Государства – у меня выходит какой-то фантастический авантюрный роман» (З: 374–375). Причем осознание себя субъектом повествования оказывается причиной внутренних фрустраций героя: он стремится отказаться от авторства, стремится уйти в фиктивный мир, стать объектом повествования, делегировав авторские права кому-то другому: «Ах, если бы и в самом деле это был только роман, а не теперешняя моя, исполненная иксов,  $\sqrt{-1}$  и падений, жизнь» (З: 375). Иными словами, герой хотел бы вернуться в утопию, отказавшись от антиутопической метапозиции.

Начиная свою рукопись, Д-503 видит своей задачей воспроизведение структуры Единого Государства в композиции поэмы в его честь: «Это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства» (З: 308). Структура же самого государства заключается в «грандиозном вселенском уравнении», разогнувшем «дикую кривую» реальности и выпрямившем ее. «Потому что линия Единого Государства – это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий» (Там же). Это – утопический гимн прямой, в котором прямая символизирует реализующееся в утопии сживание со схемой, ее стремление скрыть свой прием, разрушив границы между вымыслом и реальностью, между искусством и жизнью. Антиутопия призвана ломать эту схему, вновь искривлять прямую, восстанавливая границы

и утверждая истинную природу искусства, которое, как известно (по крайней мере Шкловскому и Замятину), есть прием<sup>32</sup>. У Шкловского тоже можно найти геометрическую метафору, в которой линия искусства противопоставлена прямой. В предисловии к своему сборнику «Ход коня» он писал: «Книга называется ход коня. Конь ходит боком <...> Много причин странности хода коня, и главная из них – условность искусства <...> Вторая причина в том, что конь не свободен, – он ходит в бок потому, что прямая дорога ему запрещена»<sup>33</sup>.

Описывая историю собственного создания, роман «Мы» демонстрирует связь с формальной теорией, причем со Шкловским эта связь не только концептуального, но и текстуального характера (пусть даже последняя и результат случайного совпадения). «Если, с точки зрения Шкловского, литературное творчество это прежде всего проблема композиции или соположения материала <...> то, согласно формалистской логике, лучший способ создать литературу о литературе – затруднить настолько, насколько это возможно, восприятие читателем структуры произведения или даже поставить вопрос о наличии этой структуры вообще»<sup>34</sup>. Так, Шкловский с явной иронией «извиняется» за бессистемность своих произведений, когда описывает, каким образом им составлен роман «Zoo»: «Я должен был дать мотивировку появлению не связанных между собой отрывков <...> и когда я разложил фрагменты уже готовой книги на полу и сел на паркет, чтобы начать склеивать их вместе, результатом стала совершенно другая книга, нежели та, над которой я работал»<sup>35</sup>. И, описывая историю рукописи, которая становится все менее похожа на прямую и все более похожа на «ход коня», т. е. описывая рождение романа, Замятин переключается с современным ему теоретиком формализма, когда повествователь (Д-503) бросает рукопись на пол, рассыпая ее страницы. «Второпях я задел за рукопись, страницы рассыпались и никак не сложить по порядку, а главное – если и сложить, все равно – не будет настоящего порядка, все равно – останутся какие-то пороги, ямы, иксы» (З: 396). Но если для Шкловского деавтоматизирующая функция, традиционная для искусства, является конструктивным признаком самого метатекста, то у Замятина этому мнимому отсутствию композиции, затруд-

ненному восприятию формы («пороги, ямы, иксы») придается онтологический статус. Как замечает его герой Д-503: «Может быть, теперь это (т. е. рассыпанные листы рукописи. – И. К.) подходящий символ мира, который здесь описан» (Там же). Так с помощью обнажения приема, осуществляемого в метатексте антиутопии, деавтоматизируется не только жанр, но и сам мир утопии.

В то время как утопия часто пренебрегает границами между фантазией и реальностью и, соответственно, границей между искусством и неискусством, антиутопия стремится их подчеркнуть. Одним из основных способов при этом оказывается использование метафигкции<sup>36</sup>, метахудожественных символов (то есть реализованных «обнажений приема») – практики, глубоко освоенной формалистами. Иными словами, «чтобы показать пограничность утопии как жанра, антиутопия сама часто ведет рискованную игру со своей художественностью и литературностью. <...> Внутренне отвечая на претензию утопии быть “не вымыслом”, отвечая на ее многочисленные обрамления, антиутопия иногда прибегает к столь вызывающей условности, которая ставит под сомнение и ее собственную художественность»<sup>37</sup>.

Таким образом строит свою жанровую модель антиутопия, причем она «остраняет» не только формальные жанровые конвенции утопии, но и «конвенции» ее социального проекта. Именно в этой точке сходятся три интересующие нас ряда: теоретический металитературный ряд формализма, литературный ряд истории жанра (утопия → антиутопия) и история. Если антиутопия сознательно использует прием «остранения», чтобы «формально» разрушить пародируемый жанр, указав на его условность, то ее мировоззренческая, идеологическая критика утопии оказывается имманентно присущей и формалистской критике старых форм искусства, автоматизировавших восприятие мира, причем автоматизация восприятия мира отождествляется Шкловским с автоматизацией самого объекта: *бессознательное* связывается с *отсутствием*. В этой связи не случайно его обращение в статье «Искусство как прием» к дневнику Л. Толстого. Цитирую последнего вслед за Шкловским: «...если целая жизнь многих пройдет бессознательно, то эта жизнь как бы не была»<sup>38</sup>. Теперь

следует «обнажить» и сам концепт Шкловского – «обнажение приема», вывести его из сферы бессознательного, обнаружив его скрытую телеологию. Здесь мы переходим уже к «метаморфозам философского порядка», которые, по словам У. Эко, «случаются тогда, когда лингвист или кто-то еще превращает инструмент изучения в философское понятие и принуждает инструментарий становиться причиной того самого явления, для исследования которого этот инструментарий и разработан»<sup>39</sup>.

С точки зрения антиутопии, социальная организация, быт, поведение и психология людей в утопических проектах предельно автоматизированы; ее цель состоит в том, чтобы вывести восприятие утопии из сферы бессознательного (так, в антиутопии Замятина герой начинает с написания поэмы-утопии от лица «мы», находясь в сфере коллективного бессознательного; разрушение же утопии происходит тогда, когда он осознает, что является одновременно создателем и персонажем романа-антиутопии). Но с точки зрения формалистов (и в частности Шкловского), и цель искусства в целом заключается в том, чтобы постоянно «остранять», деавтоматизировать стершееся восприятие мира. Цитирую статью-манифест Шкловского «Искусство как прием»: «Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, мебель, жену и страх войны»<sup>40</sup>; жизнь становится реализовавшейся утопией. Таким образом, учение об остранении – способе обновить видение вещи – получает обоснование через внеэстетический ряд. Отсюда с неизбежностью возникает жизнетворческая позиция, а вместе с ней и утопическая перспектива<sup>41</sup>.

«Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи...»<sup>42</sup>. Таким образом, в первых выступлениях Шкловского подчеркивается, что расподобление и деавтоматизация реальности происходят именно средствами вторжения искусства в жизнь. «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни (т. е., добавлю, – вернуть самое жизнь, так как, что уже говорилось выше, для Шкловского бессознательное восприятие равняется отсутствию объекта восприятия. – И. К.), почувствовать вещи, для того чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством»<sup>43</sup>.

Позже Шкловский вспоминал, что все дискуссии в ЛЕФе вращались вокруг быта. И эта связь между искусством и жизнью чисто по-лефовски устанавливается Шкловским с помощью каламбура: «Мы тогда отвечали весело, что мы произведения не развенчиваем, а развинчиваем <...> Картина футуристов пришла к контррельефу. Потом решили делать вещи. Сперва спиральные памятники из железа, а потом печи дровяные, очень экономные, пальто с несколькими подкладками, складные кровати»<sup>44</sup>. По словам О. Матич, этот «перечень Шкловского отражает динамику движения от искусства к жизни, то есть от утопических монументов к кроватям»<sup>45</sup>. Даже если понимать его постоянные примеры из внелитературного ряда как остроумные метафорические иллюстрации, то, во-первых, удивляет их настойчивость<sup>46</sup>, а во-вторых, следует помнить, что метафора автоматически устанавливает зависимость между реальным и условным планами сравнения<sup>47</sup>. Так вновь перекидывается мост от искусства к реальности, мимесис переворачивается, и реальность имитирует искусство. Революция и революционный быт приобретают черты эстетической деятельности, становятся новыми формами искусства. «Появились *искусственные* (выделено мной. — И. К.) развалины. Город (имеется в виду Петроград. — И. К.) медленно превращался в гравюру Пиранези»<sup>48</sup>. Экцессы новой реальности, остраниая мир, возвращают остроту восприятия<sup>49</sup>. Возникает новое утопическое измерение, которое условно можно назвать «рецептивной утопией» или утопией восприятия. Как пишет Б. Гройс о теории русских формалистов: «От искусства требовалось формировать действительность и тут же, в духе “перманентной революции”, постоянно разрушать сформированное, подчиняясь требованию постоянной новизны»<sup>50</sup>. Так совершается очередной виток диалектического развития: прием «остранения», сыграв свою роль в разрушении реализовавшихся утопию старых форм, становится импульсом, устремляющим искусство и жизнь к новым утопическим пределам.

Метахудожественная или квазитеоретическая проза формалистов есть нечто большее, чем способ приведения наглядного примера (как это утверждает Г.С. Морсон), ее значение не исчерпывается вспомогательной функцией ри-

торического *exemplum*'а. Каждая новая повествовательная рамка, создаваемая Шкловским, освобождает текст и повествователя от предыдущего контекста, служа метафорой чего-либо другого – нового. Обнажение же самого приема рамочной конструкции делает эту перспективу практически бесконечной. Нарратив, как и полагается, остается конечным, более того – успешным с перформативной точки зрения (так, последнее письмо во ВЦИК реализуется в действительном возвращении его автора на Родину), но возникающая во все умножающихся повествовательных рамках вариативность прочтений умножает количество нарративных ходов, отделяющих читателя от искомого смысла, превращая линию в лабиринт. Внешне оставаясь телеологичным, текст инкорпорирует в себя игру, отменяющую всякую телеологию, причем эта игра не имеет конца, поскольку текст представляет собой и правила игры, и саму игру, смысл которой состоит в изменении правил. Возникает геральдическая конструкция, создающая своеобразную «смысловую воронку», не позволяющую редуцировать текст к какому-либо конечному и унитарному смыслу<sup>51</sup>. «Началась игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу шах и мат. Начало уже сыграно. Никто не может изменить развязки»<sup>52</sup>. Игру можно переиграть, текст перечитать и переинтерпретировать, но его невозможно продолжить, дописать. И хотя Шкловский создает принципиально открытую структуру, останавливается на второй ступени диалектики, на отрицании, латентной претензией его метафизической прозы оказывается стремление к тотальному синтезу (он задается через собственное отрицание). Шкловский, оставаясь гиперисторичным, пытается преодолеть историю через серию рефлексивных актов, он создает такую нарративную структуру, внутри которой история не может быть ни продолжена, ни снята через метанарратив: не может, потому что уже снята и вновь возвращена.

Возможность любых интерпретативных усилий уже эксплицирована в самом тексте: Шкловского возможно спародировать, однако при этом получается пародия на собственную попытку пародирования. Пародийное письмо утверждает себя внутри определенной темпоральной

структуры, которая одновременно спасает пародируемый текст от забвения и возрождает его креативный потенциал и оригинальность, но в то же время атрибутирует его как «старый», «архаический», как «принадлежащий истории». Пародия сохраняет, разрушая. Шкловский инкорпорирует оба эти механизма в свой текст, делая внутреннюю коммуникацию между ними в принципе незавершаемой.

Взаимообратимый характер остранения, демонстрируемый ранним Шкловским, можно описать следующим образом: мы с помощью искусства остраиваем вещи, помещая их в несвойственные им, «странные» ряды, но и история остраивает нас, помещая в чужой вещественный ряд, овеществляя нас. Тогда ситуация эмиграции, центральная для «Зоо», может быть проинтерпретирована не как метафора теоретического принципа остранения, но, наоборот, как «прием» самой истории: «Я сейчас растерян, потому что этот асфальт, натертый шинами автомобилей, эти световые рекламы и женщины, хорошо одетые, – все это изменяет меня. Я здесь не такой, какой был, и, кажется, я здесь нехороший»<sup>53</sup>. Если теория формалистов оказывается метасюжетом и концептуальным контекстом их автобиографической прозы, то последняя в свою очередь обнажает бытовую мотивировку самой формальной теории.

«Изменение литературных конвенций способно перекодировать произведение и, таким образом, сделать его видимым по-новому. Для Шкловского эта возможность – только первый шаг от возможности, что автор может сам изначально произвести двойное кодирование своего текста, с тем чтобы предопределить возможность его двойного прочтения в зависимости от принятой читателем конвенции»<sup>54</sup>. Однако сам Шкловский идет значительно дальше, обнажая и сам принцип двойного кодирования. Его задача – вырвать свою метафигиональную игру за пределы исторически детерминированных конвенций (не только уже существующих, но и потенциально возможных). Задаваемое Шкловским множество взаимодополняющих и взаимоисключающих прочтений показывает недостаточность любой конечной интерпретации, демистифицирует саму возможность некоего нейтрального, нерелективного конвенционального чтения (не исключая при этом возможность, что такое чтение может состояться).

Причем обращение к теоретическим работам формалистов, т. е. к историческому контексту, казалось бы создающему актуальные для формалистов автоконвенции, также не дает ключа к каноническому прочтению их художественных текстов. Наоборот, этот теоретический (он же исторический, в данном случае) контекст подвергается вторичной историзации в их метафигции. Метафигция – есть фикция о фикции. Соответственно, именно этот метанарративный элемент и может быть снят в дальнейших нарратологических исследованиях, через его анализ и определение его историко-научного значения. Но он уже снят Шкловским в рамках самого повествования, будучи отрефлексирован как обусловленный историей. Таким образом, теория формальной школы не только становится канонизированным материалом метахудожественной прозы формалистов<sup>55</sup> и даже не только выполняет активную конструктивную функцию<sup>56</sup>, но и приобретает свою собственную бытовую мотивировку, реконтекстуализируется через столкновение с внеположными по отношению к теории рядами. Остранение, сдвиг, композиционный монтаж, литературная борьба, деавтоматизация всегда являлись принципами художественной практики, утверждает Шкловский, но одновременно в собственной прозе историзирует эти теоретические положения, демонстрируя их «экзистенциальную» связь с собственной судьбой: революцией, Гражданской войной, эмиграцией, возвращением из нее и т. д. Эта метахудожественная перспектива всегда помещает между формальной теорией и постулируемым ей новым объектом – фигуру самого формалиста. Такая одновременно аналитическая и экзистенциальная стратегия позволяла достичь свободы как от объекта («Если факт не укладывается в теорию, тем хуже для факта», – Шкловский), так и от метода («Я начинаю там, где заканчивается документ», – Тынянов) и, что самое главное, от жесткой исторической детерминированности. И это рефлексивно выстраданная свобода: «Смеяться же будет тот, кто всех сильнее. Книга будет смеяться»<sup>57</sup>.

<sup>1</sup> Ман П. де Литературная история и литературная современность // Ман П. де Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики. СПб., 2003. С. 203.

<sup>2</sup> Речь идет не о формальном методе как таковом, а о том критическом языке, создателями и носителями которого были составлявшие опоязовский триумvirат В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум, не просто владевшие различными режимами письма (историей литературы и теоретической поэтикой, литературной критикой и художественной прозой), не просто способные к их диверсификации, но и постоянно переходившие их границы. Некий «беллетризирующий» потенциал был изначально присущ формализму. Беллетризацию науки в данном случае можно рассматривать как обратный, жанровый и дискурсивный, эффект онтологизации законов литературы, экстраполяции их на область истории и биографии. Постоянные метафорические отождествления, непрекращающаяся игра остроумия, постоянно связывающая у формалистов (конечно, прежде всего у Шкловского) литературный и внелитературные ряды, скрывает за собой некое теоретическое и идеологическое бессознательное формализма. Беллетризация теоретического или историко-литературного дискурсов есть результат «беллетризации» самой истории и биографии, беллетризуется не только форма изложения или метод исследования – беллетризуется исторический контекст исследования. «Литературность» оказывается свойством не только литературы, но и истории.

<sup>3</sup> См.: Morson G.S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Tradition of Literary Utopia. Austin, 1981. P. 352.

<sup>4</sup> Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. Zoo, или Письма не о любви. М., 1990. С. 145.

<sup>5</sup> Там же. Ср. с утверждением относительности статуса литературного факта, являющейся одним из факторов литературной истории: «То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается» (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 273). Выводы, к которым к середине 1920-х гг. приводит

Тынянова изучение литературной истории, опираются также и на непосредственный исторический опыт.

<sup>6</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 180.

<sup>7</sup> О возможности сопоставления в этой плоскости Е. Замятина и В. Шкловского свидетельствует и статья последнего – «Потолок Евгения Замятина» (Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 240–259); в целом ее критика сводится к упреку в том, что Замятин слишком осознает свой прием. Парадоксально, но Шкловский критикует писателя за то, чего сам требует от искусства: не только использовать прием (что неизбежно), но и осознавать его. Возможно, в несколько раздраженном тоне рецензии кроется ревнивое отношение Шкловского к используемому им методу, ощущение близости и, как следствие, полемическое отталкивание. Разница между ними заключается в том, что Замятин осознает и затем канонизирует свой прием остранения («Замятин представляется мне писателем <...> одного приема». Там же. С. 240), Шкловский же идет дальше и в своих метахудожественных текстах остраивает собственный прием остранения.

<sup>8</sup> См., например: Эйхенбаум Б.М. Мой современник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929.

<sup>9</sup> Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923; Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви. М.; Берлин, 1923.

<sup>10</sup> Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. Зоо, или Письма не о любви. М., 1990. С. 283.

<sup>11</sup> Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В.Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX века по 1962 г. М., 1964. С. 135.

<sup>12</sup> Там же. С. 121.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 177–178.

<sup>15</sup> Там же. С. 178.

<sup>16</sup> Если поместить данную нарративную стратегию в прагматическую перспективу теории речевых актов, можно проинтерпретировать ее как повествовательный аналог зафиксированного Аристотелем «парадокса лжеца», позднее получившего название «иллокутивного самоубийства». Ср.: «Говорю я от своего имени, но не про себя. Тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения»

(Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 381). В перспективе теории речевых актов Шкловский эксплицитно разводит субъекта высказывания и субъекта акта высказывания и одновременно иронически совмещает с своей фигуре субъект («автор»-прием) и объект («герой»-материал). Шкловский совершает иллокутивное самоубийство, но без летального исхода. Более того, за счет умножения повествовательных инстанций Шкловский еще более усложняет структуру парадокса «Я лгу», исключая саму возможность интерпретаторской редукции к некоему конечному смыслу. Шкловский акцентирует внимание на условном характере материала, первоначально подаваемого как безусловный «жизненный» материал, т. е. говорит: «Я лгу», – но тут же восстанавливает утраченную условность, добавляя: «Но вы мне не верьте». И это восстанавливаемое равновесие переводит материал из плана субстанции («реального» документа – писем) в план репрезентации (знака этих писем) и далее – в план метадискурса о принципах такого перевода.

<sup>17</sup> См.: Шкловский В.Б. *Zoo* // Шкловский В.Б. Жили-были. С. 121.

<sup>18</sup> Что, конечно, не ставит под сомнение существование самой Эльзы Триоле, ее романа со Шкловским и реальности ее собственных будущих романов.

<sup>19</sup> Там же. С. 207.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> «Метафикция некоторым доминантным и конститутивным образом автореференциальна и авторепрезентативна: она производит внутри себя комментариев о собственном статусе как фикции и как языка, а также о процессах собственного производства и восприятия» (*Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox. N. Y.; L., 1980. P. XII*).

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 1.

<sup>23</sup> О совмещении объектного уровня и метауровня в работах Б.М. Эйхенбаума см.: *Гребер Э. Метафикция – слепое пятно формализма? Начала теории метафикции у формалистов (Эйхенбаум и О. Генри) // Русский текст. 1996. № 4. С. 7–35.*

<sup>24</sup> Уже в самом названии романа совмещается целая цепочка метафорических рядов: «*Zoo* пригодилось бы мне для параллелизм» (Шкловский В.Б. *Zoo* // Шкловский В.Б. Жили-были. С. 144). *Zoo* – это и район локализации русского Берлина, и оценочная характеристика положения эмигранта, и зоологическая метафора остранившегося восприятия мира, присущего искус-

ству («на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога...» – В. Хлебников, «Зверинец», целиком взятый эпиграфом к роману. Там же. С. 125). Но, с другой стороны, в этом названии заключен и основной конструктивный принцип композиции книги. Как пишет об этом Г.С. Морсон: «“Zoo” – это зверинец литературных видов и жанров, каждый из которых “остраняется” через помещение в новый контекст в неожиданном соседстве» (*Morson G.S. The Boundaries of Genre. P. 53*).

<sup>25</sup> Так, жизнь начинает реализовывать приемы, уже существующие в литературе: «Многое для меня удивительно в этой стране, где брюки должны иметь спереди складку; те, кто бедней, кладут на ночь брюки свои под матрац. В русской литературе этот способ известен, он применяется – у Куприна – профессиональными нищими из благородных» (*Шкловский В.Б. Zoo // Шкловский В.Б. Жили-были. С. 155*). Или эпизод, в котором связанными оказываются теория формализма (утверждение зависимости значения и имени от контекста) и «гардероб формалиста»: «Хожу в осеннем пальто, а если бы настал мороз, то пришлось бы называть это пальто зимним» (Там же. С. 136).

<sup>26</sup> Любопытно и ещё одно совпадение между романами Замятина и Шкловского. В одном из разговоров с Д-503 героиня «Мы» (I–330), открывает связь между человеком и... жанром романа. «Человек – как роман, – замечает она, – до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» (*Замятин Е. Мы // Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 414*). «Сентиментальное путешествие» и «Zoo» также есть не что иное, как попытки личной идентификации Шкловского, использующего в первом случае традицию романа-путешествия, чтобы как-то укоренить свою судьбу в вихревом движении революции и Гражданской войны, а во втором – обосновать в рамках романа в письмах свое стремление вернуться из берлинской эмиграции обратно в Россию.

<sup>27</sup> *Замятин Е. Мы // Замятин Е. Избранное. М., 1989. С. 307*. В дальнейшем ссылки на данное издание будут даваться как З. с указанием страницы непосредственно в тексте.

<sup>28</sup> См.: *Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 149–157; 389–421*.

<sup>29</sup> Там же. С. 402.

<sup>30</sup> Там же. С. 405.

<sup>31</sup> *Морсон Г.С. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 242*.

<sup>32</sup> Здесь с необходимостью возникает вопрос об отношении утопии и антиутопии к риторике. Утопия опирается на традиционное понимание риторики, основанное на взаимном проникновении теории убеждающей речи и служебной по отношению к ней теории «украшений». Исходя из такого понимания, утопия видит слово абсолютно прозрачным для смысла и впадает в не осознаваемое ею неразличение прямой и фигуративной репрезентации и, как следствие, неразличение слова и предмета (искусства и реальности). Антиутопия остраивает приемы утопии, вскрывает ее риторичность именно как использование двух языков (литературного повествования и утопического дискурса), один из которых (условно – «беллетристический») был лишен в рамках утопии статуса языка, так как лишился собственного плана содержания, становясь своеобразной «фигурой» социально-философской системы, предлагаемой утопистом. Грань утопии/антиутопии задает, таким образом, «конфликт интерпретаций» между классической риторикой и неориторикой (делающей акцент на теории фигур или, в терминологии группы  $\mu$ , – метабол, и вскрывающей, таким образом, в художественной речи совокупность приемов). С такой точки зрения, утопия – это риторика, не помнящая о собственной риторичности.

<sup>33</sup> Шкловский В.Б. *Ход коня*. М.; Берлин, 1923. С. 10. Ср.: «Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realioga*, – заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен – объектив фотографического аппарата» (Замятин Е. *О литературе, революции и энтропии* // *Замятин Е. Избранные произведения*: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 392).

<sup>34</sup> Morson G.S. *The Boundaries of Genre*. P. 54.

<sup>35</sup> Шкловский В.Б. *Гамбургский счет*. Л., 1928. С. 108.

<sup>36</sup> Ср.: «Метафикция – это понятие, применяемое к такому фикциональному письму, которое авторефлексивно и систематически обращает внимание на собственный статус как артефакта, чтобы поднять вопрос о соотношении между фикцией и реальностью» (Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. L., 1984. P. 2). В случае антиутопии метафикциональность оказывается не только способом, с помощью которого литература осознает свою формальную организованность, но и механизмом, с помощью которого история (на уровне текста антиутопии – возникающий внутри утопического дискурса, а затем выпадающий из него фикциональный нарратив) остраивает утопичность политической теории.

<sup>37</sup> *Morson G.S.* The Boundaries of Genre. P. 138.

<sup>38</sup> См.: *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 14.

<sup>39</sup> *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 22. Ср. характерную оговорку Эйхенбаума, в которой за остроумной подменой «изобретения метода» его «открытием» скрывается бессознательное стремление к онтологизации метода: «Но тогда мы всего этого не понимали (формальный метод еще не был *открыт* [выделено мной. – И. К.])» (*Эйхенбаум Б.М.* Мой современник. СПб., 2001. С. 48).

<sup>40</sup> *Шкловский В.Б.* Искусство как прием. С. 15.

<sup>41</sup> Кстати, у Шкловского представлена (пусть и в шуточной форме) утопическая картина будущего, в которой реализуется метафорическое отождествление искусства и жизни. «Помнится, юный Жуканец (прототипом которого был Шкловский. – И. К.) <...> создал утопическую инвенцию созвучно времени, на базе утилитарнейшей. В грядущих колхозах он предложил учредить поэтохозы, где творческий дар – величина вот-вот математически на учете (снова, как и у Замятина, тема «поэзия/математика». – И. К.) – приспособлена будет для движения тракторов <...> Выгода отсюда будет двойная: для индустрии сила отойдет максимально, а так как благодаря счетчику-обличителю эту творческую силу подделать уже нельзя, то само собой будут выбиты из позиций и “псевдописатель” и “кум-критик”. Один настоящий творец, он же *двигатель трактора* (выделено автором. – И. К.), взят будет на полное хозяйственное снабжение. Те же писатели, от работы которых не воспоследует передача сил и трактора от их словес не пойдут, как профессионально себя не нашедшие кооптированы будут в отдел ассенизации города» (*Форш О.* Сумасшедший корабль // *Форш О.* Летошний снег: Романы. Повесть. Рассказы и сказки. М., 1990. С. 93).

<sup>42</sup> *Шкловский В.Б.* Воскрешение слова // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 40.

<sup>43</sup> *Шкловский В.Б.* Искусство как прием. С. 15.

<sup>44</sup> *Шкловский В.Б.* О Маяковском // *Шкловский В.Б.* Жили-были. С. 384.

<sup>45</sup> *Матич О.* Суета вокруг кровати: Утопическая организация быта и русский авангард // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 84.

<sup>46</sup> Настойчивость, заставляющая вспомнить З. Фрейда и выводы, сделанные в его работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905): «...при создании остроты ход мыслей

погружается на один момент в бессознательную сферу и затем внезапно выплывает из бессознательного в виде остроты» (Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 1998. С. 212). Трактовка Фрейдом остроумия как языка в состоянии полной реализации желания, как представляется, способна помочь реконструкции бессознательных (в смысле политического бессознательного) предпосылок фигуративности метаязыка Шкловского и других формалистов.

<sup>47</sup> Кстати, и ценимый формалистами Потебня утверждал, что поэзия соединяет посредством метафоры явления, принадлежащие к различным сферам человеческой деятельности (см.: Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894. С. 74 и сл.).

<sup>48</sup> Шкловский В.Б. Петербург в блокаде // Шкловский В.Б. Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 24.

<sup>49</sup> Описывая свой быт в Петрограде во время Гражданской войны, Шкловский пишет: «Сладок последний кусок сахара. Отдельно завернутый в бумажку» (Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. С. 198). И об этом же, но в другом месте: «Мы ели *странные* (опять «остранение»! – И. К.) вещи» (Шкловский В.Б. Петербург в блокаде. С. 31). Через эту странность/остраненность истории Шкловский постоянно подчеркивал ее ироничный, автопародийный характер: «Это был, конечно, не самый странный мандат в Совете (имеется в виду Петроградский совет рабочих и солдатских депутатов. – И. К.). Я там раз встретил одного довольно талантливого еврея-виолончелиста Ч., служившего раньше в музыкальной команде Преображенского полка, в качестве представителя Донских казаков» (Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие. С. 38–39).

<sup>50</sup> Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 44.

<sup>51</sup> О геральдической конструкции см.: Ямпольский М.Б. Память Тиресия. М., 1993. С. 68–70.

<sup>52</sup> Шкловский В.Б. Зоо // Шкловский В.Б. Жили-были. С. 170.

<sup>53</sup> Там же. С. 131.

<sup>54</sup> Morson G.S. The Boundaries of Genre. P. 52.

<sup>55</sup> См.: Ханзен-Лёве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 543.

<sup>56</sup> См.: Там же. С. 544.

<sup>57</sup> Шкловский В.Б. Зоо // Шкловский В.Б. Жили-были. С. 147.

## Шкловский и Дидро: в поисках утраченного образа

He thought he saw an Elephant  
That practiced on a fife:  
He looked again, and found it was  
A letter from his wife.  
«*At length I realize*», he said,  
«The bitterness of life!»

Lewis Carroll,  
«*The Gardener's Song*», 1890

### 1

Попытки приложения теорий русского формализма к непривычному материалу не могут быть названы явлением последнего времени: их количество постоянно росло с начала 70-х гг. Исследователи неоднократно пытались «освободить» разработанные формалистами термины и понятия от «породившего» их материала, «вырвать из ряда привычных ассоциаций» и поместить в принципиально новый смысловой контекст – в полном соответствии с заветами Шкловского и Тынянова. Пожалуй, чаще всего «смысловому сдвигу» подвергалось понятие остранения. Любопытным примером подобного «отстранения от остранения» служит эссе выдающегося итальянского философа и историка культуры Карло Гинзбурга «Делать это странным: К предыстории литературного приема». Этой работой открывается последний сборник Гинзбурга, «Деревянные глазки» («*Ochiacci di legno*», 1998), посвященный идее *дистанции*, ее разнообразным метафорическим интерпретациям, а также ее возможным приложениям в этике и эстетике<sup>1</sup>.

Вслед за многими западными исследователями Гинзбург упрекает формалистов в узости рассматриваемого материала: «Эссе Шкловского, – пишет он, – свидетельствует о намеренном отказе от исторической перспективы.

Подобное пренебрежение историей было вообще свойственно русским формалистам – и лишь укрепляло их в отношении к искусству “как к приему”. Если видеть в искусстве лишь некоторую совокупность объектов, то понимать принципы их взаимодействия куда важнее, чем знать историю происхождения каждого из них<sup>2</sup>. Как известно, свою теорию остранения Шкловский основывает, главным образом, на примерах, взятых из русского фольклора и из произведений Л.Н. Толстого. Гинзбург ставит своей задачей расширить «горизонты» этого приема и установить, к каким источникам в истории человеческой мысли восходит столь важная для Толстого идея достижения «сердцевины вещей» путем выбора необычной точки зрения. Главными «героями-остранителями» выступают, как известно, дикари, дети и животные, а главным повествовательным механизмом служит загадка<sup>3</sup>. Мир увиден, а не узан, а потому читательское восприятие затруднено. Оно требует «торможения», остановки, размышления и *во-ображения* того, о чем идет речь. Если определять загадку как «слово, развернутое в текст»<sup>4</sup>, то «остранение», по Гинзбургу, есть «знак, развернутый в образ».

Выбор авторов, к которым Гинзбург обращается в своих диахронических «экскурсах», объясняется актуальностью этих имен как для самого Толстого, так и для Шкловского. Исследователь начинает свое воображаемое путешествие с «общего места», источника более чем известного – греческого трактата Марка Аврелия «Наедине с собой» (известного также как «Размышления», II в. н. э.). От Марка Аврелия Гинзбург переходит к литературе Нового времени. Намеченный им пунктир выглядит примерно так: «Золотая книга Марка Аврелия» Антонио де Гевары – «О каннибалах» Мишеля Монтеня – басня Лафонтена «Дунайский крестьянин» – «Характеры» Лабрюйера – сочинение Вольтера «О дикарях» (задуманное как одна из глав «Философии истории», но впоследствии опубликованное в качестве предисловия к «Опыту о нравах») – «Гений христианства» Шатобриана. Относительно очерченного французского контекста Гинзбург делает следующую оговорку: «Общие указания Шкловского на французскую литературу как на основной источник толстовского остранения нуждаются в уточнении. Речь здесь должна идти

именно о литературе французского *Просвещения*, и прежде всего – о Вольтере»<sup>5</sup>.

Гинзбург не называет еще двух имен, казалось бы, напрашивающихся в этот контекст, – Жан-Жака Руссо и Дени Дидро. Об остранении у Руссо и о его влиянии на толстовское остранение написано и сказано немало. В отечественном литературоведении своеобразный итог этой теме был подведен классической работой Ю.М. Лотмана<sup>6</sup>. Сейчас нам хотелось бы подробнее остановиться на творчестве Дидро. Дополнить этим «звеном» логическую цепочку, выстроенную Гинзбургом, кажется важным потому, что у Дидро остранение присутствует не только на практике, но и в теории: не только как собственно литературный прием, но и как четко сформулированная эстетическая программа. И если при поисках «источников толстовского остранения» речь, возможно, и вправду должна вестись «прежде всего о Вольтере», то размышления о предыстории остранения как основного «орудия борьбы» искусства *за видение против узнавания* приводят нас *прежде всего* к философскому наследию Дидро. Впрочем, если в первом случае мы можем с полным правом говорить об «источниках» и «влиянии», то во втором – лишь о типологическом сходстве идей, концептов и историко-культурных обстоятельств, обусловивших их появление.

## 2

Эпоха повышенного интереса к наследию Дидро и своеобразной моды на его имя (в том числе и в среде формалистов) началась через несколько лет после появления первых манифестов ОПОЯЗа. Многочисленные переводы и переиздания его книг, а также попытки представителей разнообразных политических и эстетических течений вооружиться несколько «перелицованными» идеями французского просветителя относятся к 1920-м гг. Особую роль здесь сыграли сочинения Дидро о драматическом искусстве – его «театральный триптих»: «Беседы о “Побочном сыне”», трактат «О драматической поэзии» и знаменитый «Парадокс об актере». Так, например, изложенное в «Парадоксе» учение Дидро о двойственной природе театральной эмоции послужило одним из непосредственных источников «Психологии искусства» Л.С. Выготского, близкого

к формалистским кругам. «Беседы о “Побочном сыне”» вдохновили С.М. Эйзенштейна на написание его собственного «Парадокса об актере» – странной статьи «Дидро говорил о кино», посвященной «проблемам воспитания киноактера»<sup>7</sup>. Список можно было бы продолжить.

Что касается самих формалистов, то театр, как известно, никогда не был в центре их исследовательских интересов. Мы не знаем, с какими из трактатов и заметок Дидро был знаком Шкловский (и был ли вообще знаком) к моменту написания «Искусства как приема». Скорей всего, никакой прямой связи между этими двумя авторами и их сочинениями нет. Тем более любопытным представляется наличие очевидных параллелей в этой самой известной и чаще всего цитируемой статье Шкловского и двух программных сочинениях Дидро – трактате «О драматической поэзии» (1758) и «Салоне 1767 года». Насколько случайны эти совпадения? Чем они могут быть обусловлены? Попробуем прокомментировать «параллельные места» рассматриваемых текстов, расположив их, для большей наглядности, параллельно<sup>8</sup>:

### Шкловский

1а. «Искусство – это мышление образами» <...> Эта мысль выросла в сознание многих; одним из ее создателей необходимо считать Потебню. “Без образа нет искусства, в частности поэзии” – говорит он».

1б. «Жизнь поэтического (художественного) произведения – от видения к узнаванию, от Карла Великого – к имени король...»

### Дидро

1. «Воображение! Без этого качества нельзя быть ни поэтом, ни философом, ни умным человеком, ни мыслящим существом, ни просто человеком. <...> *Воображение – это способность вызывать образы.* <...> А в какой момент он (человек. – Т. С.) перестает пользоваться памятью и начинает применять воображение? В тот, когда, задавая ему вопрос за вопросом, вы понуждаете его *воображать, т. е. переходить от общих и отвлеченных звуков к звукам менее отвлеченным, пока он не придет к какому-то*

1с. «[Остранение] – способ Толстого *добираться* до со-  
вести».

2. «Если мы станем разби-  
раться в общих законах вос-  
приятия, то увидим, что, стано-  
ваясь *привычными*, действия де-  
лаются *автоматическими*. Так  
уходят, например, в среду бес-  
сознательно-автоматического  
все наши навыки <...> Процес-  
сом *автоматизации* объясня-  
ются законы нашей прозаиче-  
ской речи с ее недостроенной  
фразой и полувыговоренным  
словом. Этот процесс, *идеаль-  
ным выражением которого яв-  
ляется алгебра*, где вещи заме-  
нены символами...»

3. «Так (в результате авто-  
матизации. – Т. С.) пропадает,  
в ничто вменяясь, жизнь. Авто-  
матизация *съедает вещи, пла-  
тье, мебель, жену и страх  
войны*».

чувственному представлению,  
к последнему пределу и успо-  
коению своего разума. И кем  
он становится тогда? Худо-  
жником или поэтом. <...> Спро-  
сите у него, например, что та-  
кое справедливость? И вы убе-  
дитесь, что он поймет самого  
себя лишь тогда, когда его соз-  
нание совершит тот же путь от  
души к предметам, каким при-  
шло в душу».

(«О драматической поэзии»)

2. «[*Таков печальный удел  
народа, а иногда и философа*].  
Когда стремительность разго-  
вора увлекает его и не оставя-  
ет ему времени связывать сло-  
ва с образами [*descendre des  
mots aux images*]<sup>9</sup>, он только и  
делает, что вспоминает звуки и  
произносит их, расположив в  
известном порядке. О как *еще  
автоматичен человек*, даже  
мыслящий больше других!

(«О драматической поэзии»)

3. «В детстве взрослые го-  
ворили нам всевозможные сло-  
ва; слова эти запечатлевались в  
нашей памяти, а смысл их – в  
нашем сознании или при помо-  
щи идей, или при помощи об-  
разов, и этой идее или образу  
*сопутствовали отвращение,  
ненависть, удовольствие, ужас,  
желание, гнев, презрение*; в те-

чение изрядного количества лет при каждом произнесенном слове у нас возникала идея или образ, вызывая чувство, присущее им; но со временем мы начали пользоваться словом *как разменной монетой*: мы не смотрим больше на чекан, на подпись, на ребро, дабы узнать достоинство монеты, мы отдаем и принимаем ее, руководствуясь величиной, весом; так же обстоит дело и со словами <...> Каких же людей легче всего тронуть, взволновать, ввести в заблуждение? Быть может, тех, которые остались детьми и *которых привычка к знакам не лишила живости представления...*»

(«Салон 1767 года»)

4а. «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 самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно».

4. «Как поступает философ, который взвешивает, *задерживает* течение фразы, анализирует, разлагает? *Благодаря силе сомнения, он возвращается в состояние детства*. Почему так мощно работает воображение ребенка и так туго воображение человека зрелого? Потому что ребенок при каждом слове подыскивает образ, идею; он копается в своей памяти. А взрослый человек уже приобрел привычку к этим разменным монетам. Для него *пространный период — только ряд уже бывших впечатлений, сложений, вычитаний, искусных комбинаций, “вычислений”*

4б. «При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании».

*Баррема. Отсюда – быстрая речь, в которой все сводится к формулам, как в Академии, или же – как на рынке, где к монете приглядываются лишь тогда, когда ставится под сомнение ее достоинство...»*

(«Салон 1767 года»)

На первый взгляд, исходные посылки Шкловского и Дидро (*Ш1, Д1*) противоречат друг другу: Шкловский борется за «воскрешение слова» – против потебнианства, неверно сводящего поэзию к «мышлению образами»; Дидро возносит хвалу воображению, понимаемому сугубо этимологически, как «искусство вызывать образы», и именно в «мышлении образами» видит основу любой поэзии. В то же время дальнейшие рассуждения Дидро и Шкловского о природе человеческого восприятия и о том, какие задачи должно в этой связи ставить перед собой искусство, кажутся удивительно созвучными. Созвучна, прежде всего, риторика обоих авторов: от характера построения фразы до выбора сравнений и метафор. Фигуры речи могут служить для рассматриваемых текстов своего рода «общим знаменателем», способным многое прояснить не только в мета-языке французской эстетической мысли второй половины восемнадцатого столетия и русской – начала двадцатого, но и в тех идеях и положениях, амплификацией которых они являются<sup>10</sup>.

Ключевыми представляются рассуждения Дидро и Шкловского 1) об *автоматизации* человеческого восприятия (= «экономии воспринимающих сил») как об основном источнике и этического, и эстетического несовершенства мира (*Ш2, Ш3, Ш4б; Д2, Д3*) и 2) о *затруднении* этого восприятия всеми возможными способами как об основной задаче искусства (*Ш4а; Д1*). Говоря об автоматизации, Дидро и Шкловский прибегают к сравнениям из двух сфер человеческой деятельности – финансовой (денежные знаки, утратившие свой изначальный вес, *Д3*) и математической (алгебраические символы – «пустые означения», якобы не несущие на себе никакой смысловой нагрузки, *Ш2*,

Ш4б, Д4). В рассуждениях о способах борьбы искусства с автоматизацией центральной оказывается метафора пути, преодолеваемого расстояния, противопоставленная традиционному представлению о развитии дискурса во времени (Ш1б, Ш4а; Д1, Д2, Д3, Д4). Остановимся на этих образах и понятиях чуть подробнее.

### 3

Одним из предшественников Шкловского в его представлениях об автоматизации называют Анри Бергсона<sup>11</sup>. В своем знаменитом эссе «Смех» (1900) Бергсон сформулировал чрезвычайно близкую Шкловскому идею «прямого видения мира» («une vision plus directe de la réalité»), составляющего суть искусства и предполагающего необходимый разрыв с любой «удобной условностью»<sup>12</sup>. Теоретический каркас «Искусства как приема» полностью укладывается в ту систему оппозиций, с помощью которой Бергсон описал природу комического в жизни и в искусстве: *видение – узнавание; прерывность – непрерывность; дезавтоматизация – автоматизация*. Смех – «определенный социальный жест» в интерпретации Бергсона – по своей функции совершенно совпадает с остранением у Шкловского.

В «Смехе» Бергсон ставил своей целью создание общей теории комического, но основной моделью и основным материалом для его построений служил, естественно, театр. Большая часть приводимых цитат берется им из текстов французских комедий – комедий характеров и положений. Не случайным в этой связи представляется тот факт, что почти весь набор приведенных выше оппозиций, связанных с идеей автоматизации, мы находим у Дидро именно в «Рассуждении о драматической поэзии»<sup>13</sup>. Бергсоновская теория комического оказывается промежуточным звеном между драматической теорией Дидро и литературной теорией формалистов. Речь идет не только и не столько о постепенной смене театрального контекста – общелитературным, но о превращении, на первый взгляд парадоксальном, самой идеи автоматизации из образа – в абстрактное понятие.

Шкловский говорит об *автоматизации*, «съедающей страх войны», как о «процессе» и как о «свойстве челове-

ского мышления». Бергсон анализирует природу *автоматизма* (*automatisme*), в котором тоже видит «одну из сторон человеческого сознания» – комическую *par excellence*, – но его рассуждения носят гораздо более наглядный характер:

Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier *le mécanisme pur et simple, l'automatisme*, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements<sup>14</sup>.

Наряду с понятием автоматизма в тексте Бергсона постоянно фигурируют конкретизирующие это понятие образы – *человек-вещь, человек-машина, механизм и его детали, театральный автомат, марионетка* и т. д. Ни один из этих образов не случаен, ни один не обязан Бергсону своим появлением на свет. Каждый имеет свою долгую историю и почти каждый может быть рассмотрен как своего рода «культурная модель».

Дидро говорит не об *автоматизации* и не об *автоматизме*, но именно о *человеке-автомате*. Позволим себе повторить приведенную в нашей таблице цитату (Д2):

Когда стремительность разговора увлекает его и не оставляет ему времени связывать слова с образами, он только и делает, что вспоминает звуки и произносит их, расположив в известном порядке. О как еще автоматичен человек, даже мыслящий больше других!

В тексте французского оригинала последняя фраза звучит иначе: «*O combien l'homme est encore automate, même qui pense le plus!*». В русском переводе образ «человека-автомата» неизбежно утрачивается: краткое прилагательное «автоматичен» сводит его к чисто атрибутивной функции. Это изменение, на первый взгляд незначительное, оказывается принципиально важным.

«Возможно, магия автоматов во многом и заключается в реализуемом ими переходе от философского к эстетическому...» – пишет М. Ямпольский в своей статье «Не-

оконченная пьеса для механического... человека»<sup>15</sup>. Восходящая к античности идея человека-автомата никогда не оставляла философов равнодушными. Механические андрюиды знали две эпохи расцвета: во Франции 1740–1750-х гг. и в Германии эпохи романтизма<sup>16</sup>.

В 1738 г. в Париже появился на свет удивительный «Флейтист» – механический человек, умевший извлекать из своей маленькой флейты двенадцать различных мелодий, причем так, что грудь его вздымалась, а пальцы двигались. «Флейтист» положил начало целому поколению автоматов-виртуозов, игравших на клавесинах, скрипках и разнообразных духовых инструментах. Его создатель Жак Вокансон (1709–1782) впервые представил свое детище посетителям салона Лериш де Лапуплиньер, где бывали Вольтер, Гримм, Ванлоо, Латур, Рамо, сам Дидро и многие другие<sup>17</sup>. Через десять лет, в 1747 г., Жюльен-Офре Ламетри опубликовал скандальный и сразу ставший знаменитым трактат «Человек-машина» («L'homme machine») – апологию картезианской механистической биологии, развитой также в трудах таких его современников, как Бюффон и Мопертюи<sup>18</sup>. Не имея возможности в рамках данной статьи углубляться в историю этого вопроса, заметим лишь, что для Дидро «человек-автомат» был не отвлеченным сравнением, не абстрактной идеей, но конкретным и материальным образом – в буквальном смысле слова «действующей» моделью человеческого сознания.

О важности этой модели свидетельствует количество текстуальных переключек с трактатом Ламетри в философских сочинениях Дидро, прежде всего в «Философских мыслях» (1746)<sup>19</sup>. Любопытно, что при обилии совпадений как на идейном, так и на стилистическом уровне, Дидро говорит именно о *человеке-автомате* и никогда – о *человеке-машине*. Центральный для учения Ламетри образ присутствует в рассуждениях Дидро на «метонимическом» уровне: он неоднократно останавливается на разнообразных частях «человеческого механизма», перечисляя их таким образом, что у читателя создается ощущение, будто перед ним – перечень-каталог деталей некоторой машины. Так, например, в «Письме о глухих и немых» Дидро вводит развернутое сравнение человеческого организма с внутренним устройством часов:

Сударь, смотрите на человека-автомата как на ходячие часы [considérez l'homme automate comme *une horloge ambulante*]; представьте, что его сердце – это большая пружина и что в груди его заключены остальные движущие части этого механизма<sup>20</sup>.

«Большая пружина» человеческого сердца – излюбленная метафора Дидро, своеобразный ключ к многочисленным противоречиям его механистической риторики<sup>21</sup>. Идея «мыслящего автомата» привлекала его именно своей парадоксальностью. Чрезвычайно любопытен в этой связи ранний набросок Дидро «День геометра» («*Journée d'un géomètre*»), много лет спустя включенный им в «Элементы физиологии»<sup>22</sup> и, в переработанном виде, в «Сон д'Аламбера». Дидро описывает «один день некоего математика», ошибочно полагающего себя свободным в своих желаниях и поступках (автор не называет своего героя, но близкое текстуальное сходство данного отрывка с фрагментом из «Сна д'Аламбера» позволяет почти наверняка утверждать, что речь и здесь ведется именно о нем):

Это был математик. *Он* просыпается. Раскрыв только глаза, он принимается за решение задачи, которой он занялся накануне вечером. *Он* надевает халат, *не сознавая сам, что делает*. *Он* садится за стол, берет линейку, циркуль, проводит линии, пишет уравнения, комбинирует, производит выкладки, *не сознавая того, что делает*. Часы бьют, он смотрит, который час, и спешит написать несколько писем, которые должны пойти с сегодняшней почтой. Написав письма, *он* одевается, выходит из дома и направляется обедать на Rue Royale, у возвышенности Saint-Roch. На улице навалена масса камней; *он* лавирует между ними и вдруг останавливается. *Он* вспомнил, что письма остались на столе незапечатанными и неотправленными. *Он* возвращается домой, зажигает свечку, запечатывает свои письма и относит их сам на почту; с почты *он* отправляется опять на Rue Royale, заходит в тот дом, где собирался обедать, и оказывается в обществе своих друзей философов. Они заводят спор о свободе воли, и *он неистово поддерживает тот тезис, что человек свободен*. Я не мешаю ему говорить, но к концу дня я увожу его у уголок и прошу у него отчета о всем сделанном им за день. И вот оказывается, что

он не знает ничего – ровнешенько ничего – о том, что он сделал. И я убеждаюсь, что он является простой, чистой, пассивной *машиной*, орудием различных двигающих его мотивов, что он не только не был свободен, но не совершил ни одного поступка, который вытекал бы прямо из решения его воли. Он мыслил, чувствовал, но действовал не более свободно, чем какое-нибудь инертное тело, чем какой-нибудь деревянный автомат, который выполнил бы те же самые действия, что и он<sup>23</sup>.

Образ *бессознательного существования*, жизни «как бы по формуле», противоречащей декларируемой героем свободе воли, создается здесь почти исключительно благодаря риторическим средствам, к которым прибегает Дидро: анонимность главного действующего лица (*un géomètre*), перечисление, выраженное нагнетанием однообразных синтаксических конструкций, и т. д.<sup>24</sup> В варианте, вошедшем в «Сон д'Аламбера», Дидро усиливает этот прием, словно «запуская» ту же сцену (ее кинематографичность бросается в глаза при первом же прочтении) на большей скорости<sup>25</sup>. Здесь «день математика» описывается с помощью двадцати восьми глаголов, разделенных только личными местоимениями. Почти полное отсутствие дополнений в этом тексте создает образ человеческого поведения, «не осложненного» никакими реакциями на внешний мир, – поведения, которое в западной психологии называется «*acting without reacting*». Означающее как бы «подменяет» собою означаемое: лингвистический повтор создает ощущение циклического повторения ограниченного набора заранее заданных действий – процесса, лежащего в основе любого более или менее сложного механизма.

В то же время Дидро лучше, чем кто-либо другой, знал, что сложные математические расчеты и комбинации требуют живейшего участия ума и, кстати, воображения, и что если мы можем с легкостью представить себе человека, который одевается, «не сознавая сам, что делает», то вообразить математика, который вычисляет, не отдавая себе в этом отчета, гораздо труднее. «Геометр» Дидро, «робот поневоле» – всего лишь *иероглиф*, представляющий идею, в данном случае – идею «мыслящей машины». Выбор на эту

роль именно математика носит символический характер и определяется в значительной степени прочностью ассоциаций, связывавших математику и механику в естественнаучном сознании XVIII в.

Подобный выбор представляет для нас тем больший интерес, что в персонаже *геометра* персонифицируются математические сравнения и метафоры, используемые и Дидро, и Шкловским, – фигуры речи, с которых мы начали наш анализ «параллельных мест». Различия между арифметикой, алгеброй и геометрией в данном случае иррелевантны: все области математической науки оказываются в подобном контексте совершенно синонимичными. Шкловский называет «идеальным выражением» процесса автоматизации *алгебру*, «где вещи заменены символами» (Ш2); Дидро говорит о «тугом» воображении взрослого человека, обращаясь к образу известного французского арифметика Баррема: «для него [взрослого. – Т. С.] пространный период – только ряд уже бывших впечатлений, сложений, вычитаний, искусных комбинаций, “вычислений” Баррема<sup>26</sup>. Отсюда – быстрая речь, в которой все сводится к *формулам*, как в Академии» (Д4). Шкловский тоже говорит о «формуле»: «При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или *выполняются как бы по формуле*, даже не появляясь в сознании» (Ш4).

Любопытно, что в 1920–1930-е гг. отождествление алгебраизации и автоматизации приходило в голову отнюдь не только Шкловскому. Так, например, при помощи сходных математических аналогий Л.В. Пумпянский описывал характерные черты одического жанра – прежде всего, предпочтение, отдаваемое в оде «готовому слову» перед собственным наблюдением и «автоматическому заимствованию» – перед поиском новых образов и мотивов, призванных иллюстрировать те или иные идеологические конструкты (как это было в случае ориентации Ломоносова на Малерба или «немецкую школу разума»):

Абстрактность одического стиля, *своего рода универсальная алгебраичность одического языка* <...> привела к выработке поэтических *формул*...<sup>27</sup>

Конечно, рассуждая об «автоматизме заимствований», «алгебраичности» одического языка и выработке «поэтических формул», Пумпянский и не думал переводить разговор в план этических оценок. Математические сравнения были нужны ему для формального описания стиля, для доказательства «словесного» (а не психологического) происхождения поэтической системы оды. Однако и он противопоставлял «словесное» начало – эмоциональному, определяя при этом *словесное* – через *алгебраическое*. Пересечение в метафорической плоскости тематически далеких друг от друга рассуждений Шкловского и Пумпянского показательны<sup>28</sup>. Математика представляется обоим сферой, воплощающей всевластие *означающего*.

Но вернемся к Дидро. Как уже отмечалось, в обоих вариантах «дня математика» физический детерминизм действий героя противопоставлен идее *Свободы*. Дидро смеется над «геометром», который, будто во сне прожив очередной день своей жизни, отправляется к «друзьям философам»<sup>29</sup>, чтобы «до хрипа защищать там идею свободы волеизъявления человека». Освободить его, по мнению Дидро, может только пробуждение, взгляд со стороны, резкое изменение намеченного маршрута, окрик – те же «моменты остранения». Как показывает в своем недавнем исследовании С. Бойм, для Шкловского понятие остранения тоже было теснейшим образом связано с представлением о свободе и несвободе, как внутренней, так и внешней<sup>30</sup>. Любопытное пересечение с нашей темой мы находим в цитате, которую приводит Бойм, – в одном из писем Р.О. Якобсону Шкловский писал: «Ромка, я занимаюсь несвободой писателя. Изучаю ее как *гимнастические аппараты*»<sup>31</sup>. Автоматы или аппараты – не суть: механистические аналогии и здесь налицо.

И Шкловский, и Дидро стремятся разрушить «линейное», развивающееся во времени существование, сделать его «прерывным». Известной «темпоральности» Декартова «субъекта» в обоих случаях противопоставляется представление о возникающем в пространстве *препятствии*<sup>32</sup>. Если рассуждения Дидро о «живых автоматах» и «мыслящих машинах», как уже отмечалось, скорее всего, не были известны Шкловскому, то с рассказом Гофмана «Автомат», вошедшим в сборник «Серапионовы братья»,

он, как и другие формалисты, был хорошо знаком<sup>33</sup>. Людвиг, главный герой рассказа, объясняя свой ужас перед автоматами – «этими подделками под людей»<sup>34</sup>, – говорит о том, что они всегда казались ему «объявлением войны тому духовному началу, чье могущество выражается тем ярче, чем больше встречает оно на своем пути препятствий»<sup>35</sup>.

Ставить препятствия должно искусство. Если создатели автоматов стремились, в идеале, к созданию полной, абсолютной иллюзии, то задача искусства, согласно и Шкловскому, и Дидро, заключается как раз в том, чтобы развести иллюзию и реальность в разные стороны и отказаться от любой «подделки».

#### 4

Подобной «делинеаризации», по мнению Дидро, должен подвергнуться и театр. Здесь последовательно развивающийся сюжет, «рассказанный» в длинных монологах à la Molière, должен уступить место собственно *действию* – смене планов, строго продуманному монтажу «живых картин», близких по своей природе «чреватому мгновению» Лессинга<sup>36</sup>. В «Беседах о “Побочном сыне”» (1757) «автор» отвечает Дорвалю:

Что касается меня, то я думаю, что если бы драматическое произведение было хорошо и хорошо представлено, сцена давала бы зрителю столько же подлинных картин, сколько имелось бы в ходе действия моментов, которыми может воспользоваться художник<sup>37</sup>.

Эти слова Дидро казались провидческими Эйзенштейну. Именно они позволили ему говорить о Дидро как о своеобразном «дедушке» киноискусства<sup>38</sup>:

Золотые слова!

И кому не станет стыдно или хотя бы совестно за себя на этот оклик, идущий из далекой могилы XVIII века и звенящий всей свежестью призыва работать над формой своего произведения – воплощать безупречный ход драмы в совершенное движение постановки, в поворотных моментах действия отчеканивающихся строгостью кадровой композиции <...> Интересно, что и это место перекликает-

ся с пропагандируемым здесь общим методом: с живым действием, каждый момент движения которого достоин пластического закрепления резцом и кистью художника. Так Дидро видит картину (кадр) неразрывным элементом драмы<sup>39</sup>.

Общностью подхода Дидро к анализу театральных «планов» и произведений изобразительного искусства и объясняется тот факт, что столь близкие друг другу рассуждения об автоматизме человеческого восприятия и дистанции, создаваемой воображением, мы находим, с одной стороны, в трактате «О драматической поэзии», а с другой – в «Салоне 1767 года».

В «большом эстетическом уравнении», которое Дидро выводит на страницах многих своих произведений, живописец так относится к созданной им картине, как актер – к исполняемой роли. Идея дистанции, разделяющей «действующих лиц и исполнителей», – одна из центральных идей «Парадокса об актере». На ней основана теория о необходимом «хладнокровии» артиста, который должен играть «не сердцем, а головой». Неслучайно именно эти идеи Дидро, как уже отмечалось, повлияли на учение Выготского о природе *художественной реакции*:

Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявляться в сжимании кулаков и дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой<sup>40</sup>.

Взгляд Дидро на актерское искусство представляется Выготскому почти формалистическим, по крайней мере описывает он его именно в терминах «художественной формы»:

Он (Дидро. – Т. С.) показал с совершенной ясностью, что актер испытывает и изображает не только те чувства, которые испытывает действующее лицо, но *расширяет эти чувства художественной формой* <...> Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изобра-

жал. Их уносят с собой зрители. К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс...<sup>41</sup>

Каковы же средства, создающие эту *дистанцию художественной формы* между актером и его ролью? В понимании Дидро театральная выразительность прежде всего визуальна. Причину неудач современного ему театрального искусства Дидро видел в превосходстве вербального над визуальным:

Мы слишком много говорим в наших драмах, и поэтому наши актеры недостаточно в них играют. Мы утратили искусство, которое знали древние. Пантомима изображала когда-то все общественные положения: королей, героев, тиранов, богатых, бедных, горожан, сельских жителей, беря у каждого положения то, что ему свойственно, у каждого движения то, что для него наиболее характерно <...> Пантомимист играет, и философ, охваченный восторгом, восклицает: «Я не только вижу тебя – я тебя слышу. Ты говоришь со мной руками»<sup>42</sup>.

Как известно, лингвистические теории Дидро были чрезвычайно созвучны идеям Кондильяка, изложенным в трактате «Опыт о происхождении человеческих знаний». Первой стадией развития языка, согласно Дидро и Кондильяку, был «язык действия», где каждое слово сопровождалось определенным жестом или телодвижением. Этот язык ассоциируется с тем архаическим, «примитивным» состоянием человечества, которое, по мнению Дидро, было гораздо больше открыто для вдохновения, *энтузиазма* и истинной поэзии, чем «просвещенное» восемнадцатое столетие. В «Рассуждении о драматической поэзии», в главе «О нравах», он пишет:

Вообще, чем народ культурнее, вежливее, тем менее поэтичны его нравы; смягчаясь, все слабеет <...> Поэзия требует чего-то огромного, варварского и дикого <...> Я не говорю, что эти нравы хороши, но они поэтичны<sup>43</sup>.

Почти десять лет спустя, рассуждая в «Салоне 1767 года» о пейзажах К.-Ж. Верне, Дидро продолжает: «Народы варварские обладают большей силой вдохновения [verve], нежели народы цивилизованные»<sup>44</sup>. На этой

же идеи в «Письме о глухих и немых...» (1751) Дидро выстраивает всю систему противопоставлений французского языка так называемым «инверсионным» – прежде всего латыни и греческому, но также английскому, немецкому и итальянскому:

Чего мы добились, полностью исключив из нашего языка инверсии? Ясности, прозрачности, точности – важнейших для любого дискурса свойств. Чего лишились? Вдохновения, фантазии, энергии <...> Так пусть же рассудок всегда выбирает для себя французское наречие, а *воображение и страсть* пусть отдадут предпочтение древним языкам и языкам наших соседей<sup>45</sup>.

За неимением инверсий во французском языке *воображение и страсть* должны говорить на языке жестов. Именно жест, мимика, пантомима способны вернуть языку утраченную им *энергию*. Именно они позволяют «спускаться от слов к образам» (*descendre des mots aux images*, Д2). *Игра*, противопоставленная монологическому *Слову*, и есть основное средство сценического остранения, которое может быть как методом актера или режиссера, так и сознательной «стратегией» зрителя<sup>46</sup>.

Пантомима, противопоставленная привычной театральной декламации, с одной стороны, и системе жестов традиционной риторики – с другой, должна составить основу драмы<sup>47</sup>. Пантомиме посвящена специальная, предпоследняя глава трактата «О драматической поэзии». Дидро дает ей следующее определение:

Пантомима – это картина, которая жила в *воображении* художника, когда он писал, и он хотел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют<sup>48</sup>.

Внимание Дидро к языку жестов общеизвестно<sup>49</sup>. Некоторые исследователи видят в нем основу всей его эстетики<sup>50</sup>. Согласно Дидро, владение собственным телом так же лежит в основе актерского искусства, как владение словом – в основе искусства писательского.

При всем несходстве материала, рассматриваемого Дидро и Шкловским, последний также уделяет жесту и позе особое внимание и видит в их детальном описании одно из наиболее действенных средств литературного остране-

ния. В качестве примеров Шкловский приводит несколько «пантомим», описанных Стерном в «Тристреме Шенди» (чьи переключки с прозой Дидро хорошо известны)<sup>51</sup> и так комментирует их:

Не могу не удержаться, чтобы не сказать несколько слов о позах у Стерна вообще. Стерн впервые ввел в роман описание поз. Они у него изображаются всегда очень странно – точнее – остраненно <...> Этот способ изображения поз от Стерна перешел к Л. Толстому (Эйхенбаум), но в ослабленном виде и с психологической мотивировкой<sup>52</sup>.

Шкловский не случайно упоминает здесь Эйхенбаума: как известно, именно в работах последнего было введено и разработано понятие «звукового жеста». И здесь сближение размышлений формалистов о прозе с рассуждениями Дидро о драматической поэзии представляется нам правомерным: «звуковой жест» есть та же пантомима, тот же принцип организации целого, тот же уход от рассказа – к «воспроизведению»<sup>53</sup>.

Рассуждения Дидро о пантомиме в «Беседах о “Побочном сыне”» и трактате «О драматической поэзии» резюмируются в «Парадоксе об актере» в образе картонной марионетки (pantin), на которую, согласно Дидро, должен ориентироваться в своей игре актер драматического театра<sup>54</sup>. Марионетка – воплощение «чистого движения»: она повинуетя только движениям своей души. Этот образ был развит в 1810 г. в маленьком трактате Клейста «О театре марионеток» – философском диалоге между автором и неким «танцором», рассуждающим не только о превосходстве марионеток над живыми танцорами, но и об их близости к Богу. «Душой» марионетки Клейст называет ее центр тяжести, вне абсолютного согласия с которым она не совершает ни единого движения<sup>55</sup>. Марионетка оказывается противопоставленной автомату как игрушка ребенка – игрушке взрослого, как знак возврата к истокам – знаку максимального от них удаления<sup>56</sup>. И для Дидро, и для Клейста в основе театральной техники и «театральной этики» лежит некая идеальная схема, выверенная повторяемостью действий, доступная марионетке в гораздо большей степени, чем играющему на сцене человеку<sup>57</sup>.

В «Методической энциклопедии» Мармонтеля (1777) – своеобразной «выжимке» из «Большой энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, статья о пантомиме полностью построена на противопоставлении *несвободы* актера – *свободе* мима:

Актер есть переписчик [copiste] поэта; *мим* – творец оригинального произведения; первый служит выражению чужих мыслей и чувств, второй предается движениям собственной души. Таким образом, различие между действиями актера и игрой мима есть *различие между рабством и свободой*<sup>58</sup>.

Так мы вновь, несколько даже неожиданно, сталкиваемся здесь с темой Свободы.

## 5

В своей книге, посвященной расстояниям, Гинзбург вовсе не забывает о Дидро: он становится «героем» другого эссе, вошедшего в сборник, – «Убить китайского мандарина: к моральному осмыслению понятия дистанции»<sup>59</sup>. Гинзбург строит свои рассуждения вокруг одного из философских диалогов Дидро – «Разговор отца с детьми, или как опасно возомнить себя выше законов». Дидро приступил к работе над этим сочинением в 1770 г., под непосредственным влиянием «Тристрама Шенди», но возвращался к нему вплоть до самой своей смерти в 1784 г. Хотя в основу «Разговора отца с детьми» лег биографический эпизод – посещение автором отцовского дома в Лангре в 1754 г., описанный в диалоге дом Дидро-отца являет собой характерный пример той самой «корчмы литературного приема» – нарративной рамки, материализованной в пространстве, – о которой Шкловский говорил в приложении к «Дон-Кихоту»<sup>60</sup>.

Все посетители обращаются к хозяину дома за советом. Вокруг разнообразных «cas de conscience» и разворачивается дискуссия между Дидро-отцом, его детьми и гостями – приором, нотариусом и математиком. Один из соседей, шляпник (в русском переводе диалога – «шапочник»), обращается к ним со следующим вопросом: после смерти больной жены, за которой он ухаживал восемнадцать лет и на которую целиком истратил свое небольшое состояние,

он остался без каких-либо средств к существованию. Оказавшись в безвыходном положении, шляпник присвоил приданое покойной жены, которое, по закону, должно было отойти ее родственникам.

Теперь, господа, – говорит шапочник, – вы знаете мои обстоятельства. Хорошо или дурно я поступил? Совесть беспокоит меня. Мне кажется, что что-то во мне говорит: «Ты украл, ты украл; отдай, отдай!» Что вы об этом думаете? <...> Говорите, господа, я жду вашего решения. Следует ли вернуть все и идти в богадельню?<sup>61</sup>

Присутствующие расходятся во мнениях. Последнее слово в споре остается за Дидро-отцом, «человеком весьма рассудительным, но набожным». Он советует соседу отказаться от незаконно унаследованного имущества – с тем, чтобы вновь обрести утраченное душевное спокойствие.

На это шапочник резко ответил:

- Нет, сударь, я уеду в Женеву.
- И ты думаешь, что оставишь здесь совесть?
- Не знаю, но я уеду в Женеву.
- Поезжай, куда хочешь, от своей совести не уедешь.

Рассказчик продолжает:

Шапочник удалился; его странный ответ стал предметом нашего разговора. Пришли к соглашению, что, быть может, *расстояние и время обладают способностью ослаблять всякие чувства, всякое раскаяние, даже вызванное преступлением*<sup>62</sup>.

В подобном представлении о расстоянии, временном или пространственном, притупляющем или сводящем на нет «всякие чувства», Гинзбург видит развитие, а точнее, доведение до логического предела одного из тезисов Аристотеля, содержащегося во второй книге «Риторики» и трактующего о природе человеческих эмоций – прежде всего зависти, страха и сострадания:

Сострадают людям сходного с нами возраста, нрава, склада души, положения, происхождения, ибо во всех подобных случаях представляется более вероятным, что и с на-

ми может случиться нечто подобное. <...> Поскольку страдания, представляющиеся близкими, вызывают сострадание, а о тех, кто жил десять тысяч лет назад или будет жить десять тысяч лет вперед, не помнят и не думают, то *надо представлять* («Риторика», 1386а, курсив мой)<sup>63</sup>.

Гинзбург сопоставляет «Разговор отца с детьми» с «Письмом о слепых в назидание зрячим» (1749), в котором Дидро, среди прочего, рассуждает о том, что слепому должно быть легче убивать, так как он не видит крови. «Так и нам, – продолжает Дидро, – проще убить человека, который находится далеко от нас и кажется не больше ласточки, чем перерезать горло быку собственными руками <...> Если мы сострадаем лошади, но не испытываем равным счетом ничего, раздавив муравья, не определяется ли наше чувство тем же самым принципом?»<sup>64</sup>. По мнению Дидро, даже в нашем отношении к животным далеко не последнюю роль играет их размер и расстояние, отделяющее их от нас.

Тесная связь этической, эстетической и лингвистической доктрин в творчестве Дидро не раз отмечалась и трактовалась его многочисленными исследователями<sup>65</sup>. Если реально существующая в пространстве или во времени дистанция «обладает способностью ослаблять всякие чувства, всякое раскаяние», т. е. практически сводить на нет этическую сторону жизни, то задача искусства и языка, согласно Дидро, заключается как раз в том, чтобы восстанавливать утраченную яркость ощущений, вводя в восприятие мира дистанцию *эстетическую*. Эта дистанция также мыслится как в пространственных, так и во временных терминах, ибо предполагает *отстранение* воспринимаемого объекта и, соответственно, *торможение* самого процесса восприятия.

При всей глубине различий этических и эстетических воззрений Дидро и Ж.-Ж. Руссо (чье имя, как уже отмечалось, также отсутствует в эссе Гинзбурга об остранении и также появляется в заключительных размышлениях о «китайском мандарине»), оба философа оказываются чрезвычайно озабочены проблемой *Знака*. Руссо выступает непримиримым борцом со знаковой природой существующего общественного порядка<sup>66</sup>. Позиция Дидро имеет

больше нюансов и являет собой тщательно продуманную «семиотическую программу». Но и он стремится противопоставить «восприятию, искаженному знаками», «чудесное», игровое начало. В обоих случаях знак, социальный или лингвистический, должен быть развернут, *разыгран* и таким образом возвращен в свое «образное прошлое».

Дидро подходит к проблеме остранения как бы с другой стороны, двигаясь не от означаемого – к означающему, не от этики – к эстетике, а в обратном направлении. Тем не менее он полностью вписывается в то «генеалогическое древо остранения», которое рисует Гинзбург, так как и в своих физиологических штудиях, и в своих лингвистических изысканиях, и в своих попытках создания новой теории драмы, и, наконец, в своих литературных произведениях Дидро стремится доказать, что возвращение Эмоции ее власти над миром возможно лишь через обращение к поэтической архаике, через отказ от сокращенного, экономящего силы, «удобного» мировосприятия. А такой отказ, в свою очередь, достигается некоторым абстрагированием от привычного социума, переменной точки зрения – например, попыткой поставить себя на место слепого или глухонемого, вообразить себя жителем далекого Таити, со всех сторон окруженного океаном, или просто посмотреть на мир глазами носителя языка иной грамматической структуры<sup>67</sup>.

\* \* \*

И Шкловский, и Дидро, каждый в свое время и в своей сфере, спорили с установившейся традицией: Шкловский – с «потепнианской» традицией в филологии, Дидро – с театром французского классицизма. С некоторой долей огрубления можно говорить о том, что реакция обоих была реакцией на миметизм, воплощенный в «аристотелевой драме» или представлении о поэзии, «говорящей языком образов». Дидро отвечал Дюбо и Шефтсбери, эстетические теории которых строились на представлении об имитации и иллюзии. Вся культура начала XX в. отвечала разнообразному символизму (ведь и «натурализм» предшествующего столетия был не чем иным, как еще одним его вариантом). Отсюда – внимание этой культуры к материальности, выраженное в размышлениях Хайдеггера

о «выявляющей мрамор» скульптуре, в апологии старьевщика у Вальтера Беньямина, в создании «Цеха поэтов» или в мечте Шкловского о «воскрешении слова». Типологическим сходством культурных ситуаций перелома, резкой смены представлений о мимесисе, видимо, и объясняются метафорические переключки между трактатами Дидро и Шкловского – те «параллельные места», которые мы постарались проанализировать в нашей статье. Косвенным доказательством правомочности подобного сближения (по аксиоме о параллельности [или перпендикулярности] двух прямых, параллельных [или перпендикулярных] третьей) является, на наш взгляд, общее «следствие» из обеих этико-эстетических систем в эстетике XX в. – личность и творчество Бертольта Брехта. Но это – тема уже совсем другой статьи.

### Примечания

<sup>1</sup> *Ginzburg C. Making it strange: the prehistory of a literary device // Ginzburg C. Wooden Eyes. N. Y.: Columbia University Press, 2001.* Впервые эссе было опубликовано в 1996 г. на страницах известного журнала берклийских философов и литературоведов «Representations». Своим знакомством с излагаемым текстом Гинзбурга я обязана А.Б. Грибанову и его докладу «Остранение и его историческое содержание», прочитанному на Одиннадцатых Тыняновских чтениях (Резекне, 2002).

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

<sup>3</sup> Ср. у Шкловского о знаковом характере прямой перспективы в живописи и ее «наивном» восприятии – *не-узнавании*, отсутствии идентификации с реальностью: «Дети и люди, не имеющие навыка в восприятии картины, совершенно не ощущают в ней формы-пространства» (*Шкловский В. Пространство в искусстве и супрематисты // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1916. С. 25*).

<sup>4</sup> *Левин Ю.И. Семантическая структура русской загадки // Труды по знаковым системам. 6. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308). С. 166–190.*

<sup>5</sup> *Ginzburg C. Making it strange. P. 16.* Курсив автора.

<sup>6</sup> См.: *Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю.М. Русская литература и культура Просвещения. М.: ОГИ, 1998. С. 139–206.*

<sup>7</sup> Эта небольшая статья была написана гораздо позже – в 1943 г., а опубликована впервые лишь в 1984 г., по-французски (*Eisenstein S. Diderot a parlé du cinéma // Europe, n° Diderot, 1984. P. 137–145*) и только относительно недавно – на русском языке (*Эйзенштейн С.М. Дидро писал о кино (На перекрестке культур) // Театр. 1988. № 7. С. 112–121*).

<sup>8</sup> В таблице все цитаты из «Искусства как приема» даются по изд.: *Шкловский В.Б. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929*; цитаты из «Рассуждения о драматической поэзии» – по изд.: *Дидро Д. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М.: ОГИЗ, 1937*; из «Салона 1767 года» по изд.: *Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Далее ссылки на цитаты из таблицы даются в тексте статьи с указанием инициала автора и номера цитаты. Например «Ш2; Д4». Курсив всюду мой.*

<sup>9</sup> В отличие от слова «связывать» в русском переводе, в тексте французского оригинала выражение «descendre des mots aux images» предполагает «спуск», т. е. определенным образом направленное перемещение в пространстве, путь.

<sup>10</sup> Метафорическая структура многих пропозиций Дидро, позволяющая делать выводы о его идеях на основе используемых им риторических фигур, не раз отмечалась исследователями (см.: *Dieckman H. The Metaphoric Structure of the «Rêve de d'Alembert» // Diderot Studies XVII. 1973. P. 15–25; Delon M. La métaphore comme expérience // Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770. Etudes sur le XVIIIe siècle présentées par Annie Becq. Caen, 1987*).

<sup>11</sup> Проблема «бергсоновского подтекста» у ранних формалистов была рассмотрена почти тридцать лет назад в статье Дж. Кертиса; см.: *Curtis J. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature 28, 1976*.

<sup>12</sup> *Bergson H. Le Rire. Essai sur la signification du comique. P., 1917 (16-е изд.). P. 161.*

<sup>13</sup> О параллелях между драматической теорией Дидро и учением Бергсона о комическом говорили на удивление мало. Несколько ценных наблюдений по этому поводу изложены в статье: *Stewart Ph. Le rire chez Diderot // Sciences. Musiques. Lumières: Mélanges offerts à A.-M. Chouillet. Ferney-Voltaire, 2002. P. 209–210.*

<sup>14</sup> *Bergson H. Le Rire. P. 89.*

<sup>15</sup> *Ямпольский М.Б. Неоконченная пьеса для механического... человека. Философские автоматы. Линия Вокансона // Декоративное искусство СССР. 1984. № 4. С. 63.*

<sup>16</sup> См.: Man-machine // Dictionary of the History of Ideas: Studies of selected pivotal ideas / Ed. by Philip P. Wiener. N. Y., 1973. Т. 3. Р. 391–399. Литература о людях-автоматах достаточно обширна. Одной из первых книг, посвященных этой теме и обращенных к широкой аудитории, была монография Альфреда Шапюи, не утратившая своей ценности и поныне: *Chapuis A. Les automates dans les œuvres d'imagination*. Neuchâtel: Editions du Griffon, 1947. С точки зрения технической эволюции автоматов наибольшего внимания заслуживают работы американской исследовательницы Барбары Стаффорд (содержащие также исчерпывающую библиографию по данному вопросу): *Stafford B. Devices of Wonder: from the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001; *Она же. Artful Science: enlightenment, entertainment, and the eclipse of visual education*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. Об истории философского осмысления «человека-машины» во Франции см.: *Vartanian A. Science and humanism in the French enlightenment*. Charlottesville: Rookwood Press, 1999; в Германии – *Boie B. L'homme et ses simulacres*. P.: José Corti, 1979.

<sup>17</sup> «Искусник Вокансон» (так называл его Дидро) создал еще несколько удивительных автоматов, изображавших как людей, так и животных. По заказу Людовика XV он даже начал работать над андроидом, чье тело должно было заключать в себе сердце, сосуды и полностью воспроизводить функционирование кровеносной системы.

<sup>18</sup> *La Mettrie. L'Homme machine / Critical edition by A. Vartanian*. Princeton, 1960.

<sup>19</sup> См. об этом: *Vartanian A. // Diderot Studies*. 21. P., 1983. 155–197.

<sup>20</sup> *Diderot D. Œuvres complètes / dir. Herbert Dieckman, Jacques Proust, Jean Varloot et atr. Paris, Hermann, 1975. Т. IV. P. 159.*

<sup>21</sup> Альтернативной моделью пружинному механизму часов служит представление о клавишах, с разной силой и частотой бьющих по струнам. Наряду с *человеком-часами* в философской прозе Дидро мы постоянно встречаемся с *человеком-клавесином* (и здесь влияние, оказанное на его воображение многочисленными механическими музыкантами, представляется несомненным). О метафоре «натянутой струны» см.: *Chouillet J. Diderot poète de l'énergie*. P.: PUF (Écrivains), 1984. P. 246 ff.; *Lojkin, S. Le Matérialisme biologique du Rêve de D'Alembert // Littératures*. 30.

1994. P. 27–49; *Dion-Sigoda Fr.* L'homme-clavecin. Evolution d'une image // *Eclectisme et cohérence des Lumières: Mélanges offerts à J. Ehrad.* P.: Nizet, 1992.

<sup>22</sup> Раздел «Феномены мозга», глава VI, «Воля» (*Diderot D.* *Eléments de physiologie* / Ed. Jean Mayer. P.: Didier, 1964. P. 264–265).

<sup>23</sup> *Дидро Д.* Элементы физиологии // *Дидро Д.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1935. С. 362–363. Курсив мой.

<sup>24</sup> Об «итеративной» риторике Дидро см.: *Spitzer L.* *The Style of Diderot* // *Spitzer L.* *Linguistics and Literary History.* Princeton: Princeton University Press, 1967. P. 135–191.

<sup>25</sup> *Дидро Д.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. С. 429–430.

<sup>26</sup> Таким образом, воображение взрослого человека, превращающее «пространный период» в ряд «уже бывших впечатлений», исключает пространственное измерение из процесса восприятия. Перед нами «негатив» той же самой идеи *пути* – пути, который должен быть пройден (или, в данном случае, исключен) человеческим сознанием «от слова к образу».

<sup>27</sup> *Пумпянский Л.В.* Очерки по литературе XVIII века // XVIII век. Сб. 1. Л., 1935. С. 119.

<sup>28</sup> История математической метафоры в критическом дискурсе могла бы стать темой отдельного исследования. Ср. философскую «метафорологию» Блуменберга.

<sup>29</sup> Имеется в виду философское общество барона Гольбаха, известное своим свободолобием, – общество, в которое вошел и сам Дидро. Участникам именно этого собрания он адресовал свое странное стихотворение «Элевтероманы, или опьяненные свободой» (1772), из которого впоследствии Пушкин заимствовал известные скандальные строки «Кишкой последнего попа // Последнего царя удавим».

<sup>30</sup> Переосмысление понятия «остранения» в недавних работах С. Бойм принципиально отличается от многочисленных «частных» попыток приложения формалистских теорий к «далекому» материалу. Бойм переносит остранение в контекст политических теорий XX в. – прежде всего известных трудов Ханны Арентс о природе тоталитаризма. (*Boym S.* *From Estrangement to Banality of Evil: Victor Shklovsky and Hannah Arendt.* Рукопись). Мне хотелось бы выразить свою признательность автору за предоставленную возможность ознакомиться с текстом лекции, прочитанной в Принстонском университете 06.03.2003 г.

<sup>31</sup> Там же. С. 2.

<sup>32</sup> О Дидро и картезианской традиции см.: *Vartanian A. Diderot and Descartes. The Scientific Naturalism in the Age of Enlightenment.* Westport, 1975.

<sup>33</sup> О преемственности формализма по отношению к идеям немецкого «морфологизма», зародившимся в лоне романтического сознания, см. работы С. Чугунникова, в том числе статью, опубликованную в настоящем сборнике.

<sup>34</sup> Ср. выше анализ сцены из «Племянника Рамо».

<sup>35</sup> *Гофман Э.-Т.-А.* Автомат [Пер. А.Л. Соколовского] // *Гофман Э.-Т.-А.* Серапионовы братья. М.: Высш. шк., 1994. С. 210.

<sup>36</sup> О «живописной теории драмы» Дидро и об эстетике «картин» в театре XVIII в. см.: *Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley, 1980; *Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle.* PUF, 1998.

<sup>37</sup> *Lojkin S. Le langage pictural dans le «Paradoxe sur le comédien» // Études sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le Comédien.* Colloque de Paris (15 – 16 nov. 1991) / Ed. Georges Benrekassa. Université de Paris VII. Cahiers textuels, 11. 1992. P. 87–99.

<sup>38</sup> Как известно, Эйзенштейна как «историка идей» вообще чрезвычайно занимала идея «кино до кино», и Дидро был, в его представлении, лишь одним из многочисленных провозвестников нового искусства – наряду с Диккенсом, Золя, Пушкиным, Гоголем и Достоевским.

<sup>39</sup> *Эйзенштейн С.* Дидро говорил о кино. С. 119.

<sup>40</sup> *Выготский Л.С.* Психология искусства: Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 257.

<sup>41</sup> Там же. С. 288. «Парадокс об актере» принадлежит к числу редких трактатов, созданных в XVIII в., но и поныне не утративших своей как теоретической, так и практической актуальности. Так, например, в недавно выпущенном в свет сборнике интервью с выдающимися актерами и режиссерами современности А. Демидова говорит о «Парадоксе» как о теоретической базе своего творчества, как о «самой основной книге для актера, для такого актера, который играет не себя...» (Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков / Подгот. А. Смелянского и О. Егошиной. М., 2001. Вып. 2. С. 136).

<sup>42</sup> *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Худ. лит., 1980. С. 35.

<sup>43</sup> Дидро Д. Собрание сочинений. Т. 4. С. 412–413.

<sup>44</sup> Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 75.

<sup>45</sup> Diderot D. Œuvres complètes / Ed. J. Dieckmann – J. Varloot. Hermann, 1980. Т. 4. P. 157. Курсив мой.

<sup>46</sup> Так, в «Письме о глухих и немых» Дидро рассказывает об «эксперименте», который он ставил на спектаклях «Комеди франсез», куда ходил «то послушать, то посмотреть», время от времени, к великому удивлению окружающих, специально затыкая уши, чтобы насладиться (тогда, когда это было возможно) движениями актеров на сцене.

<sup>47</sup> Тонкий анализ концепции пантомимы у Дидро и его современников см.: *Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle.* P. 115–135. Если для Дидро пантомима уподобляла театральную сцену картине, то для другого ее теоретика, Ж.-Ж. Новерра, автора знаменитого «Письма о танцах», пантомима была прежде всего средством приближения балета к драматическому театру.

<sup>48</sup> Дидро Д. О драматической поэзии. С. 428.

<sup>49</sup> Многие современники обвиняли самого Дидро в нарочитой экстравагантности поведения и чрезмерно выразительной жестикуляции. Дидро был *оригиналом* и хотел таковым казаться: отсюда его желтые шлепанцы и ночной колпак – наряд, в котором он зачастую появлялся в публичных местах (см.: *Mortier R. L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au XVIIIe siècle.* Genève: Droz, 1982).

<sup>50</sup> См.: *Mortier R. Diderot et la fonction du geste // Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie,* oct. 1997. P. 79–87.

<sup>51</sup> О многочисленных переключках между Дидро и Стерном см.: *Fredman A. Diderot and Sterne.* N. Y., 1955.

<sup>52</sup> Шкловский В. О теории прозы. С. 184.

<sup>53</sup> «Выяснилось, что сказ этот – не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом “Шинели”...» (*Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969. С. 319). Скорей всего, именно поэтому «Шинель» Гоголя, на материале которой и была разработана теория «сказа» и «звукового жеста», много десятилетий спустя легла в основу гениальной мультипликационной пантомимы Ю. Норштейна.

<sup>54</sup> См.: *Taylor George. «The just Delineation of the passions»:* Theories of Acting in the Age of Garrick // *The Eighteenth Century English Stage / Ed. Kenneth Richards and Peter Thomson.* L.:

Methuen, 1972. P. 51–72. – Приложение теорий Дидро к английской театральной практике.

<sup>55</sup> О преемственности Клейста по отношению к Дидро см.: *Franco M. Dance as text. Ideologies of the baroque body.* Princeton, 1993. Автор монографии видит продолжение этой линии в драматических теориях Э.Г. Крэга и О. Шлеммера – создателя знаменитого «Баухауса».

<sup>56</sup> Ср. рассуждения С. Старобинского об автоматах у Ж.-Ж. Руссо: «Сделаться Богом – или превратиться в автомат – вот два возможных способа избежать опасности, которую таит в себе любое размышление, – конечно, не для того, чтобы немедленно достигнуть той возвышенной красоты [*beauté gracieuse*], которая так привлекает Клейста, но, по крайней мере, вновь обрести невинность» (*Starobinski J. L'Œil vivant*, Gallimard, 1961. P. 187).

<sup>57</sup> Сходные идеи находим мы и у Шкловского, для которого долгое время идеалом кинематографического действия оставались фильмы Ч. Чаплина: «Прибегая, может быть, к метафоре, можно сказать, что чаплиновское движение пунктирно. Сам Чаплин, очевидно, хорошо сознает все “па” в своем искусстве. Его игру можно разбить на ряд “постоянных движений”, повторяющихся с различными мотивировками из фильма в фильме» (*Шкловский В. Литература и кинематограф.* Берлин, 1923. С. 54).

<sup>58</sup> *Marmontel. Pantomyme // Supplément a l'Encyclopédie méthodique.* P., 1777. P. 78. Курсив мой.

<sup>59</sup> *Ginzburg C. To kill the Chinese mandarin. The moral implications of distance // Ginzburg C. Wooden Eyes.* P. 157 – 172. За этим, восьмым по счету, эссе в сборнике следует еще небольшой очерк, посвященный Иоанну Павлу II, но по сути, именно «Убить китайского мандарина» венчает собою книгу, служит своего рода «заключительным аккордом» к рассуждениям Гинзбурга о дистанции.

<sup>60</sup> См.: *Шкловский В. О теории прозы.* С. 111.

<sup>61</sup> *Дидро Д. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4.* С. 36–37.

<sup>62</sup> Там же. С. 37. Курсив мой.

<sup>63</sup> *Аристотель. Риторика. Поэтика.* М.: Лабиринт, 2000. С. 78.

<sup>64</sup> *Ginzburg C. Making it strange: the prehistory of a literary device.* С. 256.

<sup>65</sup> Одним из самых тонких анализов эстетики Дидро и по сей день остается монография И. Белаваль: *Belaval Y. L'esthétique*

sans paradoxe de Diderot. P., 1959 (2<sup>e</sup> éd.). О связи этики и эстетики в его творчестве см.: P. 276 ff. См. также: *Crocker L. The Diderot Studies: Ethics and Esthetics. Baltimore, 1952.*

<sup>66</sup> Ср. рассуждения Ю.М. Лотмана об «антисемиотизме» Руссо: «Общественное бытие, отчуждая от вещей, явлений, людей их признаки и функции, превращает их из целостных единиц в социальные знаки. *Руссо – враг знаков: они порождают обман и уводят человека из мира сущностей в мир фикций, постепенно превращая и его самого в знак: “Знаки заставляют пренебрегать вещами <...> Из денег родились все химеры мнения”.* Даже в обучении Руссо предостерегает от географических карт, глобусов: “Заменяйте вещь знаком лишь в тех случаях, когда вы лишены возможности показать ее”» (*Лотман Ю.М. Руссо и русская культура. С. 143. Курсив мой.*)

<sup>67</sup> См. об этом: *Venturi F. Jeunesse de Diderot. P., 1939. P. 142–167.*

## Образы

*(одна полемическая концепция формальной школы)*

Одним из отправных пунктов раннего формализма стал спор со школой Потебни вокруг проблемы образного творческого мышления. Потебня и его ученики считали, что искусство есть результат мышления образами. О поэзии принято было думать точно так же. Мысль об образном характере творческого мышления принадлежала к числу клише, широко распространенных и за пределами школы Потебни.

Сразу две статьи второго выпуска «Сборников по теории поэтического языка» начинаются с критической отсылки к этой точке зрения. «Поэтическое творчество – творчество образов. Поэтический язык – язык образов...” Таково прочно утвердившееся, ходячее убеждение» – так выглядит начало работы Осипа Брика «Звуковые повторы» (Сборники 1917, 24). «Искусство – это мышление образами”. Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. “Без образа нет искусства, в частности поэзии”, – говорит он...» – читаем мы в начале статьи Виктора Шкловского «Искусство как прием» (Сборники 1917, 3).

Выводы, которые делались формалистами из опровержения этой мысли, легли в основу ключевых концепций формальной школы. Поэтому полезно реконструировать интеллектуальный контекст, подпитывавший позиции обеих сторон – как потебнианцев, так и формалистов. Существует мнение, логично вытекающее из привычки сопоставлять формализм с контекстом литературно-художественным, что акцентом на безобразном характере поэти-

ческого творчества формалисты обязаны беспредметной живописи, заумной поэзии и соответствующим авангардистским манифестам (см., напр., Ханзен-Леве 2001, 140). Я попробую доказать, что такое объяснение слишком поспешно и недостаточно. Тезис, к которому сводится содержание следующей работы, заключается в том, что полемика формалистов с потебнианцами воспроизводит на литературном материале полемику внутри психологии.

Утверждая, что поэтическое мышление есть мышление образами, Потебня опирался на психологические теории своего времени, с которыми он был знаком в основном по немецким источникам. В его работах, помимо уже упоминавшихся Гербарта и Штейнталя, мы встречаем имена Лацаруса, Лотце, Вайца, Дробиша и других. Все эти ученые в той или иной степени отгалкивались от английской психологии. Образ в этой традиции был центральным понятием, хотя, как часто бывает, важность положения, которое он занимал в психологии XVIII–XIX вв., не совсем соответствовала степени его отчетливости. Тем не менее слово «образ» было не простой частью повседневного языка, как сейчас, но психологическим термином. В силу этого несовпадения в функциях между современным «образом» и «образом» у Потебни (а отчасти и формалистов) значение последнего необходимо прокомментировать.

Начало теории образного мышления в той ее модификации, которая была характерна для XVIII–XIX вв., принято связывать с именем Юма. В своем «Трактате о человеческой природе», первая часть которого посвящена исследованию человеческого ума, он ввел различие двух родов восприятий: «впечатлений» и «идей». Оно сохранилось и в позднейшем более популярном его сочинении «Исследование о человеческом познании». «Впечатления» (*impressions*) представляют собой результат нашей непосредственной реакции на внешние раздражители, «идеи» же – память об этих реакциях или, как называл их Юм, «слабые впечатления», «копии впечатлений» (*feeble perceptions, copies of impressions*). Мышление оперирует исключительно такого рода «копиями»: «...хотя наша мысль, по-видимому, обладает безграничной свободой, при более близком рассмотрении мы обнаружим, что она в действительности ограничена очень тесными пределами и что вся

творческая сила ума сводится лишь к способности соединять, перемещать, увеличивать или уменьшать материал, доставляемый нам чувствами и опытом» (Юм 1966, т. 2, 21). Творческая ограниченность, которая приписывается здесь мышлению, впоследствии рассматривалась как свидетельство ограниченности и принципиальной ошибочности самой английской психологической линии. Однако массивное наступление на нее и в том числе (или, скорее, прежде всего) на разбираемое учение начнется лишь в конце XIX в. Тем временем представление о том, что мышление работает лишь «копиями впечатлений», заняло доминирующее положение не только в английской, но и в европейской психологии и продержалось в этом качестве до начала XX в. Именно эти копии и назывались «образами». Другое распространенное их название – «идея». Принципиального различия между «идеями» и «образами» психологи обычно не делали. «Идея, – по определению Токера, – то же самое, что образ...; но образ, усвоенный общим употреблением предметам зрения, не удобно прилагать к другим вещам, не внося сбивчивости; отсюда ученые ввели греческое слово *идея*, означающее образ или вид, – которому, по его особенности, можно было сообщить значение более широкое. Потому что образ звука или благодати мог бы враждовать с нашим вкусом, но идея того и другого сходит легко; отсюда, идея то же самое в отношении к вещам вообще, что образ в отношении к предметам зрения» (цит по: Троицкий 1883, 227–228). Однако на практике такое различие соблюдалось редко. В этой традиции образ и идея были синонимами.

О том, что образам отводилась центральная роль в психологии XIX в., свидетельствует их сравнение с атомами, характерное для психологической литературы того времени. Поскольку психология самоопределялась, отталкиваясь от опыта не только точных, но и естественных наук, она стремилась найти в своей области нечто аналогичное материи и атомам, представление о которых лежало в основе естественных наук. Атомами психологии, «психическими атомами» (Ribot 1926, 16) стали образы. Самое же английскую (а поскольку речь идет о XVIII–XIX вв., и европейскую) психологию иногда называют атомистической. При этом подразумевается не что иное, как концепция об-

разного мышления, предлагающая рассматривать образы в качестве атомов, т. е. первоэлементов сознания.

Другое характерное сравнение мы находим у Ипполита Тэна. Его книгу «Об уме и познании» («De l'intelligence», 1870) хорошо знали в России. Она служила одним из каналов передачи английских психологических концепций, поскольку Тэн выступает в ней как их красноречивый адепт и перелазатель. В главе «Образы» имеется рассуждение, которое хорошо иллюстрирует роль, отводившуюся образам в психологии: «Наблюдение в области психологии раскрывает в мыслящем существе, кроме ощущений, различного сорта первичные или последовательные образы... Как живое тело есть не что иное, как полипник взаимно зависящих клеточек, так и деятельный дух есть не что иное, как полипник взаимно зависящих образов...» (Тэн 1894, 65).

Если «деятельный дух» рассматривался как нечто состоящее из образов, логичными были и попытки создания такой характерологии, которая бы опиралась на это представление. Поскольку цитированному выше рассуждению Токера следовали редко и называли образами следы не только зрительных, но и всех остальных впечатлений, то существовало разделение образов на слуховые, зрительные и двигательные. В зависимости от того, какие из них преобладали, человек относился либо к «зрителям» (тип с преобладающими зрительными образами), либо к «слушателям» (со слуховыми), либо к «двигателям» (с двигательными). Эту колоритную терминологию мы обнаруживаем, например, в опубликованной в «Вопросах философии и психологии» рецензии на книгу известного французского психолога Пьера Жане «Психический автоматизм» («L'automatisme psychologique», 1889). Здесь же находится и любопытное, с точки зрения нашего сюжета, истолкование причины раздвоения личности: «Почему субъект в двух состояниях является двумя личностями? – Потому что образы, которыми он мыслит, различны. Léonie [пациентка, за которой наблюдал Жане] говорит о самой себе (в другом состоянии): “Это добрая женщина, довольно глупая, но это не я”. Следовательно, она сохранила образы, свойственные “этой доброй, но глупой женщине”, а почему она все-таки не признает эти образы за свои, почему она вместо образов имеет, так сказать, только образы образов –

в этом и заключается весь вопрос» (Мокиевский 1890, 100). Разумеется, в данном случае нас интересует не ответ на этот вопрос, а лишь обстоятельство, сделавшее возможной подобную его постановку – внутри исследуемой нами психологической традиции образам придавалось настолько существенное значение, что понятие личности фактически сводилось к определенному сочетанию образов.

Именно в этом контексте необходимо воспринимать учение Потебни об образе. В мою задачу не входит его новое толкование, но лишь экспликация одной из теоретических пресуппозиций, на которых оно держалось, – пресуппозиций, легко выявляемых, благодаря рассуждениям самого Потебни и содержащимся в его работах ссылкам. Так, говоря об отвлеченных понятиях, он подчеркивает их вторичность по отношению к словам с наглядным значением, цитируя при этом Морица Лацаруса: «Положим, что дитя имеет уже известное число образов с соответствующими им словами: есть, пить, ходить, бежать и проч.; оно еще не умеет выразить своих отношений к этим образам: *хочет* есть, но говорит только: “есть”, взрослые говорят между собою и к нему: “мы хотим есть”, и дитя замечает сначала это слово, а потом и то, что желание предшествует исполнению. Дитя хочет пить и протягивает руку к стакану, а у него спрашивают: “*Хочешь* пить?” Оно видит, что желание его понято и названо словом *хочешь*. Так выделяется и значение слов: ты, мой, твой и проч. Кто держит вещь, тот говорит “мое” и затем не отдает другому; кто дает, тот говорит “твое” и т. д.» Далее следует комментарий Потебни: «Начало пониманию отвлеченного слова полагается его сочетанием с конкретным образом (например, *мое* с образом лица, которое держит), откуда видно, что, например, местоимение, замеченное ребенком, сначала для него вовсе не формальное слово, но становится формальным по мере того, как прежние его сочетания с образами разрушаются новыми» (Потебня 1976, 213).

Эти рассуждения приводятся здесь для того, чтобы обратить внимание на непривычное для нас словоупотребление (представления о действиях, называемые образами) и подчеркнуть его естественность и закономерность в рамках описываемой традиции, которая именовала образами результаты как зрительных, так и прочих впечатлений, и,

кроме того, видела в них основной материал мышления. Потебня употребляет слово «образ» и в значении психологического термина, и в связи со своей концепцией художественного образа. При этом последний, несмотря на свое название, аналогичен не чувственному образу, но той «внутренней форме слова», в которой чувственный образ находит ближайшее выражение: «...внутренняя форма, или представление, так относится к чувственному образу, как внутренняя форма художественного произведения (образ, идеал) к мысли, которая в ней объективировалась...» (Потебня 1976, 183). Несмотря на то что художественный образ соответствует не чувственному образу, а внутренней форме слова, важно, что все здание теории Потебни строится, исходя из традиционного представления об образах как первооснове мышления. Особенности художественного образа обдумываются с постоянной оглядкой на них. Вот другие примеры: «Как слово вначале есть знак очень ограниченного конкретного чувственного образа, который, однако, в силу представления тут же получает возможность обобщения, так художественный образ, относясь в минуту создания к очень тесному кругу чувственных образов, тут же становится типом, идеалом» (Потебня 1976, 186); «...сложное художественное произведение есть такое же развитие одного главного образа, как сложное предложение – одного чувственного образа» (там же, 188). Психологические концепции представляют здесь тот материал и теоретические модели, которые служат для филолога одновременно и точкой отсчета (Потебня обстоятельно пересказывает некоторые из них), и источником важных аналогий. Делая образ основным понятием своей эстетической системы, Потебня, очевидно, действовал по подсказке со стороны психологии, рассматривавшей образ как основной материал в работе мышления. Основным материалом в работе художественного мышления должен был стать художественный образ. Роль, отводившаяся образам в психологии, определила преувеличение роли художественного образа у Потебни.

Итак, в психологии XIX в. образ рассматривался как первоэлемент сознания. Поскольку этот период был отмечен психологической ориентацией гуманитарных наук, представление об образах как о «психических атомах» влия-

ло не только на филологию. С тем, чтобы проиллюстрировать его значение, необходимо привести ряд примеров, взятых из других областей.

Мы вправе предположить, что это представление сыграло свою роль в возникновении иконологии. Эрнст Гомбрих пишет о том, что в фокусе интересов ее предтечи Аби Варбурга находились поиски «умственных образов» («mental pictures» или «mental images», с помощью которых Гомбрих обычно переводит немецкое «Vorstellungen»), проявившихся и в живописи, и в поэзии, и в науке, и в быту. Как известно, одним из учителей Варбурга был Карл Лампрехт. Его «История германского народа» – это история национального духа, который мыслится прежде всего психологически, как развитие «совокупной личности народа» (Лампрехт 1894, 435). С другой стороны, выделяя отдельные стадии этого развития, Лампрехт пишет о «совокупных индивидуальностях определенных эпох» (там же, 140). Выше мы уже видели, что в психологии XIX в. личность могла определяться как сочетание образов; психологическое отличие одного человека от другого сводилось к разнице между теми образами, с помощью которых работало их мышление. Естественно, что историк психологической ориентации, описывая «совокупные индивидуальности определенных эпох», прежде всего пытается выяснить характер преобладающих в ту или иную эпоху «масс представлений» (Vorstellungsmasse). Нагляднее всего они проявляются в искусстве, но и в остальных областях человеческой деятельности именно им принадлежит решающая роль. Почему быт одной эпохи отличается от другой? Потому что изменилась та «масса представлений» или умственных образов, которая направляет человеческую мысль и поступки. Проникновение в суть исторических событий оказывается тождественным выявлению образов, определяющих действия людей. Изучение искусства представляет собой кратчайший путь к решению этой задачи. Однако тот, кто решается взять ее на себя, должен помнить, что искомые образы находят выражение во всех сферах человеческой жизни. Именно это убеждение легло в основу знаменитой Варбургской библиотеки. Эрнст Гомбрих так комментирует мотивы ее основателя: «Невозможно заниматься Боттичелли, не имея под рукой текста Полициано и

не выяснив, как жили его покровители. Начиная с рубежа веков Варбург систематически собирал книги по всем областям знаний, которые могли бы пролить свет на эти проблемы: общие курсы психологии, антропологии, истории искусств, философии языка и мифа, а также специализированную литературу о Возрождении и его античных источниках – книги по философии, литературе, искусству и ремеслам. Одним словом, он собирал все, что могло бы пригодиться для реконструкции и объяснения эпохи, включая книги по истории религии и экономической истории – дисциплинам, которыми в его время еще в значительной степени пренебрегали; добавьте сюда книги по истории библиотечного дела, костюма и фольклора, ибо все это – аспекты повседневной жизни, столь часто оставляемые историками без внимания». Основой и мотивировкой подобной «всеядности» было не что иное, как лампрехтовское представление о специфических для каждой эпохи образах: «Мысленные образы, характерные для определенной группы людей, могли быть отражены в придворных спектаклях ничуть не меньше, чем в украшении кессонов или в гобеленах» (Гомбрих 1999, 12). Именно «мысленные образы» Варбург рассматривал как ключевой элемент культуры.

«Bild» для Варбурга – это нечто очень близкое к «Bild» (другой немецкий вариант английского «image») психологов. Обоснования и опровержения «Bildtheorie» нередко сопровождалось примерами, которые подсказывал сам язык, т. е. примерами из области живописи. С некоторой долей упрощения – впрочем, не столько искажающей реальное положение вещей, сколько заостряющей нашу мысль, – можно сказать, что Варбург использовал живопись аналогичным образом. Для него она представляла собой грандиозное собрание примеров, иллюстрирующих психологические законы. Преимущество этих примеров перед другими заключалось в том, что в них выражалась самая сокровенная суть мышления, его основной элемент – взгляд, подсказанный, возможно, не столько любовью к живописи (Гомбрих находит необходимым специально указывать на то, что Варбург был не вовсе лишен художественного чутья; Gombrich 1986, 317), сколько самим словом «Bild», служившим, помимо названия для «картины»,

одним из переводов английского «image» и обозначавшим основной элемент сознания.

Значение, которое получили в концепциях Варбурга «умственные образы», аналогично тому, что в психологии отводилось чувственным образам. Нечто подобное мы уже встречали у Потебни. «Художественные образы», ставшие базовым понятием его эстетики, хоть и не совпадали по своему значению с образами психологии, попали в самый центр его системы именно потому, что она моделировалась, исходя из современных ему психологических концепций и, очевидно, по их же образцу. Варбург опирался на родственный круг психологических источников. Тот факт, что в фокусе внимания искусствоведа оказались «умственные образы», находится – учитывая его психологистическую ориентацию – в непосредственной связи с психологическими воззрениями XIX в. Акцент на центральной роли образов в психологии был той отчасти эмоциональной (поскольку речь идет о времени процветания психологизма) силой, которая заставляла и в частных науках искать эквивалент образам психологии и рассматривать найденное как конституирующий элемент той или иной научной области. И – что еще существеннее – этот же акцент мог влиять на самый выбор занятий, подталкивая к тому, чтобы находить в искусстве свод документов, сохраняющих наиболее надежные свидетельства о внутренней истории человечества. В одной записке к своим коллегам Варбург иронично называет себя «психоисториком» (Psychohistoriker), который на основании образов пытается поставить диагноз шизофрении западной цивилизации (Gombrich 1986, 303). Любопытно, что историческим развитием подобных попыток, оторвавшимся от первоначального психологического задания, стала иконология. «Образы», которые исследовались продолжателями Варбурга, утратили в их работах психологические коннотации, однако сама заинтересованность в отслеживании и прояснении их истории была стимулирована и интенсифицирована психологическими поисками Варбурга<sup>1</sup>.

Склонность думать в одних и тех же терминах и по аналогии с одними и теми же моделями у ученых, работающих в разных областях, могла приводить – в силу разности предметов и одинаковости языка, с помощью которого

они описывались – к прямо противоположным результатам. Как любопытную с точки зрения реконструкции этого общего интеллектуального контекста подробность приведу пример, взятый из истории социологии. Гюстав Лебон, ученый, спектр занятий которого охватывал химию (его первым исследованием стала работа о табачном дыме), физику, географию, востоковедение и пр., пришел к психологии как историк и антрополог. В его «Психологии народов» мы находим обычное для исторического психологизма утверждение: «Наиболее яркое впечатление, вынесенное мною из продолжительных путешествий по различным странам, это то, что каждый народ обладает душевным строем столь же устойчивым, как и его анатомические особенности и от него-то и происходят его чувства, его мысли, его учреждения, его верования и его искусства. Токвиль и другие знаменитые мыслители думали найти в учреждениях народов причину их развития. Я же убежден в противном. ...Жизнь народа, его учреждения, его верования и искусства суть только видимые продукты его невидимой души» (Лебон 1896, 5).

В 1895 г. вышла книга Лебона «Психология толпы», ставшая основополагающей в исследовании массовой психологии. Характерно, что толпа в описании Лебона мыслит таким же способом, как поэт в описании Потебни и потебнианцев: «Толпа, способная мыслить только образами, восприимчива только к образам. Только образы могут увлечь ее или породить в ней ужас и сделаться двигателями ее поступков» (Лебон 1896, 202). Именно в этом секрет массовых галлюцинаций: «Как у всех существ, неспособных к рассуждению, воспроизводительная способность воображения толпы очень развита, очень деятельна и очень восприимчива к впечатлению. Вызванные в уме толпы образы каким-нибудь лицом, представление о каком-нибудь событии или случае по своей живости почти равняются реальным образам. Толпа до некоторой степени напоминает спящего, рассудок которого временно бездействует и в уме которого возникают образы чрезвычайно живые, но эти образы скоро рассеялись бы, если б их можно было подчинить размышлению. Для толпы, неспособной ни к размышлению, ни к рассуждению, не существует поэтому ничего невероятного...» (там же, 201). Только политик, учитываю-

щий образный характер мышления толпы и способный влиять на ее воображение, «обладает искусством ею управлять» (там же, 205).

У Потевни образами думает поэт, у Лебона – толпа. И тот, и другой отталкиваются от общепринятых выводов современной им и в основе своей английской психологии. Лебон посвящает «Психологию толпы» Теодюлю Рибо, крупнейшему французскому психологу и одновременно крупнейшему популяризатору английской психологии. Рибо, как мы видели, называл образы «психическими атомами». Нет ничего удивительного в том, что аналогичное положение образы стремились занять и в опирающихся на психологию исследованиях<sup>2</sup>. При этом можно отметить часто в большей степени функциональную, чем семантическую близость – образы Лебона, преимущественно зрительные, ближе к образам Рибо, относящимся ко всем органам чувств, именно в своей роли исходного и определяющего фактора мышления толпы, чем по своему значению.

Взбунтовавшись против господствующего убеждения об образном характере творческого мышления, формалисты задели самый нерв не только учения Потевни, но целой интеллектуальной парадигмы, в рамках которой стало возможным появление как потевнианской теории, так и других теоретических построений XIX в. Психология, на которую они опирались, рассматривала чувственные образы как основной, а фактически и единственный материал в работе мышления. Сомнение в том, что образ действительно играет доминирующую роль в поэтическом творчестве, означало радикальнейший разрыв с предшествующей традицией, поскольку в конечном счете речь шла о преодолении не столько литературоведческих или эстетических стереотипов, сколько психологических и, следовательно (для того времени), значимых для всех гуманитарных наук. Формалисты могли и не осознавать этого вполне отчетливо, однако их концепции оказывались в русле описываемой тенденции.

При этом не стоит преувеличивать невежественность формалистов (как это иногда делалось, что вполне естественно, если мы представляем формализм филологическим эквивалентом футуризма, намеренно игнорировав-

шего наследие прошлого). Даже если обратиться к статьям Шкловского, наименее усидчивого читателя среди них, мы обнаружим, что и его теоретические размышления опирались на известное знакомство с психологией. Неважно, внимательно ли он читал, например, Джеймса, вообще читал ли он его или ему пересказывали более осведомленные товарищи. Важно, что даже и его суждения до некоторой степени зависели от психологии. Приведу продолжение процитированной выше статьи «Искусство как прием»: «Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, “ощущенье относительной легкости процесса” и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя» (Сборники 1917, 3). И далее: «Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: “В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель”» (там же, 5). Затем следует цитата из Авенариуса и ссылки на Петражицкого и Джеймса. Все это требует в первую очередь комментария историка психологии.

Не раз обращали внимание на то, что формалисты не совсем правильно понимали Потебню и его теорию образного художественного мышления<sup>3</sup>. Скорее всего, это происходило не потому, что они его действительно недопонимали, или потому, что подобное недопонимание было полемически выгодным, но потому, что самая необходимость полемизировать с ним едва ли не была им подсказана дискуссией об образах в психологии. В таком случае позиция формалистов зависела больше от психологов и околопсихологической литературы, чем от внимательного или невнимательного чтения Потебни. Упрощение его тезиса могло определяться именно этой ситуацией.

Теперь необходимо вкратце описать изменения, произошедшие в психологических представлениях об образах на рубеже XIX–XX вв.

С одной стороны, прежняя модель сознания продолжала существовать. С точки зрения русской гуманитарной науки важно, что ее придерживался Вундт, пользовавшийся в России славой крупнейшего современного психолога: «...образы фантазии, которые принимаются в качестве объектов элементарного анализа деятельности фантазии, заключаются в чувственных ощущениях» (Вундт 1914, 31). Как специфические для деятельности фантазии качества у Вундта фигурируют «наглядность, продуктивность и самопроизвольность». По поводу первой он пишет: «Образы фантазии должны быть наглядными; именно это качество должно отличать их от произведений разума – от понятий». Далее делается характерная оговорка: «Конечно, картины, созданные фантазией, вообще наглядны. Но разве существуют вообще состояния сознания, лишенные наглядности? Таким образом, в крайнем случае можно говорить только о большей или меньшей наглядности» (там же, 18–19).

Кроме того, все еще выходили работы, в той или иной степени опирающиеся на подобное представление о сознании. Так, «Новые идеи в философии» опубликовали в 1914 г. статью знаменитого физика Генриха Герца «Три картины мира». Прочитую небольшой ее фрагмент с тем, чтобы обратить внимание на характерное словопользование, обнаруживающее, какого рода психологические пресуппозиции направляли мысль автора: «Метод... которым мы всегда пользуемся, когда выводим будущее из прошлого, чтобы осуществить это будущее, заключается в следующем: мы создаем себе внутренние образы или символы внешних предметов и создаем мы их такими, чтоб логически необходимые последствия этих образов были всегда образами естественно необходимых последствий изображенных в них предметов. ...Требование, чтобы последствия образов были опять образами последствий, не дает еще однозначного определения тех образов, которые мы создаем себе о вещах. Возможны различные образы одних и тех же предметов и они могут различаться между собой в различных направлениях. Неприемлемыми мы должны заранее признать такие образы, которые носят уже в себе противоречие против законов нашего мышления; таким образом, первое наше требование сводится к тому, чтобы все

наши образы были логически допустимы» (Герц 1914, 65–66).

Закончить этот небольшой список примеров можно ссылкой на Павла Флоренского. Представление об образном характере мышления легло в основу его работы «Мысль и язык», которая была завершена в 1922 г., т. е. в то время, когда в психологии это представление уже попало в число заметно устаревших. Флоренский продолжает оперировать именно им. Достаточно ограничиться лишь одной цитатой из главы «Наука как символическое описание»: «...если принять за исходную точку наших рассмотрений *образ*, то и все описание действительности [включая научное] окажется пестрым ковром сплетающихся образов» (выделено автором; Флоренский 1990, 122).

Потембианцы принадлежали к числу столь же запоздалых приверженцев точки зрения на мышление как на скопление образов. Они продолжали повторять идеи времен своего учителя и, по всей видимости, просто не замечали, что эти идеи входят в противоречие с новыми психологическими воззрениями. В отличие от них формалисты имели достаточно воображения, чтобы воспользоваться данными современной им психологии. Напомню, что с исследования проблемы образного мышления начала в 90-х гг. XIX в. знаменитая впоследствии Вюрцбургская школа «психологии мысли» («Denkpsychologie»), основанная Освальдом Кюльпе. В ходе проводимых им и его коллегами экспериментов было доказано, что мышление располагает безобразными элементами<sup>4</sup>.

В конце XIX в., в силу того что традиционно было принято считать иначе, это было неожиданным и поразительным открытием. Реакцию на него и аналогичные ему наблюдения мы встречаем во множестве источников начала XX в. Приведу несколько примеров из числа тех, что могли быть известны формалистам.

Уильям Джеймс, «Психологию» которого они штудировали, писал по этому поводу: «Мы должны признать, что определенные образы традиционной психологии составляют лишь наименьшую часть нашей душевной жизни. Традиционные психологи рассуждают подобно тому, кто стал бы утверждать, что река состоит из бочек, ведер, кварт, ложек и других определенных мерок воды. Если бы

бочки и ведра действительно запрудили реку, то между ними все-таки протекала бы масса свободной воды. Эту-то свободную, не замкнутую в сосуды воду психологи и игнорируют упорно при анализе нашего сознания» (Джэмс 1911, 137).

Аналогичные соображения находим у известного в то время в России психолога Альфреда Бине («Мне сложно себе представить, что образ ... может всегда сопровождать мысль»; Binet 1903, 104). Георгий Челпанов, в семинар к которому ходил Якобсон, посвятил этой проблеме специальную статью в «Вопросах философии и психологии» (Челпанов 1909). Кроме того, в тех же «Вопросах философии и психологии» была опубликована статья Густава Ланца, которая должна была обратить на себя внимание всякого, кто интересовался философией Гуссерля<sup>5</sup> («Эдмунд Гуссерль и психологины наших дней», 1909). Здесь приводится цитата из второго, еще не переведенного тогда тома «Логических исследований», которая прямо касается нашей темы. Ланц предваряет ее кратким комментарием: «Мы понимаем значение совершенно абсурдных выражений, вроде круглого квадрата, но представить себе их содержание не можем». А далее следуют слова самого Гуссерля: «Нужно раз навсегда ясно представить себе, что в большинстве случаев не только праздного и ежедневного, но и строго научного мышления образность не играет либо никакой роли, либо только ничтожную роль...» (Ланц 1909, 430).

Следующая работа, на которой важно остановиться и которую очень хорошо знали формалисты, – «Философия искусства» Бродера Христиансена, вышедшая в русском переводе в 1911 г. Мы находим здесь подробные рассуждения на ту же самую тему: «...существует мнение, что конкретные объекты тем или иным путем представляются в *образах*. В этом мнении заключена некоторая доля правды; мы, без сомнения, находим в себе такого рода переживания. Однако, взглядываясь пристальнее, мы легко можем заметить, что *по большей части* представление объекта совершается иначе. Что происходит в нас, когда мы бегло читаем или слушаем какой-нибудь рассказ?» Общий смысл ответа нам уже легко угадать: «Очень быстрое мышление... происходит как без предметных, так и без словесных образов. ...Бывают, следовательно, представления объ-

ектов совершенно безобразного характера» (Христиансен 1911, 87–88).

И наконец, в «Новых идеях в философии» в 1914 г. была опубликована статья самого Освальда Кюльпе «Современная психология мышления», в которой подробно анализировалась та же проблематика. Выступая против утверждения (с которым мы уже знакомы по Вундту), что все слова наглядны, Кюльпе специально останавливается на последствии подобного взгляда для поэзии: «Воздействие словом достижимо лишь при посредстве образа: чем сильнее добивались, согласно лозунгу Горация, приравнять поэзию к живописи, изобразить ее, так сказать, кистью наглядности, тем легче казалась выполнимой ее миссия» (Кюльпе 1914, 49). Далее он приводит примеры, свидетельствующие о том, что наглядность нельзя считать неизменной составляющей языка. «...слова Гегеля: “лавры чистой воли суть сухие листья, которые никогда не зеленеют”. Кто переживает здесь представления и для кого такие представления служат единственным основанием, необходимым условием для понимания этих фраз?» (там же, 52). Вывод Кюльпе: «...эти случаи доказывают существование такого содержания сознания, которое не зависит от наглядности...» (там же, 52). Более общий вывод, к которому он приходит, – психология мышления открывает новые перспективы не только для психологии, но и для других наук. «Наконец психология мышления открывает дорогу к изменению нашего мирозерцания. Признание интеллекта, подчеркивание нашей душевной самостоятельности всегда оплодотворяли продуктивность мышления. ...И, если нас не обманывают многие признаки, мы в наше время снова находимся на пути к идеям» (там же, 80).

Из приведенного материала достаточно ясно, что полемика вокруг проблемы образного мышления занимала одно из центральных мест в интеллектуальной жизни начала XX в.<sup>6</sup> Стоит лишь сосредоточить внимание на том, чтобы не пропускать ее следов (как происходит обычно, когда мы не ставим перед собой такой задачи), как окажется, что они встречаются во множестве и при том в самых разных источниках. В одних – повторяются истины времен безраздельного господства английской психологии, в других – демонстрируется их несостоятельность. И то, и дру-

гое образует неотъемлемую часть концептуального языка эпохи, переставшего быть непосредственно понятным для нас, так как обсуждение связанных с ним вопросов ушло в прошлое. Тезис формалистов о безобразности поэтического мышления обнаруживает свой исторический смысл, как только мы начинаем учитывать особенности этого языка и принимать во внимание приведенные выше материалы. Только в этом случае мы можем прояснить связь формалистской позиции с научными тенденциями 10-х гг.

Казалось бы, что в ситуации столь массивного натиска на представление об образном характере мышления предположение о том, что и мышление поэта работает не только образами, напрашивалось само собой. Однако выводы, кажущиеся задним числом всего лишь закономерными, часто неожиданны в тот момент, когда они делаются, поскольку традиция обычно сильнее логики. Потемнинцы, наверняка изучавшие психологическую литературу прилежнее, чем формалисты, не заметили, что открытие безобразных элементов сознания, не учитывавшихся психологией времен Потемни, ставит под сомнение тезис об образном характере творческого мышления, основывавшийся на устаревших психологических представлениях. В сущности, последователи Потемни попросту консервировали отжившие психологические идеи.

В отличие от них, формалисты сумели заметить и творчески воспользоваться новыми данными психологии. При этом они почти буквально следовали совету Овсяннико-Куликовского искать ключ к пониманию художественных образов в психологии мысли (Овсяннико-Куликовский 1895, 5), но делали это последовательнее, чем он и его сторонники.

Итак, учет психологической теории образности и ее значения для гуманитарных наук XIX – начала XX в. превращает все приведенные рассуждения об образах, которые могли бы показаться случайными и разрозненными совпадениями, в мельчайшие части одной общей мозаики, распавшейся и переставшей ощущаться как нечто цельное после того, как психологизм, скреплявший ее единством основных теоретических постулатов, утратил свое значение и постепенно был забыт (забыт не как явление, но как историческая сила, т. е. со стороны своей исто-

рической функции). Восстановив представление об этом единстве, включавшем в себя определенный взгляд на роль образов, мы способны уловить с большей точностью исторический смысл отдельных его моментов. На некоторых из них я остановлюсь ниже.

Как известно, в круг внимания формалистов (и Тынянова прежде всего) попадает «кажущаяся семантика», т. е. способность поэтического слова приобретать видимость значения при отсутствии такового. Нам кажется, что некоторые стихи имеют неопределенный, ускользающий от нас смысл. Именно эта неопределенность значения начинает живо интересовать формалистов. Так, Шкловский пишет о «заумности», которая «прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов» (Сборники 1916, 10). Эта цитата взята из той же статьи («О поэзии и заумном языке»), которая упоминалась выше в связи с полемикой против представления об образном характере мышления.

Коль скоро мы решили не обращаться за объяснениями к факту существования заумной поэзии, важно выяснить, не было ли других, более непосредственных, т. е. более относящихся к науке причин, которые бы могли помочь сформироваться интересу к неопределенным, смутным, «кажущимся» значениям. В этой связи напрашивается очевидное, если смотреть с точки зрения современного формалистам материала, сопоставление.

В ходе трансформации традиционной образной модели мышления на рубеже XIX–XX вв. выкристаллизовалась знаменитая идея «потока сознания», предложенная Уильямом Джеймсом. Джеймс отталкивался не от работ Вюрцбургской школы, но от сделанных еще ранее наблюдений других ученых. В частности, он ссылается на опыты Фрэнсиса Гальтона, установившего, что определенные, отчетливые образы занимают в сознании скромное место. Образы, которые мы способны представить, обычно смутны и расплывчаты. Именно эта смутность и расплывчатость привлекала Джеймса в качестве предмета изучения. Приведу его рассуждение по этому поводу, частично процитированное выше: «...я стремлюсь главным образом к тому, чтобы психологи обращали особенное внимание на

смутные и неотчетливые явления сознания и оценивали по достоинству их роль в душевной жизни человека. ...Всякий определенный образ в нашем сознании погружен в массу свободной, текущей вокруг него “воды” и замирает в ней. С ней связано сознание всех окружающих отношений, как близких, так и отдаленных, замирающее эхо тех мотивов, по поводу которых возник данный образ, и зарождающееся сознание тех результатов, к которым он поведет. Значение, ценность образа всецело заключается в этом дополнении, в этой полутени окружающих и сопровождающих его элементов мысли...» (Джэмс 1911, 136–137).

Итак, внимание психолога обратилось к смутным, неотчетливым явлениям сознания. Как отразился подобный поворот в психологии на филологических концепциях? Самое очевидное, что мы можем заметить, – это изменение в представлении о творческом процессе. Вместо образов, которыми полагалось думать поэту у Потебни, появляются «звуковые пятна». В статье «О поэзии и заумном языке» Шкловский приводит отрывок из «Детства» Горького, в котором упоминается о стихотворении, искаженном в памяти мальчика («Большая дорога, прямая дорога / Простора не мало берешь ты у Бога. / Тебя не ровняли топор и лопата, / Мягка ты копыту и пылью богата», превратившееся в: «Дорога, двурога, творог недотрога / Копыто, попыто, корыто...»). Шкловский дает следующий комментарий: «...в памяти мальчика стихотворение существовало одновременно в двух видах, в виде слов и в виде того, что я бы назвал звуковыми пятнами» (Сборники 1916, 9). Чуть ниже делается более общий, уже процитированный выше, вывод: «...стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слова. Пятно то приближается, то удаляется и наконец высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать “заумное слово”, обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов» (там же, 10).

Скорее всего, подобное описание рождения стихов было подсказано не столько признаниями поэтов, сколько наблюдениями психолога, сделавшими эти признания актуальными для филологов. Свой призыв изучать неопреде-

ленные, неотчетливые, не сводимые к простой образности состояния сознания Джеймс проиллюстрировал рядом примеров, доказывающих, что в некоторых случаях эти состояния образуют единственное содержание нашей душевной жизни. В частности, он описывает процесс припоминания, и это описание перекликается с тем, что пишет Шкловский о зарождении стихов в душе поэта. Следующая далее цитата взята из другого перевода, который в существенных для нас моментах ближе и к Джеймсу, и к формалистам, чем цитировавшийся выше перевод Лапшина: «...предположим, что мы хотим вспомнить забытое имя. Тут наше сознание очутится в особом состоянии. В сознании окажется пробел, но не один только чистый пробел. Пробел этот обладает напряженной активностью. В сознании является нечто в роде “призрака имени”, манящего нас в известном направлении; мгновениями пронизывает нас ощущение близости к отыскиваемому имени, а затем мы отступаем назад, не подыскав того, что искали. Если нам подсказываются неверные имена, то этот чрезвычайно определенный пробел действует непосредственно так, что отвергает неверные имена: они не способны войти в его форму» (Джеймс 1902, 124). Даже если мы не вправе заключить, что именно это место навело Шкловского на соображения относительно «звуковых пятен», достаточно будет подчеркнуть одну связующую оба эти рассуждения деталь, а именно – переключение внимания от отчетливых образов в сознании к таким душевным явлениям, для которых не подобрать более четких определений, чем «пробел», «звуковое пятно» или «призрак имени» (совершенно совпадающий по своему значению со «звуковым пятном»). Все это тем более вероятно, что ссылки на «Психологию» появляются в статье Шкловского.

Другой случай, который заставляет предполагать, что филология отреагировала на произошедший в психологии поворот к изучению смутных явлений сознания, – концепция, легшая в основу работы Брика «Ритм и синтаксис». Ее главная идея заключалась в следующем. Традиционные литературоведы были заняты подсчетами определенных стоп, исходя при этом из молчаливо подразумеваемого представления о существовании строго определенных размеров. Однако подсчитываемые нами стопы – всего

лишь следы ритмического движения. Принимая во внимание только их, мы не в состоянии восстановить характер самого движения<sup>7</sup>. Тот факт, что мы можем ритмически правильно воспроизводить стихи, обязан не нашему знанию метра, а тому, что мы улавливаем характер ритмического импульса, определивший ритмический облик стиха. В сознании поэта ритм как форма и как задание также «предшествует всякому материальному своему воплощению» (РГАЛИ Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 72). «В воплощенном ритме ритмическая форма не всегда дана, но всегда задана» (там же). Подсчитывание и разбор стоп, державшиеся на представлении о существовании определенных долгих и кратких слогов, компрометируются уже тем обстоятельством, что «долгих и кратких, ударенных и неударенных слогов, как чего-то данного» не бывает. «Слог долгов или краток, ударен или неударен только *после* того, как мы его протянули, а не *до*. Следовательно, импульс протянуть или ударить должен быть дан *до*, а не *после*; а значит и ритм, который есть не что иное, как особый импульс, должен быть *до*, а не после словесного факта. Другими словами: для того, чтобы ударить или протянуть, мы должны иметь намерение это сделать и это намерение нам подсказывает ритм» (там же, Л. 85–86; подчеркнуто автором).

Перед нами случай, родственный предыдущим. Психологи перестают представлять сознание как набор образов. Брик предлагает отказаться от традиционного взгляда на стих как на сумму определенных ритмических единиц. Внимание психологов переключается на исследование безобразных элементов сознания. С этой целью Джеймс описывает не только процесс припоминания, но и состояние «намерения что-нибудь сказать»: «...разве читатель никогда не задавался вопросом, какого рода должно быть то душевное состояние, которое мы переживаем, *имея намерение что-нибудь сказать?* Это – вполне определенное намерение, отличающееся от всех других, совершенно особенное состояние сознания, а между тем много ли входит в него определенных чувственных образов словесных или предметных? Почти никаких. Повремените чуть-чуть, и пред сознанием явятся слова и образы, но предварительное намерение уже исчезнет. Когда же начинают появляться

слова для первоначального выражения мысли, то она выбирает подходящие, отвергая несоответствующие. Это предварительное состояние сознания может быть названо только «*намерением сказать то-то и то-то*». Можно допустить, что добрые две трети душевной жизни состоят именно из этих предварительных схем мыслей, не облеченных в слова» (Джемс 1902, 136; курсив автора). Делая ритмический импульс, т. е. фактически определенное намерение, точкой отсчета своего исследования стиха, Брик двигался в направлении, параллельном психологическим исследованиям в области безобразных явлений сознания, и в частности, состояний «намерения»<sup>8</sup>.

По всей видимости, в непосредственную связь с изменениями в психологии должна быть поставлена та заволоженность «кажущейся семантикой» и «колеблющимися признаками значения», которая была характерна для Тынянова. Сама возможность концептуализации «мнимой семантики» была связана с тем, что к изучению сходных явлений обратилась психология, пример которой для филологов продолжал оставаться актуальным, о чем говорят хотя бы частые ссылки на Джеймса в «Сборниках по теории поэтического языка». Захвативший психологов интерес к состояниям сознания, представляющим собой «пробел», который можно охарактеризовать «лишь полным отсутствием содержания» (см. приведенную выше цитату из Джеймса), параллелен тому, что проявлял Тынянов к «частичному отсутствию «содержательности» словесных представлений в стихах» (Тынянов 1924, 82), к «семантическим пробелам, заполняемым безразлично каким в семантическом отношении словом» (там же, 83).

Замечу, что на явления, сходные с поэтической «кажущейся семантикой» («И хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит», по выражению Гете, которое любил цитировать Тынянов [Тынянов 1924, 80]), но не связанные с поэзией, специально обращал внимание Джеймс: «...если слова принадлежат одному словарю или грамматическое построение правильно, то фразы и не имеющие смысла могут быть безнаказанно изрекаемы и пройти, не вызвав нашего отрицания. Подтверждением этому могут служить длинные речи на некоторых митингах, — например, разных сект, где переворачиваются на раз-

ные лады те же избитые фразы, – а также постоянно оплачиваемые грошами газетные строчки репортерских отчетов. Мне помнится, в отчете об атлетическом состязании в Джером Парке я вычитал такую фразу: «Птицы наполняли вершины деревьев утренними песнями, делая воздух сырým, свежим и приятным!» Вероятно, эта бессмыслица была топорливо набросана репортером и многими прочитана без всякой критики» (Джемс 1902, 129). К этим словам дано характерное примечание редактора перевода: «Такие нелепости еще менее заметны, если попадают в стихотворной форме...». Тынянова интересуют именно «такие нелепости» в стихотворной форме.

Последнее обстоятельство, на котором я остановлюсь в связи с поворотом психологии к наблюдению «смутных явлений сознания», лишь косвенно касается формализма. Тем не менее оно ценно для нас как превосходное свидетельство влияния психологии на филологию, следы которого до сих пор сохраняются в филологическом обиходе. Речь идет о теории семантического ореола метра, разработка которой связана прежде всего со школой К.Ф. Тарановского. Предпринявший изыскания в области истории этого термина и самой концепции М.И. Шапир уловил первые подступы к ее формулировке в устных выступлениях Брика, застенографированных и сохранившихся в архиве МЛК. Брик обратил внимание на то, что пятистопный хорей «связан с какой-то особой ассоциацией», а именно с темой дороги («Выхожу один я на дорогу»; «Выхожу я в путь открытый взорам»; «Вот бреду я вдоль большой дороги») (Шапир 1991, 37). Дальнейшее развитие этой идеи принесло уточнение круга тематики сперва того же пятистопного хорей, а затем и других размеров. Появление Брика в этом сюжете – в своей привычной роли подсказчика идей, которым суждено научное будущее в работах других ученых, – также отчасти оправдывает включение следующего экскурса в эту статью.

История термина «семантический ореол» и возможность концептуализации обозначенной им проблематики имеет непосредственное отношение к описанным выше психологическим баталиям. Нетрудно доказать, что выражение «семантический ореол» (или бытовавшее ранее вне жесткой терминологической функции – «смысловой оре-

ол») восходит не к кому иному, как к уже неоднократно упоминавшемуся Уильяму Джеймсу, а еще точнее – к русскому переводу его книги «The Principles of Psychology» («Научные основы психологии», пер. под ред. Л.Е. Оболенского, 1902). Этим удачным термином стиховеды обязаны изобретательности переводчика, рискнувшего предложить не совсем точный перевод (в отличие от более позднего перевода Ивана Лапшина), который, тем не менее, не вносил существенного искажения в общий смысл.

Чтобы найти у Джеймса понятие, превратившееся на русском в «ореол», мы должны всего лишь дочитать до конца уже дважды цитированное место о неопределенных и смутных явлениях сознания. Мы по-прежнему находимся внутри все того же круга психологической проблематики, обсуждение которой разнообразно преломлялось в филологии. Настаивая на том, что – цитируя уже по переводу, отредактированному Л. Оболенским, – «смутным и нерасчлененным явлениям сознания надлежит в умственной жизни отводить подобающее значение», Джеймс объясняет это, в частности, следующим: «...любой определенный образ омывается и окрашивается текучею водою сознания, окружающею все такие образы. Вместе с образом возникает сознание его соотношений к прочему близкому и дальнему, известная окраска, знаменующая его первоначальное происхождение и смутное сознание того, куда данный образ нас ведет. Все значение и истинная ценность образа именно и заключается в этом *ореоле* или смутном сиянии, окружающем и сопровождающем его. ...Вот сознание-то этого ореола отношений, окружающих образ, мы и обозначим термином “психический обертон” или “*психический ореол*”» (Джемс 1902, 126; курсив мой. – И. С.). К слову «ореол» редактор счел необходимым сделать примечание, разъясняющее подобное его применение, необычность которого должна была сильно ощущаться. В русском языке «ореол» обозначал нимб и, кроме того, был связан с выражениями, говорящими о славе, почете, успехе (ореол гения, поэтический ореол и т. д.) До появления перевода Джеймса «ореол» в русском языке окружал только славой, почетом и проч.; окружать нейтральными в оценочном смысле коннотациями (как мы сказали бы на современном языке) «ореол» в то время мог лишь с натяжкой. Из ре-

дакторского примечания мы узнаем, что с помощью «ореола» передается здесь английское «fringe» (т. е. «кайма»). Вот как выглядит процитированное место в оригинале: «Every definite image in the mind is steeped and dyed in the water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this *halo* or penumbra that surrounded and escorts it...» (James 1994, 165; курсив мой. – И. С.). Именно слово «halo» (нимб) подсказало переводчику замену появляющемуся далее «fringe»: «Let us use the words *psychic overtone*, *suffusion*, or *fringe*, to designate the influence of a faint brain-process upon our thought, as it makes it aware of relations and objects but dimly perceived» (ibidem, 167; курсив автора). Лапшин просто отказался от перевода «fringe» и «suffusion», оставив только один термин – «психические обертоны».

Заметим, что «psychic fringe» Джеймса, как и «поток сознания», в связи с которым (как хорошо видно по приведенному отрывку) появляется этот термин, приобрел широкую известность и стал прочно ассоциироваться с новыми направлениями в психологии, отказавшимися от образной модели сознания. Неудивительно, что его отзвуки мы находим за пределами психологии. М.И. Шапир приводит несколько примеров, в которых встречается «ореол» до Тарановского и Гаспарова. Скорее всего, и В.В. Виноградов, и Б.В. Томашевский, и Л.В. Щерба, которых цитирует М.И. Шапир, опирались именно на Джеймса, которого все они должны были читать. Особенно характерен пример, взятый из Щербы: «...вся прелесть [образа] состоит в неясности, в том, что наше воображение лишь слегка толкается по некоторым ассоциативным путям искусным подбором слов с их более или менее отдаленными ассоциациями (с их “ореолами”, как я это позволяю себе называть в лекциях)» (цит. по: Шапир 1991, 38). Нахождение «всей прелесть» образа в «неясности» напоминает нам о прозвучавшем некогда призыве Джеймса обратиться к исследованию смутных явлений сознания. Психология, сделавшая их привилегированным предметом наблюдения, открыла тем самым для филологии возможность заметить «всю прелесть» образа в «неясности» и описать ее. Появляющиеся

далее «ореолы» подтверждают, что именно психологические теории определяли в данном случае фокус внимания лингвиста. Начавшиеся же несколькими десятилетиями спустя исследования в области «семантического ореола метра», т. е. тематических ассоциаций, связанных с различными размерами, демонстрируют заложенный в этих теориях концептуальный потенциал, оказавшийся способным послужить теоретическим образцом и непосредственным источником новых продуктивных аналогий тогда, когда сами эти старые психологические идеи уже перестали быть предметом неперенного и напряженного обдумывания.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Любопытно, что формализм родился из отрицания постулата о мышлении образами, а иконология из интереса к нему. Оба подхода объединяло то, что они были творческими. Они не просто повторяли заданную модель (как часто потебнианцы), но работали с ней. Эта модель не поработала мысль как пустой балласт научной традиции, а служила им отправной точкой в собственных поисках.

<sup>2</sup> Что касается очевидной разницы в оценке образного мышления у Потевни и у Лебона, она объясняется, вероятно, следующим. Потевня примыкал к традиции романтического взгляда на воображение как на высшую умственную способность. В трудах же Лебона различимо влияние традиции, восходящей в новейшей психологии к Вернеру Вольфу, полагавшему, что из двух способностей человеческого ума, памяти и воображения, последняя характерна для более низкой ступени развития, чем первая (см., например, Вундт 1914, 15).

<sup>3</sup> Список литературы о связях формалистов и Потевни можно найти у Ханзен-Леве (как часть литературы по теме связей между поэтикой символизма и ранним формализмом), см.: Ханзен-Леве 2001, 36, прим. 79.

<sup>4</sup> Это обнаружилось благодаря изменению в задачах психологического эксперимента. Ранее психологи, полагая, что сознание разложимо на составляющие его образы, конечную цель так называемого ассоциативного эксперимента видели в том, чтобы выявить эти далее не делимые элементы, и задавали испытуемым по сути один и тот же вопрос: какие образы он связывает с

тем или иным предметом, действием и пр. Ученые Вюрцбургской лаборатории изменили тип задаваемого вопроса. Их заинтересовало состояние сознания в ходе ответа на тот или иной вопрос, т. е. они переключили внимание с ответа на процесс его поиска. Выяснилось, что этот процесс протекает без участия образов (см., например, Ярошевский 1976, 312–313).

<sup>5</sup> О влиянии Гуссерля на Якобсона см. прежде всего: *Holenstein E. Jakobson's Philosophical Background* // *Pomorska et al*, 15–31; *Томаш 1995*, 28–34; ср. *Ронен 1998*, 409.

<sup>6</sup> Ряд важных замечаний по ее поводу, данных с точки зрения психолога и касающихся эстетических вопросов, можно найти в книге Выготского «Психология искусства», в главе «Искусство как познание» (см. в особенности: *Выготский 2001*, 201–207).

<sup>7</sup> См. набросок под названием «Ритмический импульс»: «Ритмический ряд есть единство, которое не может быть понято ни как реальная сумма ритмических единиц (стоп, слогов, слов и проч.), ни как ритмическая система [далее зачеркнуто: ритмическое целое, расчлененное на определенные] реальных единиц (стоп, слогов, слов и пр.)» (РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 70).

<sup>8</sup> Кроме того, непосредственной моделью для стиховедческих исследований Брика служил Бергсон с его «*élan vital*». В развернутом плане так и не дописанного «Ритма и синтаксиса» имеется специальный пункт «Бергсон» (РГАЛИ. Оп. 2852. Ед. хр. 1. Л. 197).

## Литература

- Вундт 1914 – *Вундт В.* Фантазия как основа искусства. СПб.; М.: Издание т-ва М.О. Вольф.
- Выготский 2001 – *Выготский Л.С.* Анализ эстетической реакции: Собрание трудов. М.: Лабиринт.
- Герц 1914 – *Герц Г.* Три картины мира // Новые идеи в философии. Сб. 11. Теория познания и точные науки. СПб: Образование. С. 65–123.
- Гомбрих 1999 – *Гомбрих Э.Г.* Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // Новое литературное обозрение. № 5 (39). С. 7–23.
- Джемс 1902 – *Джемс В.* Научные основы психологии. СПб: С.-Петербургская Электротечатня.
- Джэмс 1911 – *Джэмс У.* Психология. СПб.: Изд. К.Л. Риккера.

- Кюльпе 1914 – *Кюльпе О.* Современная психология мышления // Новые идеи в философии. Сб. 16. Психология мышления. СПб.: Образование. С. 43–83.
- Лампрехт 1894 – *Лампрехт К.* История германского народа. Т. 1. М.: Издание К.Т. Солдатенкова.
- Ланц 1909 – *Ланц Г.* Эдмунд Гуссерль и психологию наших дней // Вопросы философии и психологии. ХСVIII. С. 393–443.
- Лебон 1896 – *Лебон Г.* Психология народов и масс. СПб.: Издание Ф. Павленкова.
- Мокиевский 1890 – *Мокиевский П.* Pierre Janet. L'automatisme psychologique. Р., 1889 [рецензия] // Вопросы философии и психологии. III. С. 94–105.
- Овсяннико-Куликовский 1895 – *Овсяннико-Куликовский Д.* Язык и искусство. СПб.: Издание И. Юровского.
- Потебня 1976 – *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство.
- Ронен 1998 – *Ронен О.* Литературная синхрония и вопрос оценки и выбора в научном и педагогическом творчестве Р.О. Якобсона // Тыняновский сборник. Вып. 10. С. 406–414.
- Сборники 1916 – Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг.
- Сборники 1917 – Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг.
- Троицкий 1883 – *Троицкий М.* Немецкая психология в текущем столетии. Историко-критическое исследование с предварительным очерком успехов психологии в Англии со времен Бэкона и Локка. 2-е изд. Т. 1. М.: Издание Н.А. Абрикосова.
- Тэн 1894 – *Тэн И.* Об уме и познании. СПб: Издание Л.Ф. Пантелеева.
- Тынянов 1924 – *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Л.: Academia
- Флоренский 1990 – *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. Т. 2. М.: Правда.
- Ханзен-Леве 2001 – *Ханзен-Леве О.А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры.
- Христиансен 1911 – *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб: Шиповник.
- Челпанов 1909 – *Челпанов Г.* Об экспериментальных исследованиях высших умственных процессов // Вопросы философии и психологии. ХСVI. С. 1–31.

- Шапир 1991 – *Шапир М.И.* Семантический ореол метра: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция) // Литературное обозрение. № 12. С. 36–40.
- Юм 1966 – *Юм Д.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль.
- Ярошевский 1976 – *Ярошевский М.Г.* История психологии. М.: Мысль.
- Binet 1903 – *Binet A.* L'Etude expérimentale de l'intelligence. P.: Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères & Cie, éditeurs.
- Gombrich 1986 – *Gombrich E.H.* Aby Warburg. An intellectual biography. Oxford: Phaidon.
- James 1994 – *James W.* The Principles of Psychology. Chicago etc.: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Pomorska et al. – *Pomorska K., Chodakowsky E., Mclean H., Vine B.* (ed.). Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.
- Ribot 1926 – *Ribot Th.* Essai sur l'imagination créatrice. 7me. éd. Paris: Félix Alcan.
- Toman 1995 – *Toman J.* The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle. Cambridge (Mass.); London England: The MIT Press.

## Протофеномен в теориях русского формализма: формальная поэтика и немецкая морфологическая традиция

Исходной идеей формалистов является идея продуктивного несовпадения между формой и материалом. Это расщепление является мотором эволюции системы. Победа младшей ветви, закон канонизации вульгарных жанров или периферии системы за счет центра вскрывает фундаментальный механизм этой рефлексии. Это – нисходящая модель или модель деградирующей, распадающейся или расподобляющейся системы. Оптика формалистов, детерминирующая априори, вопреки многочисленным утверждениям противного, результаты их исследований, является системой сцеплений, где все составляющие необходимо присутствуют с самого начала, обеспечивая, таким образом, целостность, функциональность и само существование системы. Механизм, именуемый доминантой, основывается на выдвигании одного элемента: эта операция приводит к трансформации всех других элементов, не уничтожая тем не менее эти другие элементы, которые постоянно остаются присутствующими в системе.

В этом смысле подобная пермутация предстает как эквивалент «примитивного феномена» или «протофеномена» (*Urtyrus* в смысле Гете), где целостность системы обусловлена постоянной возможностью возврата к исходной точке, к внутреннему равновесию, лежащему в основе системы. Согласно закону морфологии, дисциплины, изобретенной Гете для изучения эволюции и развития живых организмов в противовес механической и позитивистской науке, внутреннее равновесие системы остается стабильным вопреки трансформациям, это «примитивное» равновесие просвечивает сквозь все возможные изменения и является собой основу идентификации системы.

Именно метаморфоза воспринимается формалистами как основной механизм литературной эволюции. Исходный элемент описывается при этом как становящийся элемент, т. е. не как детерминированное неподвижное явление, продукт становления, но как элемент подвижный, изменчивый и чрезвычайно чувствительный к внешним факторам. Этот исходный протеический элемент трансформируется под воздействием внешних ему факторов (которые, в свою очередь, необходимо являются «системными», т. е. включенными в некую «серию» или «ряд»). В конечном счете, этот исходный элемент является носителем исключительной гибкости, которая позволяет ему совершать полную трансформацию исходной инстанции.

Именно так Тынянов представляет трансформацию жанра оды: ода, старший жанр, существует не как замкнутое и самодостаточное единство, но как «известное конструктивное направление». Другие лирические формы не мешают существованию оды, так как они воспринимаются как «младшие». Вот почему «возвышенный» жанр оды мог привлекать и впитывать самые разнообразные материалы, мог оживать за счет других жанров. В конечном счете ода могла трансформироваться до полной неузнаваемости, и тем не менее она по-прежнему воспринималась как ода вследствие того, что «установка» закрепляет формальные элементы за основной речевой функцией<sup>1</sup>. Эта «установка», присущая самой природе жанра, подчиняет и преобразует все элементы слова<sup>2</sup>.

Стихотворение, этот основной формалистический объект, являет в чистом виде дуализм серий и их неизбежную корреляцию. Так, для О. Брика феномен стиха представляет собой напряжение между двумя конструктивными принципами – семантическим и ритмическим, или «замым». Эти полярные принципы конституируют два противоположных полюса или две фундаментальные силы, между которыми реализуется явление стиха. Такими конститутивными пределами стиха является «семантическое слово», пришедшее из «повседневной речи», и «замное» десемантизированное слово, воспринимаемое как звуковая реализация определенной ритмической интенции. Стих есть напряжение между абстрактным семантическим принципом (ориентация на смысл, характерная

для речи в целом) и ритмическим абстрактным принципом (ориентация на ритм, характерная исключительно для поэтического языка). Эволюция стиха с формалистской точки зрения реализуется как борьба повседневной или семантической языковой инстанции против «заумной», собственно поэтической инстанции, это поединок акцентов, где ритмический акцент противостоит семантическому. В процессе эволюции стиха семантический аспект усиливается, когда чрезмерная ориентация на ритм угрожает превратить стих в «заумный язык», и, напротив, появление «заумного языка» есть реакция на опасность банализации, автоматизации или семантизации поэтического языка. Таким образом, поэтическая система реагирует на разрыв, имеющий место между ритмическим и семантическим рядами<sup>3</sup>.

Здесь мы имеем дело с моделью, гомологичной базовому «протофеноменальному» механизму, который гетевская морфология характеризует через принцип «полярности» (Polarität) и «метаморфозы» (гетевские «метаморфозы» растений и животных, *Metamorphose der Pflanze* и *Metamorphose der Tiere*). Эта компенсаторная оптика немедленно отсылает к органическому принципу равновесия или «бюджета природы», сформулированному Гете применительно к естественной внутренней экономии органической замкнутой системы. Эта идея внутренней компенсаторной экономии организма выражена, в частности, в дидактическом стихотворении «Метаморфоза животных» (1820). Согласно Гете, природа предписывает высший закон, естественные пределы развития всякого организма. Организм есть проявление этого внутреннего закона, он детерминирован изнутри этими органическими пределами, он является живым носителем собственной органической ограниченности. Форма определяет образ жизни животного и, в свою очередь, этот образ жизни мощно воздействует на форму – внутренняя сила организма или его внутренняя форма является «пленницей» этого «священного предела», внутри которого она реализуется. Коза с клыками и когтями или рогатый лев абсурдны именно как гротескное нарушение принципа естественной экономии живого организма, принципа органического перераспределения его внутренних сил<sup>4</sup>.

Можно умножить примеры протофеноменальных полярных фигур в формалистских теориях – идея Брика о внутрисистемном компенсаторном равновесии между «здравым смыслом», рассматривающим поэтический прием как некое декоративное добавление к нормативному строю речи, и «современной поэтикой», для которой прием и ритмическая антисемантическая тенденция есть основание поэтической речи; борьба элегической и одической линий у Тынянова; борьба старшей и младшей ветви у Шкловского. Имплицитный органицизм морфологического подхода у формалистов проявляется как требование континуальной системической эволюции. Катастрофический эволюционизм (Ж. Кювье) постулирует невозможность изменений для органической функционально интегрированной системы, ибо такие изменения ведут к разрушению системы. Гете выступает против этого функционального фиксизма, предлагая свою морфологическую концепцию континуальности в изменчивости, где «тип» (Typus, Urtypus) определяется через свою изменчивость, а не через свой статизм. Именно в этом, гетевском смысле термин «морфологический», как это замечает П. Стайнер, обозначает у формалистов в равной мере и холизм литературного произведения, и его генеративную природу<sup>5</sup>.

Этот динамический подход к «словесному материалу», к «субстанции выражения» художественной конструкции приводит к формалистическому определению слова как пустой в себе матрицы, наделенной неограниченной пластичностью и, следовательно, мощным морфологическим потенциалом. Вот почему в книге Тынянова о семантике стиха (1924) «слово» не имеет единственного значения, это «хамелеон», всякий раз характеризуемый не только новыми оттенками, но даже новыми цветами. «Слово» наполняется всякий раз новым содержанием в зависимости от интегрирующей его лексической структуры и от функции каждого из речевых элементов<sup>6</sup>. Эта пластическая автономная жизнь слова, проявляющаяся как развитие словом внутри общесемантического кадра собственных вторичных семантических черт, вновь ведет нас в органическое царство метаморфозы, в царство «примитивного типа» или «протофеномена». Тот же Гете определяет организм, живую структуру, через потенциальную возмож-

ность развития вторичных, т. е. неунаследованных гетеросистемных черт<sup>7</sup>.

Таким образом, слово, минимальная единица поэтической конструкции, ее материальный строительный элемент, представляет собой эквивалент «протофеномена», который содержит в свернутом и конденсированном виде всю парадигму возможного развития. В результате слово примыкает к другим «примитивным феноменам» в формалистической рефлексии, как, например, «самый типичный роман мировой литературы», «самый типичный сказ», «самая типичная сказка» или «протосюжет», – все эти «примитивные феномены» предстают как эффекты скрещения рядов, чистые проявления законов полярности, внутреннего дуализма системы. Эта потенциальная морфогенеративная единица виртуально содержит все последующее морфологическое развитие, полный набор всех потенциальных будущих форм.

Формалистическая критика фундаментально а-исторического понятия внутренней формы в том смысле, в каком его употребляет А. Потебня, производилась во имя «историзации» исследований в сфере гуманитарных наук. «Внутреннюю форму» слова и языка в смысле Гумбольдта и Потебни можно выделить как объект лишь в том случае, если исследователю удастся достичь исходной точки порождения языковых форм. Подобный метод предполагает необходимость своеобразного исторического подхода к языковым явлениям, согласно которому язык пребывает в постоянном изменении. Но эта «исходная точка», подразумеваемая понятием «внутренней формы», представляет собой на деле «примитивную» психическую ассоциацию. Изначальная «внутренняя форма» есть «блуждающий» объект, помещенный в а-историческое пространство, но устанавливаемый лишь посредством «историзирующего» подхода.

Критика формалистами (и в особенности Р. Якобсоном и В. Жирмунским) «механицизма» и «атомизма» «неограмматиков» подчеркивает «историческую» ориентацию исследований в области лингвистики и поэтики. «Исторический» подход, по всей видимости, исключает саму идею «внутренней формы», понимаемой как постоянно присутствующее свойство системы, с тем чтобы сконцентрироваться на

ее переменных или динамических аспектах. В то же время собственно «формалистским» объектом является эквивалент или инвариант, понимаемый как результат или проявление конвергентной тенденции в функционировании системы. Понятие «внутренней формы» оказывается замещенным понятием «внешней формы», точкой конвергенции, в которой выявляются внутренние тенденции системы. Данная трансформация объясняет излюбленную тему теоретизирования Якобсона, а именно отношение внешних и внутренних элементов языковой системы. Речь идет теперь не о вытесненной и забытой «внутренней форме», но о действительной «внешней форме», которая наглядно представляет и конденсирует внутренние тенденции системы. «Формалистический» подход к языку нацелен на непосредственный доступ к базовым механизмам системы, исходя из ее «поверхностных» элементов; подобный переход становится возможным вследствие глубокого «сродства» или полного соответствия между внешним и внутренним состояниями системы. В данном контексте его можно рассматривать как возврат к «динамической» внутренней форме в смысле В. фон Гумбольдта против «сущностно-онтологического» и инвариантного ее определения у А. Потебни.

Функциональная оптика позднего ОПОЯЗа определяет статус элемента в литературном произведении, элемента, выступающего в качестве объекта исследований ранней формальной школы. В функциональной перспективе элемент становится краеугольным камнем художественной конструкции. Элемент находится в основании конструкции, он предстает как исходная точка и конечный пункт ее анализа. В действительности в рамках подобного подхода каждый элемент становится инстанцией «архитектонического» типа, т. е. носителем общей интенции произведения, частичным выражением его означающей целостности. Определение художественного произведения в функциональных терминах подразумевает, что единичный элемент конструкции исполняет роль контролирующей и синтезирующей инстанции, которая управляет целостностью системы и обеспечивает ее функциональность или ее органичность. Подобный подход предполагает также иерархию функций. С точки зрения формы элемент остается идентичным и

принимает любую функцию. В этом случае, сохраняя свою формальную тождественность, он становится функционально отличным. Установить иерархию функций означает определить функциональную нагрузку элементов: задача исследователя-формалиста заключается в определении детерминирующей функции, называемой доминантой. Определяя форму или конструкцию в качестве единственно релевантного объекта анализа, формалисты вновь приходят к фундаментальной идее немецкой органицистской традиции морфогенезиса (*Bildung*). В своем «эпигенетическом» подходе к языковой материи (*material*) формалисты оказываются вполне традиционными. Материя или материал исключаются из формалистического анализа ввиду их вторичного статуса по отношению к конструкции. Исключение «материала» из поля анализа подчиняется принципу редукции все еще «слишком материальных» элементов во имя абстрактной, дематериализованной и, вследствие этого, иерархически высшей инстанции, которая по своей сути эквивалентна концепту «формы» немецкого идеализма (в частности, у Гегеля).

То, что формалисты рассматривают как «материал», нерелевантный для поэтического анализа, соответствует завершенным или «ставшим» формам немецкой морфологической традиции. В немецком идеализме материя, как и все, что предшествует формированию понятия или «формы», совершает работу, направленную на реализацию этой абстрактной дематериализованной формы. Материя есть становление смысла, это негативная работа внутреннего формирования, она представляет собой необходимое условие доступа к «чистой», или «ставшей», форме. Материя прогрессирует посредством самоотрицания, посредством сцепления внутренних детерминаций, которые последовательно редуцируют ее материальность и приближают ее к дематериализованному идеалу понятия, называемого также концептом, формой, конструкцией, – иными словами, к «завершенному самосознанию».

Формалистическое понятие «конструкции» отражает идею немецкого идеализма о роли материи как резерва частичных детерминаций. Эти последние выступают условием высшей «самодетерминации», называемой «самосознанием» или «ставшим», «состоявшимся» понятием.

Формалистический «материал» остается, следовательно, эквивалентом определения материи, предложенного немецкой идеалистической традицией: как совокупности «переживаний» и «чувственных следов», «непроизвольных движений» Духа в его становлении или в его свершении. Артикуляция фонематически релевантного или смысло-различительного звукового единства, равно как и артикуляция «приема» в формалистическом смысле, следует этой внутренней необходимости приобретения формы как высшей стадии артикулированной материи. Феноменологическая фигура снятия, постоянной прогрессии, посредством которых Дух, формообразующая инстанция, вводит материю в область «самосознания», сохраняется в формалистической рефлексии. Именно в этом смысле «поэтический язык» или «поэтическая функция» вводит словесный материал в «светлую зону сознания»<sup>8</sup>. Данная операция является конструированием видимости посредством выделения и акцентуации совокупности бинаризов и параллелизмов, целью которых является переструктурирование восприятия за пределами чисто языкового смысла, понимаемого как «механическая ассоциация по смежности» (Якобсон). Языковая избыточность, лежащая в основе этой видимости или этой семантической соматизации, разрешается в возникновении смысла поэтического текста. Материальность становится конститутивной для этого нового смысла, возникающего из конструкции, конструкция производит смысл посредством своей конденсированной материальности. Бинаризмы и параллелизмы первоначально создают эффект «сверхдетерминации», который проявляется на уровне «внешних форм» (звук, графика), динамизируя их и приводя их в движение. Далее особая поэтическая «непрозрачность», создаваемая напряжением этих «внешних форм», нейтрализует и разрушает нормативную семантику задействованных в конструкции терминов. Ее результатом является появление «деформации» нормативных параметров языковых составляющих. Поэтическое слово утрачивает статус абстрактного или чистого единства, оно «соматизируется», и новый смысл рождается из этой трансформации.

Обратимся к фигуре метаморфозы в поэтике Р. Якобсона. Это понятие связано с морфологическими

увлечениями молодого Якобсона, в частности с его чтением О. Шпенглера (см. эссе «Письма с Запада. Дада», 1920). Якобсон приветствует в шпенглеровском «Закате Европы» открытие сознания пропорций, которое должно лечь в основу истории как науки. Этот футуристический энтузиазм раннего Якобсона имеет глубоко морфологическую природу: молодой лингвист воспринимает на шумевшую книгу Шпенглера как проявление теоретического релятивизма и как воплощение духа новой, современной науки<sup>9</sup>.

Для Шпенглера математический закон есть средство познания мертвых форм, в то время как аналогия есть способ познания живых или органических форм. Внутренняя форма присутствует в исторической морфологии Шпенглера как чувство точной границы, она обусловлена свойствами вида, к которому принадлежит исследуемый феномен. Собственная или реальная форма самостоятельной замкнутой системы включает в себя этапы развития этой системы, ее последовательные возрасты. Органическая логика истории составляет ее периодическую структуру, это ее судьба, а не ее причинность<sup>10</sup>.

У Шпенглера, как и у Гете, гештальт противостоит закону, равно как живая природа противостоит мертвой природе и мир как организм – миру, понимаемому как механизм. Цивилизация как судьба культуры выражает строгую органическую необходимость. Это вершина исторической морфологии, наиболее искусственное и предельное состояние культурной системы, этап завершения, на котором «ставшее» заменяет процесс становления, это смерть, которая следует за жизнью. Для Шпенглера культуры суть организмы, и мировая история представляет собой их общую биографию. Объектом сравнительной морфологии являются чистые гештальты как многократные проявления внутренней формы явлений<sup>11</sup>.

Согласно Шпенглеру, гетевское открытие протоформ, или изначальных форм, могло быть понято Лейбницем, но оно совершенно чуждо веку Дарвина. Шпенглер подчеркивает зависимость современной ему историографии от дарвинистского подхода, т. е. от каузального принципа, свойственного естественным наукам. Вследствие этого великой задачей XX в. является физиогномика: ее предметом было бы выявление внутреннего строения органи-

ческих систем, в которых и посредством которых свершается мировая история<sup>12</sup>. Любопытно отметить, что в лингвистической рефлексии Якобсона Дарвин также не забыт в списке современных западных идеологий. Якобсон воспринимает дарвинизм как часть западного атомизма и механицизма, которые, будучи основанными на механизме дивергенции, упрямо не замечают конвергентных или органических процессов в эволюции систем. Если Дарвин понимает эволюцию как сумму дивергенций, вытекающих из случайных вариаций, претерпеваемых индивидом, проявляющихся в медленных и еле заметных изменениях, то современная и в особенности русская биология противопоставляет этой доктрине концепцию номогенеза. Согласно этой последней, эволюция в значительной мере является конвергентной: конвергенция есть следствие внутренних законов, охватывающих огромные массы индивидов на обширных территориях. Количество наследственных вариаций, совершающихся посредством прыжков и неожиданных мутаций, ограничено, и они совершаются в строго определенных направлениях<sup>13</sup>.

У Шпенглера геологическая метафора «псевдоморфоза» обозначает триумф механической внешней формы, которая навязана извне органическому содержанию и разрушает его<sup>14</sup>. Фигура псевдоморфоза вновь всплывает в культурологической аргументации Николая Трубецкого, в эссе 1925 г. «Наследие Чингиз-хана». Трубецкой представляет русскую историю в терминах несовпадения между формой и материалом. Несчастье России, по его мнению, является следствием проекта царей создать великую европейскую державу на основе русского материала. Раскол между образованными слоями общества и простым народом привел к появлению нового социального сословия — знаменитых разночинцев, которых Трубецкой называет квазиинтеллигенция. Князь-фонолог подчеркивает, что эта новая социальная группа, ненавидящая высшее национальное сословие, отбросила основы национальной культуры. Эта новая интеллигенция присвоила рудименты европейской культуры, которые она претендовала преподать народу. Трубецкой видит в русской революции нечто вроде исторического реванша, неизбежное следствие антинациональной политики, проводимой русской монархией со

времен Петра Великого. Эта революция отнюдь не явилась следствием каких-то особых пороков, свойственных русской монархии. Всякое правительство, свернувшее с подлинного исторического пути в ошибочном направлении, было бы обречено бороться с материалом и, следовательно, столкнуться с национальным возмущением<sup>15</sup>. Таким образом, ошибка русской монархии является универсальной и а-исторической, это явление формального и органического порядка. Монархия попыталась нарушить закон органического формообразования, навязывая неорганическую (механическую) форму национальному материалу.

Трубецкой упрекает большевистское правительство в желании построить «романо-германское» государство в его наиболее чистой и законченной форме. Коммунистические лидеры остались во власти европейских предрассудков, основывающихся на эволюционистской науке и на теории прогресса, этих плодах «романо-германского» эгоцентризма<sup>16</sup>. В 1925 г. Трубецкой был не единственным, кто думал таким образом. Шпенглер, мыслитель упадка и превращенных форм, также полагал, что высокая культура, развившаяся в России в результате псевдоморфоз Петра Великого, осталась плохим продуктом этой исходной поверхностной европеизации<sup>17</sup>. Таким образом, русская лингвистико-семиотическая теория этого периода определяет свой проект как антипозитивистский и антимеханистический. Именно поэтому она приветствует аналогическую историографию Шпенглера: оба подхода основываются на органицистской традиции, конституирующей свой объект как корреляцию симметричных и параллельных элементов согласно циклическому и органическому закону метаморфозы, в соответствии с законом избирательного сродства.

Вернемся к Якобсону, читателю Шпенглера. Основным предметом его эссе 1920 г. является не Шпенглер, а дадаизм, но в равной степени – релятивность, одна из его излюбленных тем, которая неоднократно возникнет в его последующих теоретических конструкциях. Шпенглер и дадаисты важны для Якобсона прежде всего как релятивистские мыслители, они значимы также в перспективе псевдоморфоза. Шпенглер теоретизирует это явление, а дадаисты сами являются продуктом подобной метаморфозы

в международной культурной жизни. Это – поздняя трансформация или псевдоморфоз футуризма, подлинного художественного авангарда<sup>18</sup>.

Но у раннего Jakobsona существует и другое понятие, коррелятивное концепту «псевдоморфоза», – это понятие «метаморфозы». Метаморфоза описана Jakobsonом в его эссе о Хлебникове (1920) как основной прием «новейшей русской поэзии», т. е. «современной поэзии» *par excellence*. Именно благодаря этой пластической силе метаморфозы футуристическая поэзия Хлебникова представляет собой «жизненное» и «современное» явление или, в формалистических терминах, «литературный факт современности». Противопоставляясь опасности окаменения, разрыва между формой и материалом, понятие метаморфозы коннотирует живой органический процесс становления языка, его свободное развитие, процесс, гибкость которого есть фундаментальное отличительное свойство становящейся системы. Jakobson подчеркивает, что метаморфоза является излюбленным приемом Хлебникова: кроме того, это излюбленный мотив «новейшей русской поэзии». Именно поэтому речь идет об исконно поэтическом и универсальном приеме: мотив совпадает со своей словесной реализацией, это полное слияние «материала» (смысла или «семантической мотивации») и «приема». Более того – этот автономный прием есть «самовитое слово» в чистом виде. Все словесное произведение становится метаморфозой текстовой материи, самого словесного материала, это выражение глубинной тенденции языковой материи<sup>19</sup>.

Jakobson относит метаморфозу к категории параллелизмов, как параллелизм *par excellence*. Метаморфоза, характеризующаяся как реализация словесной конструкции, состоит в проецировании во времени «обратного параллелизма» (Jakobson называет в качестве примера антитезу). Если «негативный параллелизм» отбрасывает метафорический ряд во имя буквального ряда, то «обратный параллелизм» отрицает буквальный ряд во имя метафорического ряда. Jakobson определяет метаморфозу как «проекцию обратного параллелизма во времени»<sup>20</sup>. Метаморфоза, свойственная поэтическому языку, описывается Jakobsonом как стирание границы между конкретным и переносным смыслом<sup>21</sup>. Метаморфоза, сам процесс реализации обратного

параллелизма, дается Хлебниковым в чистом виде, т. е. вне всякой мотивации, в форме обнаженного приема<sup>22</sup>. Метаморфоза представлена Якобсоном как эмансипация слова от его подчиненных или вторичных аспектов (например, коммуникативной установки или грамматического оформления), как восхождение слова к его независимому и чистому состоянию. Метаморфоза есть реализация или раскрытие внутреннего подлинного потенциала слова, совершаемое посредством законов поэтического языка или «эстетической функции»<sup>23</sup>. Освобожденная от любой мотивации, метаморфоза ведет слово к его идеальному пределу, к «заумной» стадии, которая является целью и конечным пунктом этой трансформации. Метаморфоза есть движение к чистому выражению, к самой форме, к вершинной или сущностной реализации словесной единицы<sup>24</sup>.

Именно в этом смысле механизм метаморфозы у Якобсона аналогичен процессу интенсификации или восхождения (*Steigerung*), который увенчивает собой органическую метаморфозу у Гете: это высшее, утонченное и облагороженное состояние трансформированной органической ткани. Метаморфированный поэтический элемент представляет собой эмансипацию звуковой валентности от семантической связи<sup>25</sup>: таким образом, происходит визуализация силовой линии, соответствующей «установке» метаморфозы: движение, направленное из глубины (содержание, семантический аспект) к поверхности (чистая форма, звуковой десемантизированный аспект).

Метаморфоза, воскрешение формы, противопоставляется, таким образом, потере или смерти формы, характерной для «псевдоморфоза»: это триумф сходства над механической ассоциацией по оси смежности. Табулярная модель, одновременность или симультанность торжествует над линейностью языковой цепи, парадигма торжествует над синтагмой. Иными словами, если мы хотим остаться в традиции морфологической поэтики, «живописная» или «барочная» линия торжествует над «графической» или «классической» линией (Г. Вёльфлин).

Если Гете анализирует кость как текст<sup>26</sup>, то Якобсон, со своей стороны, интерпретирует ген как фонему, как законченное фонематическое единство. Так, Якобсон следующим образом объясняет изоморфные черты или «бро-

сающуюся в глаза» гомологию между генетическим кодом и архитектурной моделью, обнаруживаемой в основании вербального кода человеческого языка: генетический код, первичное проявление жизни, и язык, универсальная способность человечества, являются двумя фундаментальными наборами информации, передаваемой от предков к потомкам: молекулярная и вербальная наследственность составляют необходимое предварительное условие культурной традиции<sup>27</sup>.

Якобсон основывает аналогию между естественным языком и генетическим кодом на определении гена в качестве серии из четырех повторенных в пермутации элементов. Он непосредственно сравнивает конститутивные элементы генетического кода с фонемами. Согласно Якобсону, среди всех систем носителей информации генетический и вербальный коды суть единственные коды, основанные на использовании дискретных компонентов, которые не имеют собственного значения, но служат для образования минимальных смысловесущих единиц, т. е. единиц, обладающих значениями в рамках данного кода. Фонематические взаимосвязи могут быть расщеплены на несколько бинарных оппозиций, составленных далее нерасчленимыми различительными признаками; аналогичным образом две бинарные оппозиции лежат в основании всех других букв генетического кода<sup>28</sup>. Таким образом, код человеческого гена непосредственно соотнесен Якобсоном с языковым кодом – уподобленный фонеме ген управляется тем же самым принципом смысловозначительного признака.

Как и морфология Гете, лингвистика и поэтика Якобсона пребывает в поисках универсального прототипа (*Urtypus*). До Гете Гердер предположил существование некоей главной, или общей формы (*Hauptform*), присущей всему живому<sup>29</sup>. Смысл морфологического подхода состоит в том, чтобы обнаруживать в разнообразии жизненных форм единственную главную форму, изменения которой и производят это морфологическое разнообразие<sup>30</sup>. Чисто морфологический ряд, полагающий себя «чисто формальным», вводит функциональный фактор внутрь предполагаемой им последовательности – в ее составе особый элемент или орган определяется через присущую ему

функцию<sup>31</sup>. Эта морфологическая оптика точно воспроизводит концептуальную эволюцию русского формализма, а именно переход от этапа «чистого формализма» к функционализму – от универсального понятия приема, наделенного единственной функцией «остранения», к принципу функционального значения, т. е. к функциональному разнообразию, которое может осуществлять один и тот же прием.

Для Гете закон метаморфозы выдвигает единый общий тип (Urtypus, именуемый также Urpflanze, Modell, Muster), который может быть обнаружен во всех живых существах. Этот тип конституируется посредством метаморфозы, исходя из внутренне аморфных (ungeformt) органических масс «в соответствии с прогрессивным процессом облагораживания и утончения (Bildung)», именуемым также «интенсификация», Steigerung. Например, метаморфоза растений происходит в три этапа, каждый из которых содержит два различных момента: 1) процесс расширения, или разветвления (Ausdehnung); 2) процесс концентрации (Zusammenziehung) и сжатия, или «утончения» (Verfeinerung); 3) интенсификация (Versteigerung)<sup>32</sup>.

С одной стороны, Urtypus свидетельствует о «счастливой гибкости и пластичности» (eine glückliche Mobilität und Biegsamkeit) организма, с другой – об идее полярности (Polarität) основных сил. Согласно этой идее, всякое формирование подвержено действию двух различных сил. Для растений речь идет о двойной метаморфозе между двумя противоположными тенденциями: растительной пролиферацией и «семинальной концентрацией»<sup>33</sup>. Это «чередование периодов расширения и периодов концентрации» составляет «фундаментальное свойство живой системы». Оно выражается также «изначальными словами» (Urworte), заимствованными Гете из описания циркуляции крови, где диастола соответствует расширению сердца и артерий, а систола – противоположному движению сжатия, которое придает импульс крови и обуславливает ее прогрессию<sup>34</sup>. Двойной закон полярности, закон прогрессии представляет собой чередование «диастола (расширение) – систола (сжатие)». Эта «вечная формула жизни» охватывает такие классические оппозиции, как «жизнь – смерть», это принцип самой реальности.

Теория Jakobsona противопоставляет себя любой онтологической рефлексии, но тем не менее утверждает объективную природу своего бинарного принципа, принципа, порождающего характерную для нее систему бинаризов и параллелизмов. Согласно Jakobsony, бинаризм характеризует самую реальность. Кроме того, принципы его лингвистики, несмотря на выдвинутое им требование специфичности этой науки, находят свое подтверждение в сфере естественных наук, от биологии до генетики. Напомним, что для Гете эта сущностная дуальность явлений находит свое подтверждение в физико-философском плане в антагонизме двух фундаментальных сил – притяжения и отталкивания, – ведущих свое происхождение из космологии Канта. Мы уже отмечали выше, что сходный универсальный принцип «диастола – систола» лежит в основании циклической типологии «классицизм – барокко» у Г. Вёльфлина.

Поиск инварианта в вариациях становится основным приемом науки Jakobsona. Его поэтический и фонологический проекты исходят из идеи некоего неизменного фона, на котором возникает всякая сенсорно воспринимаемая данность; этот фон гарантирует связность всего в вариациях системы. Влияние тотальности на составляющие ее части лежит в основании науки Jakobsona как в ее динамическом аспекте (зависимость всех данных от поля), так и в ее статическом аспекте (тотальность больше, нежели сумма ее частей)<sup>35</sup>. Цель этой «трансатомической» концепции языка и художественного произведения заключается в представлении данного инварианта в его отношениях к переменным элементам. Это инвариантное качество языковой формы у Jakobsona, обуславливающее ее универсальность и полифункциональность, сближает ее с гетевским прототипом или протоформой. Отношение оппозиции, полагаемое этим лингвистическим проектом, постоянно основывается на следующих факторах: зависимость от поля, полифункциональность, универсальность. Языковой инвариант получает у Jakobsona, по сути, статус символического факта, так как релевантность его проявляется не только на внутрисистемном (в пределах данной языковой системы), но и на межсистемном уровне (между различными языками). Эта теория устанавливает «прото-

отношения» и «прото-элементы», которые предшествуют всякой конкретной языковой системе и, следовательно, выступают как межсистемные единицы. В равной мере фонема Якобсона, определенная им как пучок различительных черт, превосходит пределы одной замкнутой системы, несмотря на то что именно эта закрытость системы определяет ее операциональность с фонологической точки зрения. Введенное таким образом межсистемное измерение трансцендирует совокупность частных языковых систем и, следовательно, обнаруживает свое родство с универсальным символизмом.

Предмет якобсоновской теории – инвариантность во множественности и инвариантность отношений между totalidadю и частями – является сугубо «морфологическим». Эта теория сосредоточивается на изучении внутренних и внешних отношений в конвергентной перспективе. Ее «единственный герой» – динамическое равновесие, выражение общей внутренней экономии системы – постоянно позволяет ощутить конфигурацию гетевского прототипа. Данное «динамическое равновесие» возникает как следствие взаимодействия осей конвергенции и дивергенции в зависимости от общего принципа дополнительности. Классическая якобсоновская схема языковых функций, утверждающая их автономность в качестве подкода внутри общего языкового кода, иллюстрирует взаимозависимость средств языка и восприятия, лежащую в основе «внутренней экономии» системы<sup>36</sup>.

Вводя фонетические изменения в рамки претерпевающей мутацию фонологической системы, Якобсон видит телеологию системы в ее стремлении сохранить внутренний порядок посредством серии звуковых модификаций, направленных на поддержание исходной стабильности. Это «прото-отношение», «примитивная фонологическая корреляция» предстает как базовое единство, которое просвечивает через все пермутации и вновь возникает как «фатальное предназначение» эволюционирующей системы. Этот фонематический протофеномен сохраняет свой неизменный статус через все звуковые изменения. Он предстает как цель испытанных системой модификаций, это виртуальное стабильное ядро противопоставляется пластическому материалу метаморфозы и обретает смысл

посредством многократно воспроизведенной инвариантности. Синкретическое единство, в котором Якобсон сводит вместе оси синхронии и диахронии вопреки их антиномичному противопоставлению у Соссюра<sup>37</sup>, утверждает телеологическую направленность этих осей к изначальному или «примитивному» отношению, представляющему как квинтэссенция философии «примитивного типа».

Методологически Гете с его «примитивным растением», имеющим в качестве модели лист, «этот подлинный Протей», и Якобсон с его тотальным фонологическим проектом интерпретируют всякое изменение в зависимости от системы, внутри которой оно имеет место. Вследствие этого подхода каждый факт воспринимается как частичная целостность, интегрированная в другие частичные совокупности, расположенные на различных иерархических ступенях<sup>38</sup>.

Как для поэта, так и для лингвиста самой очевидной формой внутрисистемного изменения является восстановление равновесия внутри системы, реставрация, имеющая своей целью воссоздать исходную симметрию (*Ursymetrie*)<sup>39</sup>. Движение системы объясняется изначальным принципом внутреннего равновесия: реставрирующая тенденция является следствием предшествующего разрушения «предсуществующей гармонии».

Но именно в якобсоновской поэтике с особенной силой проявляется «тайное сродство»<sup>40</sup>, иногда определяемое им как «элемент *sui generis* <...> который нельзя механически сводить к другим элементам»<sup>41</sup>, или как «поэтичность», составляющая сложной структуры, но такая составляющая, которая неизбежно трансформирует другие элементы и вместе с ними детерминирует поведение всей системы<sup>42</sup>. Эта «поэтичность», заменяющая у Якобсона пражского периода понятие «литературности» его русского формалистского периода, неожиданно обретает другое «тайное сродство». Этот откровенно «антимеханистический» и «антипроизвольный» термин, наделенный мощным «проникающим» потенциалом, любопытным образом сближается с «гальванической мечтой» Новалиса. Речь идет о «гальваническом духе», обуславливающем возможность перехода между органическим и неорганическим, об этом текучем компоненте человеческого языка

(называемом также «любовь и сладострастие»), воплощающем «изначальную», «неисчерпаемую», «неограниченную» пластичность: Новалис прибегает к этой фигуре, чтобы определить поэзию. Поэт видит этот текучий компонент, «жизненную инстанцию», «питательную силу твердых тел» в свете определений романтической физики Риттера и Баадера, у которых данный элемент циркулирует между твердыми телами и питает их, образуя «гальванизирующую медиацию» в природе<sup>43</sup>. Эта «третья» загадочная сила, которая вмешивается в действие двух фундаментальных сил (притяжение и отталкивание), порождает «органические сродства» между генетически гетерогенными системами. Именно в этом пространстве «избирательного сродства» встречаются поэт и теоретик поэзии, определяющий поэтическую функцию как трансформирующую и воскрешающую инстанцию языковой системы.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Texte der russischen Formalisten*. B. 2. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. S. 316.

<sup>2</sup> См.: *Ibid.* S. 308.

<sup>3</sup> См.: *Ibid.* S. 184–192.

<sup>4</sup> См.: *Goethe*. *Metamorphose der Tiere // Goethe*. Poésie. Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes. V. 2. Paris: Aubier, Montaigne, 1982. P. 529–535.

<sup>5</sup> См.: *Steiner P.* *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca, L.: Cornell University Press, 1984. P. 69–71.

<sup>6</sup> См.: *Tynianov I.* *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*. P.: Union générale d'éditions, 1977. P. 81–86.

<sup>7</sup> См.: *Doležel L.* *Occidental Poetics : Tradition and Progress*. L.: Univ. of Nebraska, 1990. P. 56–59.

<sup>8</sup> *Якубинский Л.* О звуках поэтического языка // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916.

<sup>9</sup> См.: *Якобсон Р.* *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987. С. 423–426.

<sup>10</sup> См.: *Шпенглер О.* *Закат Европы*. Т. 1. М.: Мысль, 1993. С. 142–156.

<sup>11</sup> Там же. С. 163–164.

- 12 Там же. С. 262–263.
- 13 См.: *Jakobson R.* Selected writings. I. Phonological studies. The Hague – Paris: Mouton, 1962. P. 110.
- 14 См.: Spengler heute: Sechs Essays mit einem Vorwort von Hermann Lübbe. München: Verlag C. H. Beck, 1980. S. 31.
- 15 См.: *Troubetzkoy N.* The legacy of Gengis Khan. Ann Arbor: Michigan slavic publications, 1991. P. 212–213.
- 16 См.: *Jakobson R.* Selected writings. VII. The Hague – Paris: Mouton, 1985. P. 309–311.
- 17 См.: Spengler heute. S. 29–33.
- 18 См.: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. С. 433.
- 19 См.: *Jakobson R.* Questions de poétique. P.: Seuil, 1973. P. 16–17.
- 20 См.: Ibid. P. 16–17.
- 21 См.: Ibid. P. 17.
- 22 См.: Texte der russischen Formalisten. S. 46–52.
- 23 См.: Ibid. S. 30.
- 24 См.: Ibid. S. 92–110.
- 25 См.: Ibid. S. 122.
- 26 См.: *Lacoste J.* Goethe. Science et philosophie. P.: PUF, 1997. P. 48.
- 27 См.: *Jakobson R.* Linguistics and Natural sciences // *Jakobson R.* Main trends in the Science of Language. L.: George Allen and Unwin Ltd., 1970. P. 52.
- 28 См.: Ibid. P. 50.
- 29 См.: *Herder J.G.* Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité. P.: Aubier, 1962. P. 108.
- 30 См.: *Lacoste J.* Op. cit. P. 48.
- 31 См.: Ibid. P. 49.
- 32 См.: Ibid. P. 18.
- 33 См.: Ibid. P. 37.
- 34 См.: Ibid. P. 39.
- 35 См.: *Holenstein E.* Jakobson ou le structuralisme phénoménologique. P.: Seghers, 1974. P. 24–25.
- 36 См.: *Jakobson R.* Essais de linguistique générale. P.: Minuit, 1963. P. 214.
- 37 См.: *Holenstein E.* Op. cit. P. 39.
- 38 См.: *Lacoste J.* Op. cit. P. 45.
- 39 См.: Ibid. P. 45–46.
- 40 *Jakobson R.* Huit questions de poétique. P.: Seuil, 1977. P. 30.

<sup>41</sup> Ibid. P. 45.

<sup>42</sup> Ibid. P. 46.

<sup>43</sup> *Ayrault R.* La genèse du romantisme allemand. Vol. 4. P.: Aubier, 1961–1976. P. 131–152.

### *Лумепамыпа*

*Ayrault. R.* La genèse du romantisme allemand. Vol. 4. P.: Aubier, 1961–1976.

*Goethe.* Poésie. Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes. Vol. 2. P.: Aubier, Montaigne, 1982.

*Doležel L.* Occidental poetics: tradition and progress. L.: Univ. of Nebraska, 1990.

*Herder J. G.* Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité. P.: Aubier, 1962.

*Holenstein E.* Jakobson ou le structuralisme phénoménologique. P.: Seghers, 1974.

*Jakobson R.* Selected writings. I. Phonological studies. The Hague – Paris: Mouton, 1962.

*Jakobson R.* Essais de linguistique générale. P.: Minuit, 1963.

*Jakobson R.* Main trends in the Science of Language. L.: George Allen and Unwin Ltd., 1970.

*Jakobson R.* Questions de poétique. P.: Seuil, 1973.

*Jakobson R.* Huit questions de poétique. P.: Seuil, 1977.

*Jakobson R.* Selected writings. VII. The Hague – Paris: Mouton, 1985.

*Lacoste J.* Goethe. Science et philosophie. P.: PUF, 1997.

*Spengler heute.* Sechs Essays mit einem Vorwort von Hermann Lübbe. München: Verlag C. H. Beck, 1980.

*Steiner P.* Russian formalism: A metapoetics. Ithaca, L.: Cornell University Press, 1984.

Texte der russischen Formalisten. B. 2. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

*Troubetzkoy N.* The legacy of Gengis Khan. Ann Arbor: Michigan slavic publications, 1991.

*Tynianov I.* Le vers lui-même. Les problèmes du vers. P.: Union générale d'éditions, 1977.

*Алпатов В.* История лингвистических учений. М.: Языки русской культуры, 1998.

*Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1. М.: Мысль, 1993.

*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

*Якубинский Л.* О звуках поэтического языка. // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916.

## Теория автоматизма до формалистов

Хотя на использование формалистами метафор, взятых из естественных наук, – организма, целостности, морфологии, телеологической эволюции, автоматизации восприятия и торможения – указывают многие авторы<sup>1</sup>, родовая этих понятий – их предшествующие значения и многообразии контекстов употребления – исследована гораздо меньше. Непроясненность генеалогии естественнонаучных понятий сказывается в замешательстве, с которым о них пишут даже самые авторитетные авторы. У О. Ханзен-Леве, например, это проявляется в том, что он временами заключает термин «деавтоматизация» в кавычки, как бы отсылая читателя к иному по отношению к теории контексту, а временами оставляет его без кавычек, как ставший привычным термин «остранение»<sup>2</sup>. Недоумение исследователя вызывает и понятие «торможения». Встретив его во «Фрейдизме» В.Н. Волошинова, Ханзен-Леве удивленно замечает: «Интересно возведение Волошиновым столь важного для формализма понятия <...> к рефлексологической психологии». Тем не менее понятие торможения восходит к гораздо более ранним, чем рефлексология В.М. Бехтерева (которая датируется 1918 г.), контекстам<sup>3</sup>. Поскольку в науке рубежа XIX и XX вв. такие слова, как «автоматизм» и «торможение», были, пользуясь выражением М.М. Бахтина, в высшей степени «оговоренными», возникают вопросы: насколько интегрированы были эти термины в теории формалистов? Какую роль выполняли они в новых контекстах? Наконец, может ли генеалогия этих понятий помочь узнать о теории формалистов что-то новое? Я предлагаю рассмотреть здесь одно из самых главных для этой теории понятий – автоматизм. Исследование его генеалогии приводит меня к неожидан-

ному выводу – о коренном различии между теорией формалистов и современными им эстетическими концепциями в вопросе о психологических и, в частности, бессознательных источниках творчества.

Понятие автоматизма возникло в дискуссии о соотношении души и тела, возраст которой – не одна сотня лет. Говоря об автоматизме, хотели указать на способность тела функционировать без участия души, сознания или психики – так, как функционирует автомат, самодвижущаяся машина. Одна из самых знаменитых деклараций этой идеи содержится в трактате Ламетри «Человек-машина» (1747). Веком позже Герберт Спенсер (1820–1903) дал утилитаристское обоснование автоматизму. Машинообразное функционирование, писал он в «Принципах психологии» (1855), более выгодно организму, поскольку более эффективно и экономично, чем то, которое руководствуется сознанием. Поэтому при нормальной работе организма, согласно Спенсеру, сознание большей частью отсутствует, возникая тогда, когда встречаются затруднения и нервные механизмы дают сбой. В начале 1870-х гг. эта теория получила подкрепление от «дарвиновского бульдога» Т.Г. Гексли (1825–1895), предложившего формулу: человек – это «обладающий сознанием автомат»<sup>4</sup>.

Хотя Спенсер первым сформулировал гипотезу о сознании как показателе дезадаптации, скандальную известность она получила благодаря работам физиологов. Один из самых радикальных, британский невролог и психиатр Генри Модсли (1835–1918) считал сознание вообще излишним и писал, что «человек был бы такой же хорошей в интеллектуальном отношении машиной, если бы у него вообще не было сознания»<sup>5</sup>. Подобно ему, физиолог Александр Александрович Герцен (1839–1906), сын Александра Ивановича Герцена и переводчик цитированной книги Модсли на французский язык, утверждал: сознание указывает на «новизну, неуверенность, замешательство, пробы, удивление, несовершенство ассоциации, незавершенность организации, недостаток быстроты и точности передачи, потерю времени при реакции» и т. п.<sup>6</sup> Согласно Герцену-младшему, сознание связано с «процессами нервной дезинтеграции», а его интенсивность прямо пропорциональна степени этой дезинтеграции<sup>7</sup>. Фантазируя о совершенство-

вании человека в будущем, он мечтал о том, что на высшей точке развития сознание вообще не потребуется: человек достигнет «стабильности инстинктов» и «господства мозга» путем превращения некоторых видов интеллектуальной активности в формы «церебральной организации», или в автоматизмы<sup>8</sup>. Это, по выражению историка Марселя Гоше, «грандиозное нигилистское видение» сознания производило сильное впечатление на современников, включая Фридриха Ницше. Тот после чтения книги Герцена-младшего записал: «сознание, которое обречено на то, чтобы играть вторые роли и быть ничего не значащим, лишним, предназначено исчезнуть, уступив место совершенному автоматизму»<sup>9</sup>.

В отличие от физиологов, психологи занимали более умеренную позицию. Они принимали гипотезу Спенсера, согласно которой сознание появляется только в те моменты, когда привычное функционирование затруднено, но утверждали, что именно поэтому невозможно отрицать пользу сознания. Теодюль Рибо (1839–1916), перепечатавший в своем журнале «Revue philosophique» статью А.А. Герцена<sup>10</sup>, считал, что сознание, хотя и не является причиной наших действий, «завершает физическое развитие»<sup>11</sup>. А Уильям Джеймс (1842–1910) заявил, что без участия сознания работа мозга будет «подвержена случайностям и капризам» и что в этом случае «животные интересы» человека будут доминировать<sup>12</sup>.

Понятие автоматизма как высшей ступени научения, усвоения какого-либо навыка стало центральным в работах по физиологии, посвященных управлению движениями со стороны нервной системы. Чарльз Шеррингтон (1857–1952) в Англии и Н.А. Бернштейн (1896–1966) в России, изучая механизм образования навыка, пытались придать понятию автоматизма конкретное физиологическое содержание. Но и они считали автоматизм безусловно позитивным явлением. Так, хотя Бернштейн и признает, что рутинные бессознательные действия могут в определенной ситуации оказаться неуместными, препятствующими достижению цели — дезадаптирующими, — призывает «не смешивать (положительные) явления автоматизации с (отрицательным) явлением стереотипизации»<sup>13</sup>.

Излюбленной иллюстрацией автоматизации движений было обучение игре на музыкальных инструментах – любой учебник физиологии или психологии приводил рассказ о пианисте или скрипаче, которые в результате долгого упражнения переставали ощущать движения своих рук и свой инструмент и были способны сосредоточиться на музыкальном произведении. Состояние автоматизма всеми признавалось желанным. Тем неожиданнее прозвучали сетования юного Шкловского на то, что люди, как скрипач, перестали чувствовать смычок и струны<sup>14</sup>. С физиологической точки зрения, желание разрушить автоматизм абсурдно и нерационально – вспомним анекдот о сороконожке, которая задумалась, с какой ноги она должна ступить. Заявляя о том, что цель искусства – деавтоматизация, Шкловский порывал не только с утилитаризмом Спенсера, но и с психофизиологической интерпретацией искусства вообще – традицией, к которой принадлежали, например, ученики А.А. Потебни<sup>15</sup>.

В науке конца XIX в., кроме физиологического автоматизма, существовали понятия автоматизма медиумического и патопсихологического. Оба вели свое происхождение от магнетизма Месмера и более поздних гипнотических экспериментов врачей. В последние декады века в научной среде возникло движение, назвавшее себя «психическими исследованиями» (*recherches psychiques, psychic research*), – попытка проверить опытным путем феномены, наблюдаемые на спиритических сеансах. На языке медиумов автоматизм был видом транса, состоянием, в котором происходил контакт с иной реальностью. В середине 1880-х гг. один из основателей Лондонского общества психических исследований, англичанин Фредерик Майерс, и член подобного же американского общества Уильям Джеймс пытались проверить утверждение медиумов о том, что в трансе их рукой водит потусторонняя сила, и посвятили этому статьи об «автоматическом письме»<sup>16</sup>.

Примерно в это же время во Франции Пьер Жане (1859–1947), в будущем известный психолог, проводил эксперименты с «автоматическим письмом» на душевнобольных. Жане применил эту медиумическую технику как прием для установления контакта с теми душевнобольными, которые отказывались отвечать на его вопросы, буду-

чи, как считал Жане, в бессознательном состоянии. Когда же он вкладывал в руку больного карандаш, рука «автоматически» принималась писать. Жане объяснял это тем, что рукой пишущего водит «вторая личность» душевнобольного – она проявляется тогда, когда главная, сознательная личность отключена. Как и его современники, Жане считал автоматизм симптомом истерии или другой болезни, ослабляющей психику<sup>17</sup>.

В картезианской традиции распад «я» и переход функционирования на автоматический, без контроля сознания, уровень рассматривался как патология. Согласно теории, которую предложили психиатры Жюль Байярже (1809–1890) и Ж.-Ж. Моро де Тур (1804–1884), последователи философа Мэна де Бирана (1766–1824), галлюцинации – это результат отсоединения (*désagrégation*) памяти и воображения от личности, результат расщепления (*dissociation*) целостной личности<sup>18</sup>. Вслед за ними российский психиатр В.Х. Кандинский (1849–1889) использовал термин «психический автоматизм» для характеристики ощущения «сделанности», независимости восприятий, мыслей и действий больного от его воли. Позже примерно в том же значении о психическом автоматизме говорил французский психиатр, учитель Лакана Г.-Г. Клерамбо (1872–1934)<sup>19</sup>.

Свои наблюдения за душевнобольными Жане описал в диссертации «Психический автоматизм» (1889); слово «психический» было важно, так как позволяло отграничить тот автоматизм, который изучал Жане, от физиологического автоматизма неосознаваемых действий и привычек. Жане интерпретировал феномены психического автоматизма как проявление низших, «примитивных» по отношению к сознанию форм психики, которые действуют в тех ситуациях, когда поражены высшие формы, – сознание и личность. Как известно, в то время, в конце XIX в., скандальную известность получила теория итальянского профессора психиатрии Чезаре Ломброзо (1836–1909) о родстве гения и болезни. Хотя сам Жане не разделял взглядов Ломброзо, его американский последователь, психолог Мортон Принс, считал, что в основе творчества некоторых гениев – он приводил в пример Моцарта и Кольриджа – лежит автоматизм, т. е. низшая по отношению к со-

знанию функция психики<sup>20</sup>. Так понятие автоматизма оказалось замешанным в дискуссию о природе творчества, где его подхватили сюрреалисты.

Андре Бретон (1896–1966) познакомился с теорией автоматизма из первых рук, в психиатрической больнице, где он работал во время Первой мировой войны<sup>21</sup>. Вскоре, однако, Бретон отказался от официальной психиатрии, стал презирать Жане и восхищаться истеричками. Сюрреалисты по-своему возродили идею романтизма о родстве гения и безумия; через них эту идею восприняли и Лакан – который в «Четырех рассуждениях» провозглашает истерию пространством свободы – и Фуко, чья «История безумия» заканчивается настоящим гимном гениальным безумцам<sup>22</sup>. Как известно, после Первой мировой войны Бретон пытался использовать автоматическое письмо как инструмент, способный стимулировать творчество через высвобождение бессознательного. Через некоторое время, однако, сюрреалисты отказались от практики автоматического письма как способа выхода в сверхреальность. Коллективные сеансы оказались небезопасны; к тому же теория психологического автоматизма на их глазах превращалась во «вчерашний день науки», уступая экспансии психоанализа<sup>23</sup>.

Футуристы также не устояли против романтической идеи безумия, что тут же подметили и использовали в своих целях критики<sup>24</sup>. А историк футуризма В.Ф. Марков нашел сходство между некоторыми текстами русских футуристов (А. Крученых, И. Игнатъев) и «автоматическим письмом» сюрреалистов<sup>25</sup>. Но Шкловский, хотя и находился под сильным влиянием футуристов, не поддавался соблазну и не применил клише безумия ни к творчеству футуристов, ни к искусству вообще. Ни он, ни другие опоязовцы не были апологетами безумия, интуиции или иных патологических или бессознательных истоков творчества: так, например, Л.П. Якубинский, сравнивая стихи с детской речью, подчеркивал, что эта последняя отличается от «речи при экстазе, сне, душевной болезни»<sup>26</sup>. То же было характерно для старшего друга Шкловского Н.И. Кульбина, понимавшего психику как «проявление слова (сознания)»<sup>27</sup>.

Говоря об искусстве как преодолении автоматизма, формалисты противопоставили свою теорию психологиза-

торским теориям творчества как бессознательного, иррационального. Если искусство – это, по словам Шкловского, «осязание мира», – оно требует ясного сознания. Физическое движение, танец, состояние «мышечной радости», о которых он часто писал, повышают сознание; гипноз, автоматизм понижают его<sup>28</sup>. Так Шкловский дистанцировался от теорий, которые связывают искусство с гипнотическими или галлюцинаторными состояниями или описывают творчество как квазимедиумический прорыв в иной мир, воспроизводя миф о гении как божественной болезни. Поэтому, мне кажется, следует с осторожностью искать у Шкловского, например, следы влияния Анри Бергсона (1859–1941). Ведь тот, по крайней мере в своих ранних сочинениях, пишет о гипнотическом воздействии искусства – о «чарующей прелести» поэзии, ее «правильном ритме, под который наша душа, убаюкиваемая и усыпляемая, забывается словно во сне»<sup>29</sup>. Теория же Шкловского противостояла как этим взглядам, так и концепциям сюрреалистов, которые сближали творчество с патологией.

Точка зрения на искусство как на продукт бессознательного, грез и галлюцинаций не только психологизировала, но и патологизировала искусство. На рубеже XIX и XX вв. мало кто был свободен от ее влияния; пожалуй, только формалисты составляли (приятное – замечу в скобках и лично от себя) исключение. Заявив, что искусство противоположно автоматизму, и освободившись от интуитивистских, патопсихологических, психоаналитических и т. п. интерпретаций, которые висели грузом на многих современных им эстетических теориях, формалисты открыли для себя и для своих последователей новые смысловые пространства.

### Примечания

1 См.: *Steiner P. Russian Formalism: A Meta-poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. Ch. 8; *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. № 50 (2001). С. 220; *Ханзен-Леве О.* Русский формализм: методологическая

реконструкция развития на основе принципа остранения [1978]. М.: Языки русской культуры, 2001.

<sup>2</sup> См.: Ханзен-Леве О. Русский формализм. С. 14, 55, 213, 427.

<sup>3</sup> Там же. С. 427. Об истории понятия торможения см.: *Smith R. Inhibition: History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*. L.: Free Association Books, 1992.

<sup>4</sup> *Huxley T.H. On the hypothesis that animals are automata and its history [1874]* // *Huxley T.H. Essays*. L.: Macmillan, 1894. P. 244.

<sup>5</sup> *Maudsley H. Physiologie de l'esprit [1867]* / Traduit de l'anglais par A. Herzen. P.: Reinwald, 1876. P. 26.

<sup>6</sup> *Herzen A. Le Cerveau et l'activité cérébrale au point de vue psycho-physiologique*. P.: Baillière, 1887. P. 269.

<sup>7</sup> *Herzen A. Il moto psichico e la coscienza*. Firenze: Presso Bocca, 1879.

<sup>8</sup> *Герцен А. Общая физиология души (Psychophysiologie générale)* / Пер. Г. Паперна. СПб., 1890. С. 192.

<sup>9</sup> *Gauchet M. L'Inconscient cérébral*. P.: Seuil, 1992. P. 149.

<sup>10</sup> См.: *Herzen A. La loi physique de la conscience* // *Revue philosophique*. 1879. № 7. P. 353–61; *Он же. La conscience et la désintégration centrale (Lettera al signor Th. Ribot, Direttore della Revue philosophique)* // *Revue philosophique*. № 6. 1879. P. 76–80.

<sup>11</sup> *Ribot Th. Les Maladies de la mémoire*. P., 1881. P. 25.

<sup>12</sup> *James W. Are we automata? [1879]* // *James W. Essays in Psychology*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. P. 52–54.

<sup>13</sup> *Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии [1949]*. М.: Физкультура и спорт, 1991. С. 282.

<sup>14</sup> См.: *Шкловский В. Воскрешение слова*. Пг., 1914.

<sup>15</sup> См. о теории искусства как «экономии психической силы» у Б.А. Лезина, Д.Н. Овсянико-Куликовского и других авторов сборника «Вопросы теории и психологии творчества (Пособие при изучении словесности в высших и средних учебных заведениях)» (Харьков, 1907).

<sup>16</sup> См.: *Myers F. Automatic writing* // *Proceedings of the Society for Psychological Research*. V. 3. 1885. P. 1–63; *James W. Automatic writing* // *Proceedings of the American Society for Psychological Research*. Vol. 1. 1885–1889.

<sup>17</sup> См.: *Janet P. L'Automatisme psychologique*. P., 1889.

<sup>18</sup> См.: *Ellenberger H.F. The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. L.: Allen Lane, 1970. P. 402–403.

19 Кандинский описал состояние «сделанности» мыслей и ощущений в работе «О псевдогаллюцинациях» (М., 1880), в которой опирался в том числе на собственный опыт душевной болезни. В 1929 г. психиатр А.Л. Эпштейн предложил термин «синдром Кандинского-Клерамбо». См.: *Рохлин Л.Л.* Жизнь и творчество выдающегося русского психиатра В.Х. Кандинского. М.: Медицина, 1975.

20 См.: *Prince M.* The Nature of Mind and Human Automatism. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1885. P. 143.

21 См.: *Roudinesco E.* Jacques Lacan & Co. A History of Psychoanalysis in France, 1925–1985. L.: Free Association Books, 1990. P. 21–28.

22 См.: *Foucault M.* Histoire de la folie à l'âge classique. P.: Gallimard, 1972. P. 530. О работе Лакана см.: *Марсон П.* 25 ключевых книг по психоанализу // Пер. с фр. В.М. Русинь, С.М. Каюмова. Челябинск: Урал, 1999. С. 321–322.

23 См.: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм // Пер. С. Дубина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 91.

24 См.: *Закржевский А.* Рыцари безумия. Киев, 1914; *Радин Е.П.* Футуризм и безумие. Пг., 1914; *Погодин А.Л.* Язык как творчество (Психологические и социальные основы творчества речи). Происхождение языка // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 4. Харьков, 1913. С. 71.

25 См.: *Марков В.Ф.* История русского футуризма [1968] // Пер. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 42, 79, 173.

26 *Якубинский Л.П.* Откуда берутся стихи [1921] // *Якубинский Л.П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М.: Наука. 1986. С. 195.

27 *Кульбин Н.И.* Что есть слово? (Вторая декларация слова как такового) // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. З.Н. Терёхина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 45–46.

28 См., например: *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 26, 72.

29 *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных восприятия [1889] // *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 57. О влиянии Бергсона пишет Ханзен-Лёве, впрочем, отдавая отчет в том, что представления Бергсона о природе эстетической реакции в некотором смысле противоположны идеям деавтоматизации восприятия (см.: *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. С. 213, 46–47).

## Теория «патологического» творчества в работах П.И. Карпова

Душевнобольные были и будут реформаторами во всех областях человеческой жизни, поэтому изучение творчества душевнобольных может дать новые данные для понимания в высокой степени темного процесса творчества вообще.

*П. Карпов*

*«Творчество душевнобольных»*

В 1924 г. в серии «Научные монографии» Государственного издательства (Москва – Ленинград) появляется книга психиатра Павла Ивановича Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники». Небольшой тираж книги – 2 000 экземпляров – вполне соответствовал «научной» серии, хотя речь идет уже о науке «для народа», излагаемой «доступным» языком. В этой книге, как и в других работах П.И. Карпова (во всяком случае из тех, какие нам удалось разыскать), проявляются любопытные тенденции советской гуманитарной мысли 20-х гг. Отметим, прежде всего, ее междисциплинарность: будучи написана профессиональным психиатром, это книга по психологии и по теории искусства, причем в контексте ярко выраженного «социологического» подхода<sup>1</sup>. С одной стороны, в ней отчетливо прослеживаются последствия увлеченности примитивным (в широком смысле этого слова) творчеством, которая была характерна для искусства и теории авангарда 10 – начала 20-х гг. и которая предвосхитила расцвет того явления второй половины XX в., что называется трудно переводимым на русский язык выражением «арт брют». В свою очередь, авангардистские искания в этой области основывались на некоторых научных разработках в области психологии и психиатрии или происходили параллельно с ними<sup>2</sup>.

С другой стороны, книга П.И. Карпова, опубликованная в стенах Государственной академии художественных наук (ГАХН), несет на себе отпечаток определенных идеологических установок: это подчеркнуто материалистический подход, терминологическая полемика с фрейдизмом<sup>3</sup>; ключевая идея социального «равенства» душевнобольных и клинически здоровых людей; отчасти утилитаристский подход при анализе творчества душевнобольных, который производится в связи с его возможным «влиянием на развитие науки, искусства и техники».

Сделаем сразу два предварительных замечания. Прежде всего, слово «патологическое» взято в кавычки, ибо за броским названием стоит более прозаическое и академическое, и даже несколько медицинское: речь пойдет о теории творчества душевнобольных, представленной П.И. Карповым. Слово «патологическое» не имеет в данном случае отрицательной коннотации, это не «дегенеративное» искусство. Вообще, употребление слова «патологический» в качестве положительного термина в стенах ГАХН включает в себе скрытую полемику с расстановкой ценностей в психологии и психиатрии до революции. Напомним, что в России огромным успехом пользовалась книга Макса Нордау «Вырождение», которая была переведена на русский язык в конце XIX в.<sup>4</sup> и в которой позиция автора, при всем его восхищении великими произведениями литературы и искусства, состоит в том, чтобы находить их «болезненные» первопричины и бороться за, так сказать, оздоровление общества. В России слово «патологическое», в осуждающем смысле, использовал, например, Г.И. Россолимо, который в своей речи «Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу декадентства)» (1900) призывал спасти общество от дурного влияния «патологического искусства»<sup>5</sup>.

С другой стороны, наряду с переосмыслением дореволюционных гуманитарных ценностей, открывающим новые перспективы для развития наук (и психиатрии, и искусствоведения), советское учреждение задавало и определенные рамки научной работы, в которых сама наука вынуждена была приобретать сугубо популяризаторские черты. К сожалению, эта особенность с большой силой

проявилась в анализируемой книге П.И. Карпова, написанной в «доступной» для широкого читателя манере: в ней, за исключением краткой библиографии, почти отсутствуют сноски и эрудированные рассуждения о научных предшественниках. Возможно, это объясняется, как мы уже говорили, официальным и подцензурным характером издания. Что касается других научных материалов, какие нам удалось обнаружить, то это тезисы П.И. Карпова для публикаций в бюллетенях ГАХН, источники достаточно бедные с точки зрения эрудиции и схематичные.

Из официальных документов Государственной академии художественных наук жизнь и научная деятельность действительного члена Академии П.И. Карпова представляется следующим образом<sup>6</sup>. Павел Иванович Карпов родился в 1873 г., по одним источникам, в Москве, по другим – в Санкт-Петербурге. О детстве и юности ничего не известно, о родителях говорится в разных документах, что они были то ли крестьяне, то ли беспартийные рабочие-ткачи: обе версии не заслуживают большого доверия, так как для успешного продвижения по службе было необходимо иметь рабоче-крестьянские корни. В личном деле упоминается арест царской охранкой в 1902 г. «за хранение литературы». В 1911 г. Карпов окончил медицинский факультет 1-го МГУ, в том же году защитил диссертацию на тему «Эволюция психической жизни», которая была опубликована уже после революции – в 1921 г. Работал ординатором, затем старшим ординатором в Пречистенской психиатрической больнице при 1-м МГУ с 1911 по 1917 г. В 1915–1926 гг. читал курс нервных и душевных болезней в школах сестер. В 1917 г. избран старшим врачом Пречистенской психиатрической лечебницы. В 1917–1920 гг. работал ассистентом в нервной клинике профессора Л.О. Даркшевича. В 1920 г. был избран помощником директора и профессором психоневрологии Института (так в архивном документе), где заведовал секцией пропедевтики и читал обязательный курс «Введение в психиатрию».

Таков был путь П.И. Карпова-психиатра, который на протяжении своей клинической практики в первой четверти XX в. собирал художественные произведения пациентов – стихи, прозу, рисунки, живопись – и на основе своей коллекции хотел создать музей.

Сама идея собирать произведения душевнобольных была не нова, как в Европе, так и в самой России. Вдохновленные примером Чезаре Ломброзо (о котором более подробно речь пойдет ниже), такие известные российские психиатры, как П.А. Преображенский, Г.И. Россомо, Ф.Е. Рыбаков, коллекционировали произведения своих пациентов. На формирование Карпова-искусствоведа, как нам любезно сообщила современный историк психологии И.Е. Сироткина, мог оказать влияние Н.Н. Баженов (1857–1923), который тоже коллекционировал произведения душевнобольных и преподавал в Московском университете приблизительно в то же время, когда в нем учился П.И. Карпов. Кроме того, будучи одним из организаторов Русского союза невропатологов и психиатров и его председателем (с 1911 г.), Н.Н. Баженов был широко известен в среде московских психотерапевтов. Из российских предшественников П.И. Карпова именно Н.Н. Баженов демонстрировал наиболее положительное отношение к творчеству своих пациентов, в котором он видел и моральные, и эстетические ценности.

Интерес П.И. Карпова к творчеству душевнобольных получил свое теоретическое обоснование в 20-е гг., когда основным занятием Карпова стало преподавание и, что самое главное, работа в Государственной академии художественных наук (впоследствии Государственной академии искусств).

С 1923 по 1932 г. Карпов является действительным членом ГАХН. Он председатель комиссии по изучению патологического творчества и ученый секретарь Разряда психологии искусств, с 1926 г. – член Совета по изучению преступности и преступника, с 1926 г. – заведующий лабораторией по изучению поведения масс и массовой психотехники. В 1930 г. Карпов работал также в Лаборатории экспериментального искусствоведения. Среди работ Карпова, где он подходил к теоретическим обобщениям в сфере словесного и изобразительного искусства, книги «Творчество душевнобольных» (1924), «Бытовое эмоциональное творчество в древнерусском искусстве» (1928), «Творчество заключенных» (1929) и статьи 20-х гг.: «Отношение центров головного мозга к ораторскому искусству», «Аналитическое и синтетическое творчество», «Гениальность и

параноидальное творчество», «Древнерусское искусство», «Принципы футуристического творчества», «Фантастика в живописи» и др. (от которых в бюллетенях и архивах ГАХНа сохранились только тезисы).

В РГАЛИ остались довольно противоречивые сведения о заграничных контактах П.И. Карпова. Есть сведения о том, что в 1913 г. он прочитал доклад на международном конгрессе психиатров, посвященный рисункам душевнобольных. В библиографии к книге «Творчество душевнобольных» он упоминает другие даты: «Рисунки душевнобольных», доклад на V Международном конгрессе по зрению душевнобольных, 1912. Напомним также о проверенном факте – в 1914 г. в России проходила выставка рисунков душевнобольных<sup>7</sup>.

Официальные сведения о загранкомандировках П.И. Карпова, при всей своей противоречивости, позволяют выстроить несколько гипотез о возможном его общении с кругами, интересовавшимися искусством клинических безумцев. Сохранилась запись: «Загранкомандировки. Берлин, Гейдельберг, 1912 г., 1,5 мес. с научной целью». В других бумагах мы нашли сведения о том, что он два раза был в Мюнхене.

Мы не можем с точностью сказать, насколько достоверны эти сведения. Тем не менее в данном случае важно упоминание о двух знаковых для теории примитивизма и «арт брют» городах. Во-первых, речь идет о Мюнхене, известном центре немецкого экспрессионизма. Напомним, что здесь в 1901 г. благодаря деятельности художника Василия Кандинского формируется художественная группа «Phalanx», выступавшая против живописи истеблишмента, а затем, в 1909 г., возникает «Новое объединение мюнхенских художников», или «Новое художественное общество», в котором участвуют Кандинский, Алексей фон Явленский и Альфред Кубин. Все эти художники участвовали в объединении «Синий всадник», представившем на первой же своей выставке детские рисунки, о которых Пауль Клее сказал, что «произведения душевнобольных являются параллельными феноменами, и определение их как безумных ни в коей мере не должно быть ругательным. На самом деле все это надо принимать всерьез, и это серьезнее, чем все музеи изобразительных искусств, ибо

речь идет о том, чтобы реформировать современное искусство. Чтобы не заниматься просто архаизацией, нам необходимо еще выше к источникам»<sup>8</sup>. В. Кандинский мечтал тогда о «душе примитива» в своей книге «О духовном в искусстве»<sup>9</sup> (Мюнхен, 1912): «Чем обнаженнее лежит абстрактные формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно»<sup>10</sup>; в том же, 1912 г.<sup>11</sup>, в альманахе «Синий всадник» он публикует статью «К вопросу о форме», где пишет об особой способности ребенка воспринимать вещь как таковую, а не с точки зрения ее практической целесообразности: «Одаренный ребенок наделен способностью не только отбросить внешнее, но и облечь оставшееся внутреннее в форму, обнаруживающую его с большой силой и таким образом воздействующую (“говорящую”)»<sup>12</sup>.

Во-вторых, речь идет о Гейдельберге, где в 1919–1921 гг. (т. е. несколько позже, чем там, вероятно, был П.И. Карпов) работал философ и психиатр Ганс Принцхорн, чья книга «Творчество душевнобольных. О психологии и психопатологии образотворчества» (1922)<sup>13</sup>, стала классикой для исследований «арт брют». Ганс Принцхорн, приятель мюнхенских художников в первом десятилетии XX в., собирал коллекцию произведений душевнобольных во время своей работы в психиатрической клинике в Гейдельберге. В центре теории Принцхорна – понятие «образотворчества», «гештальтунг», которое является и формой, и формотворением. Сложная схема «гештальтунга» может быть представлена как живая форма, за которой всегда присутствует некий общий для всех людей внутренний («ядерный») процесс.

П.И. Карпов упоминает Г. Принцхорна в библиографии к своей книге (правда, в разделе опечаток – можно лишь гадать, случайность это или нет), а в своих теоретических рассуждениях явно опирается на теорию «гештальтунга», хотя и не цитирует ее напрямую. Но если, с точки зрения теории, переключки между работами Карпова и Принцхорна представляются очень интересными, то вряд ли можно говорить о влиянии Принцхорна на Карпова-коллекционера. Русский психиатр, будучи на десяток лет старше, начал собирать коллекцию с самого начала своей клинической практики, т. е. задолго до прославленного немца.

Связь практических и теоретических исследований П.И. Карпова с деятельностью В.В. Кандинского становится совершенно явной в стенах ГАХН. Напомним, что в начале 20-х гг. в ГАХН ведутся исследования воздействия искусства на психику человека, а одним из разработчиков этого направления являлся именно В.В. Кандинский, который считал, что в создании науки об искусстве обязательно должны принимать участие представители позитивной науки, в том числе и медицины, психиатрии, о чем он говорит в 1921 г. в качестве вице-президента РАХН (основанная в 1921 г. Российская академия художественных наук, которая станет вскоре называться Государственной академией художественных наук), в докладе «План работ секции изобразительных искусств».

В контексте официальной деятельности РАХН-ГАХН работы психолога П.И. Карпова выглядят парадоксально. С одной стороны, они написаны «на злобу дня», если не сказать соответствуют конъюнктуре, и прямо следуют направляющим словам А. Луначарского из его программной статьи «Текущие задачи художественных наук». «Вместе с тем, искусство есть явление психологическое, – напоминал нарком. – Конечно, я вовсе не хочу этим сказать, что оно связано со старой психологией <...> нет, будем брать психологию в разрезе естественнонаучном, главным образом как науку о поведении, как сложную рефлексологию, и в этом отношении она представляет собою совершенно иной подход к данной проблеме, чем подход психологический, ибо здесь мы будем изучать человека-творца и человека, оценивающего искусства. В основу этого психофизиологического отношения к искусству должны быть положены физиологические ощущения, т. е. самое тщательное изучение органов слуха, зрения и т. д., изучение процессов понимания <...> Здесь найдут свое место и чисто биологические наблюдения. Вопросы наследственности, влияние среды, условий жизни на творчество, пол, возраст, различные болезненные состояния и т. д.»<sup>14</sup> Именно в таком смысле была организована структура ГАХН в 1925 г.: социологическое отделение; физико-психологическое отделение (на втором месте!); философское отделение (литературная секция, театральная секция, музыкальная секция, пространственная секция); библиографический отдел; психо-

физиологическая лаборатория; хореологическая лаборатория. Таким образом, специальность Карпова, который работал в физико-психологическом отделении, оказывалась чуть ли не на переднем крае советской науки.

Любопытно, что в 1925 г. ГАХН одной из первых в СССР проявляет интерес к французскому сюрреализму – незадолго до того, как возникла мысль о возможной его вербовке после сближения французских сюрреалистов с коммунистической группой «Кларте». Один из руководителей ГАХН П.С. Коган, разумеется, ругает сюрреалистов в своей статье, которая призвана была стать программной<sup>15</sup>. Возможно, П.И. Карпов и не знал о том, что Андре Бретон работал во время войны психиатром, а потом вместе с художником Максом Эрнстом восхищался книгой Принцхорна, еще не переведенной на французский язык. Возможно, П.И. Карпов не знал и о теории автоматического письма, какой она была представлена Бретоном в первом «Манифесте сюрреализма» (1924), но совпадение по времени между началом деятельности французских сюрреалистов, апологизировавших проявления безумия, и публикацией книги русского психиатра поразительно.

Книга П.И. Карпова «Творчество душевнобольных», при всей своей художественной ценности (воспроизведенные здесь рисунки и тексты больных – единственный след, оставшийся от коллекции П.И. Карпова), представляет большой интерес и с точки зрения чисто теоретической, в контексте советской гуманитарной культуры 1920-х гг.

Прежде всего, важна позитивная оценка описываемого феномена. «Врачи стали смотреть на данное явление как на творчество, и, кроме того, было замечено, что такое занятие нередко отвлекало больного от охвативших его идей и служило средством успокоения» (с. 5). Это важно, во-первых, потому, что безумие воспринималось как отрицательная категория (вспомним процитированные слова Россолимо), причем не только в оценке провокативного творчества авангардистов (например, книги Радина «Футуризм и безумие», 1914), но и в некоторых основополагающих трудах по «арт брют» – например, в книге Марселя Режа «Искусство безумцев» (1907), где душевнобольные рассматриваются отдельно, не наравне с нормальными людьми<sup>16</sup>.

Причем у Карпова речь идет не просто о положительной оценке, но почти об апологии: «Душевнобольные творят по тем же законам, как и здоровые люди, а потому наблюдение творческого процесса у постели больного, наблюдение самого творца и изучение его самого и творчества ему присущего может способствовать освещению темных недр творческого процесса вообще» (с. 6). Более того, лечащий врач оказывается в этом случае как бы наилучшим психологом искусства: «Творчество душевнобольных <...> дает возможность лечащему врачу наблюдать больного в эти моменты и входить с ним в более интимную духовную связь, способствующую глубокому проникновению в недра психического механизма творческого процесса» (с. 6). При этом «границу здоровья и душевного расстройства уловить трудно, а точно сформулировать совершенно невозможно» (с. 14).

Вслед за Ломброзо (который написал, в частности, «Об искусстве безумных» (1880) и сам коллекционировал их произведения) Карпов рассматривает психические патологии как неизбежную плату за гениальность. «Под влиянием каких-то внутренних причин больные некоторыми формами психического расстройства могут впадать в особое состояние, свойственное интуитивному переживанию, результатом которого выявляется творческий процесс» (с. 8), – циклотимию. Ибо именно эта болезнь создает «в организме условия наибольшего общения бодрственного сознания с подсознанием» (с. 9).

Конечно же, Карпов знал работы и Фрейда, и Бергсона. Творческий процесс он называет «интуитивным процессом», «интуитивным переживанием» (с. 8), а потому этот процесс всегда индивидуален (с. 19). «Бодрственное сознание» и «подсознание» – это, конечно же, отсылки к Фрейду (которого изучали и критиковали в стенах ГАХИ). Не без влияния Фрейда Карпов в заключительной части своей работы будет рассуждать о сновидениях. Но, признавая «подсознательную» природу творчества, которая проявляется наиболее непосредственно именно в творчестве душевнобольных, Карпов не касается мифологической формы: он не использует терминологию эдипова комплекса и вообще не пишет о сексуальности. «Подсознание» служит источником образов, «целостных форм», которые из

него «выкристаллизовываются», и в этих рассуждениях Карпов сближается скорее с Принцхорном и его феноменологией, с теорией «гештальтунга». Но интересно, что по сравнению с Принцхорном, для которого Фрейд и Юнг представляют как бы «пройденный этап», а слово «бессознательное» или «подсознание» не терминологично, Карпов, наоборот, словно идет от Принцхорна обратно к Фрейду, минуя сексуальность.

Именно к «патологическому» творчеству Карпов применяет свои рассуждения, когда говорит о «Сущности творческого процесса» в своем докладе 1925 г., произнесенном в ГАХН. Приведем его тезисы:

«1. Субъективные переживания индивида при наличии творческого процесса активно приятны.

2. Жажда повторяемости интуитивного процесса несет черты психической инфекции.

3. Особенности работы контролирующего сознания характеризуются возможностью погружения деталей в подсознание, где последние и протекают в периоде приобретения навыков и организации привычной работы. Контролирующее сознание преимущественно работает путем аналитическим при реализации интуитивного творчества.

4. При наличии интуитивного творчества синтез протекает в сфере подсознания.

5. Путь общения контролирующего сознания с подсознанием может организовываться в различных этапах, благодаря чему приобретаются навыки, возможность психического общения при помощи формы и интуитивной творческой работы»<sup>17</sup>.

Обратим внимание на идеи коммуникации, связанные с интуитивной «творческой работой». Желание творчества сродни «психической инфекции», оно как бы «заразно», едва только человек ощутит ее «приятность». С другой стороны, творчество открывает возможности «психического общения при помощи формы», которое можно понимать в том числе и как возможность особой межличностной коммуникации.

Вернемся к теории построения подсознания, как она представлена в книге «Творчество душевнобольных». Карпов пытается понять строение подсознания, вслед за «Гиппократом, Аристотелем, Фрейдом, Поповым и Карин-

ским», посредством изучения «различного вида снов и сноподобных состояний», что, в свою очередь, должно помочь выявлению творческих функций (с. 169). «Подсознание построено по тому же типу, как и контролирующее сознание», но элементы его расположены в обратном порядке, что и проявляется во сне (своего рода обратная перспектива).

Основное изобретение Карпова – это механизмы творческого процесса, так сказать, его психотехника (которые, по мнению Карпова, одинаковы по сути своей у здоровых людей и у больных). Отметим сразу терминологическую особенность, продиктованную новыми временами, – терминологический механицизм: когда Карпов говорит о «работе» применительно к творческому процессу («интуитивная творческая работа») и о его технике («психотехнике»), то это, разумеется, полемика с более принятыми в постсимволистской культуре представлениями о безумном гении, внезапном озарении и т. п. Психическое содержание проецируется вовне при помощи звуков, «красок, форм, мимики, жестов и выразительных движений, что принято называть немым языком» (с. 20). Интуитивный процесс проходит в глубинах подсознания, где образуется готовый образ-«синтез» (или, если заимствовать терминологию Принцхорна, происходит «гештальтунг»), и если между контролирующим сознанием и подсознанием устанавливается связь, то это решение (образ в готовом виде) может сразу попасть в поток активного сознания, где уже проходит его анализ.

Мысль о схожести интуитивного творчества у здоровых людей и душевнобольных и, по большому счету, «отсутствие четкой границы между безумием и не-безумием» (как сказал бы Андре Бретон)<sup>18</sup>, приводит к тому, что Карпов намекает на возможность параллельного анализа творчества душевнобольных и общепризнанных гениев: «Мы сознательно не проводили параллелей между музейными художественными произведениями и творчеством шизофреников, а потому читателю необходимо самому разобраться в тех симптомах живописи, которую он наблюдает в действительной жизни, и сравнить ее с творчеством данной группы больных. В качестве наводящего материала мы просим иметь в виду символистов и беспредметников»

(с. 62). Сближение с художественным творчеством особенно сильно проявляется в главе, посвященной эпилепсии, где приводится большое количество примеров из Достоевского. Примеры циклотимии – творчество Чурляниса (Чюрлёниса) и Врубеля, Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Бальзака, Дюма, а также изобретение Уатта.

Выявление подсознания, которое происходит в творчестве душевнобольных, важно не только для клинической практики, для выявления симптомов болезни (ибо Карпов считал, что некоторые формальные элементы творчества непосредственно связаны с конкретными клиническими проявлениями), но и для лучшего понимания воздействия искусства на человека, что как раз соответствовало задачам, которые ставила перед собой ГАХН. В 1925 г. Карпов делает доклад на тему «Внушение как характерная особенность подсознательной деятельности». Из более чем схематичных тезисов явствует, что «знания характерных особенностей подсознания необходимы врачу, педагогу, адвокату, судье, общественному и политическому деятелю», а искусный оратор, например, должен владеть приемами, «при помощи которых усыпляется критика бодрственного сознания и получается доступ для внушающего воздействия на подсознание»<sup>19</sup>. И хотя в своей книге «Творчество душевнобольных» Карпов говорит лишь о врачебном воздействии, разрабатываемые им идеи выходили за рамки чистой клиники. Неудивительно, что два года спустя после выхода в свет этой книги Карпов публикует другую, тоже посвященную искусству: «Бытовое эмоциональное творчество в древнерусском искусстве» (М., издание Государственного исторического музея, 1928). В этой книге, бедной фактическим материалом (в отличие от «Творчества душевнобольных» и «Творчества заключенных»), основной акцент сделан на анализе «эмоционально-эстетического отреагирования», которое охватывает как сферу творческого процесса, так и сферу его восприятия.

Теория «патологического творчества» П.И. Карпова – особый феномен гуманитарной мысли 1920-х гг. в СССР. В ней легко выявляются тенденции, характерные для разработки проблемы «искусство и клиническое безумие», волновавшей европейских психиатров на протяжении почти всего XIX в., а также, с некоторым отставанием во вре-

мени, и российских психиатров и художников (и футуристов, экспрессионистов, примитивистов, абстракционистов, дадаистов и сюрреалистов во всем мире). С другой стороны, любопытно, что книги П.И. Карпова и его теоретическая деятельность пришлись на период после Октябрьской революции и вписались на некоторое время в рамки советского научного учреждения, а его достаточно «маргинальные» исследования оказались чуть ли не на переднем крае советского искусствоведения. Что, впрочем, продолжалось не очень долго: Карпов числился в ГАХН лишь до 1932 г. Его труды были незаслуженно забыты, коллекция утрачена, а имя его лишь изредка встречается в специализированных трудах по истории психиатрии в ее отношении с искусством<sup>20</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> О специфике этого «социологического» метода писал, например, А.В. Луначарский в своей программной статье «Текущие задачи художественных наук»: «Может быть только одна школа, и именно социологическая, ибо искусство – прежде всего явление социальное, но всякое социальное явление опирается на факты физического характера и имеет свою физиологическую сторону, и все социальные явления представляют собой часть гигантского процесса организации физической среды трудом человека» (Бюллетени ГАХН. М., 1925. № 1. С. 10).

<sup>2</sup> Отметим, прежде всего, влияние книги Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» (1882), переведенной на русский язык в 1902 г., а также книг: *Réja M. L'Art chez les fous: Le dessin, la prose, la poésie*. P.: Mercure de France, 1907; *Rogues F.J. de. Les Ecrits et les Dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique)*. P.: Masson, 1905, и др.

<sup>3</sup> В это время в ГАХН борьба с фрейдизмом проходит еще подспудно. Напомним, что в 1924–1925 гг. среди внештатных корреспондентов Академии числился И.Д. Ермаков.

<sup>4</sup> Нам известно второе издание этой книги, вышедшее в 1896 г. в издательстве Ф. Павленкова (СПб.).

<sup>5</sup> Здесь и далее в нашем обзоре русской психиатрии мы опираемся на сведения из статьи: *Сироткина И.Е. Понятие «творческой болезни» в работах Н.Н. Баженова // Вопросы психоло-*

гии. 1997. № 4. С. 104–116, и книги того же автора: *Sirotkina I. Diagnosing Literary Genius: A Cultural History of Psychiatry in Russia. 1880–1930.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

<sup>6</sup> Личное дело П.И. Карпова за 1923–1932 гг. находится в РГАЛИ. Ф. 984. Оп. 7. Ед. хр. 115.

<sup>7</sup> См.: *Volmat R. L'Art psychopathologique.* P.: PUF, 1955.

<sup>8</sup> Цит по: *Weber M. Préface // Prinzhorn H. Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile.* P.: Gallimard, 1984. P. 1.

<sup>9</sup> *Кандинский В.В. Собрание сочинений.* М.: Гилея, 1993. Т. 1. С. 98.

<sup>10</sup> Там же. С. 117.

<sup>11</sup> В том же, 1912 г. будущий дадаист и сюрреалист художник Макс Эрнст, начинавший свою трудовую деятельность на поприще психиатрии, начал собирать коллекцию рисунков своих пациентов. После выхода в свет книги Принцхорна (см. ниже) он оставит идею публикации своей собственной книги на аналогичную тему и станет одним из активных популяризаторов творчества Принцхорна во Франции.

<sup>12</sup> *Кандинский В.В. Указ. соч.* С. 226.

<sup>13</sup> *Prinzhorn H. Bildneri der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung.* Berlin; Heidelberg: Springer-Verlag, 1922, 1923, 1968. В нашем исследовании мы опирались на французский перевод книги: *Prinzhorn H. Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile.* P.: Gallimard, 1984.

<sup>14</sup> Бюллетени ГАХН. 1925. № 1. С. 9–10.

<sup>15</sup> См.: *Коган П.С. Сюрреализм // Журнал ГАХН.* 1925. № 2. С. 101–109.

<sup>16</sup> Эта книга в издании 1918 г. представлена в библиографии к «Творчеству душевнобольных».

<sup>17</sup> *Карпов П.И. Сущность творческого процесса: Тезисы доклада 26 октября 1925.* РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 395, 396.

<sup>18</sup> Коль скоро речь зашла о Бретоне, то отношение Карпова к творчеству своих пациентов отдаленно напоминает первые опыты Жака Лакана, дружившего с сюрреалистами в конце 1920-х гг. И Карпов, и Лакан связывают определенные черты творчества с проявлением симптомов определенных психических болезней. Из работ Лакана см.: «*Ecrits "inspirés": Schizographie*» (1931), «*Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*» (1933).

<sup>19</sup> Карпов П.И. Внушение как характерная особенность подсознательной деятельности: Тезисы доклада 2 ноября 1925 года. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 369, 370.

<sup>20</sup> В последнее время интерес к П.И. Карпову и его книге «Творчество душевнобольных» стал проявляться во Франции. См. по этому поводу статью: *Gayraud R. L'Art brut russe, un goût de pierre à fusil // Alexandre Lobanov et l'art brut en Russie. P.: abcd, 2003. P. 7–29.*

**Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х  
Р 88 Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Зенкин. М.:  
РГГУ, 2004. 318 с.  
ISBN 5–7281–0709–5**

Подобно «французской теории» второй половины XX в. и задолго до нее, «русская теория» – теория языка и литературы, создававшаяся в 20–30-е годы, особенно под влиянием формализма в литературоведении, – революционизировала всю мировую традицию гуманитарного мышления. Ее развитие продолжалось недолго и было прервано тоталитарным догматизмом, но ее краткий расцвет оказался исключительно плодотворным и ее наследие до сих пор составляет увлекательный предмет исследования.

«Русской теории» 20–30-х годов были посвящены 10-е Лотмановские чтения, состоявшиеся в РГГУ 18–20 декабря 2002 г. Материалы конференции образуют настоящий сборник.

ББК 80я43

Русская теория:  
1920–1930-е годы  
Материалы 10-х Лотмановских чтений

Редактор  
М.Е. Побережнюк  
Художественный редактор  
М.К. Гуров  
Корректор  
М.Е. Побережнюк  
Технический редактор  
А.Ю. Ефимова  
Компьютерная верстка  
Г.И. Гаврикова

ИД № 05992, выд. 05.10.01.  
Подписано в печать 30.01.2004.  
Формат 84×108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Усл. печ. л. 16,8.  
Уч.-изд. л. 17,2.  
Тираж 800 экз.  
Заказ

Издательский центр РГГУ  
125267, Москва, Миусская пл., 6  
Тел. 973-4200