

КРУПЧАНОВ Л.М.

«Формальная школа»

Термин «формальная школа» мы берем в кавычки, подчеркивая тем самым его условность. Используемые в данном контексте другие термины – «формализм», «формальный метод» – также не являются адекватными, так как содержат указание на некий «перекос» в сторону формы в трудах представителей данной методологической системы. Нам хотелось бы отметить в качестве основной составляющей в их трудах преобладающий интерес к искусству слова. Форма художественного произведения – результат высочайшего мастерства, искусства: таков итоговый результат порой страстных поисков данной группы ученых, а «формоведение» – смысловой код этих поисков. Эволюция литературоведческой науки давно уж «реабилитировала» ученых «формальной школы», подтвердив высокую познавательную ценность их трудов.

Усиление к началу XX в. интереса к проблемам художественной формы вызвано в Европе и в России не только актуализацией этого вопроса на уровне, так сказать, научной хронологии, но и явилось реакцией на засилье в литературоведческой науке работ, связанных с содержанием художественных произведений; европейские и русские литературоведы и критики в течение многих десятилетий XIX в. писали о художественных методах, направлениях, стилях, образах на уровне идей, сословий, классов, народов, наций. С этих позиций анализировали художественную литературу не только критики-демократы, народники или марксисты, но и сами писатели. Такова публицистика Гончарова, Достоевского, Л. Толстого. Произошло как бы «естественное», закономерное переключение литературной науки на проблемы художественной формы.

Первые шаги в этом направлении были сделаны в немецкой философской науке, в работах О. Вальцеля, Г. Вёльфлина, В. Дибелиуса.

О. Вальцель (1864—1944). Немецкий ученый. Автор работ «Сущность поэтического произведения», «Архитектоника драм Шекспира», «Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков», «Сравнительное изучение искусств». Предисловие к русскому переводу книги Вальцеля «Проблемы формы в поэзии» было написано одним из представителей русской «формальной школы» В.М. Жирмунским. Свое предисловие Жирмунский назвал «К вопросу о формальном методе». В научной методологии Вальцеля Жирмунский отмечает приоритет формы, интерес к тому, «как», а не «что» изображено в литературном произведении. Основная мысль Вальцеля: приемы анализа («техника») произведений музыки и живописи должны быть распространены на поэзию, на литературу. В отличие от русских формалистов, Вальцель употребляет не термины языкознания, а термины других искусств (живописи, музыки, архитектуры).

Г. Вёльфлин (1864—1945). Искусствовед и литературовед. Профессор Берлинского университета. Представитель «формального метода» в искусствознании. Занимался сравнительным изучением изобразительных искусств. Изучая художественные стили, в своих выводах выходит на проблемы «психологии эпохи». Предложил свою методологию «видения» формы, рассматривая ее элементы в качестве носителей признаков специфики бытия народов и эпох. Одна из работ – «Ренессанс и барокко».

В. Дибелиус (1876—1931). Немецкий ученый. Автор работ «Морфология романа», «Лейтмотивы у Диккенса» и др. Рассматривает вопросы жанровой специфики литературы с позиций «формального метода».

Возникновение «формального метода» в Европе относится к 1910-м годам. К этому времени публикуются и коллективные труды «формалистов», в частности «Проблемы литературной формы» (авторы: О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер).

Почти тогда же работы этих немецких ученых вышли в русском переводе. Если по преимуществу их интересовали проблемы формы различных видов искусства – музыки, живописи, архитектуры, осуществлялся их сравнительный анализ, то представители русской «формальной школы» сосредоточились в основном на проблемах формы языка и литературы. Это были писатели, искусствоведы, филологи.

Б.Н. Бугаев (Андрей Белый) (1880—1934). Литературовед и писатель. Родился в дворянской семье. Большинство исследователей находят истоки «формального метода» у Белого. При этом должна быть упомянута его работа «Символизм» (1910). Идя к литературе от естественных наук (он обучался на физико-математическом факультете МГУ), Белый хочет распространить на филологию «точный» метод этих наук. Вместе с тем его интересуют философия Ницше и Шопенгауэра, глубины техники творчества в музыке и литературе. Он интересуется работами представителей ОПОЯза – Зайцева, Шкловского, Тынянова, Якобсона. Белый изучает «приемы», «группы», способы создания символа. Он исследует тонкости ритма и метра стиха: работы «Смысл искусства», «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма» (1909), «О ритмическом жесте», «О слове в поэзии» (1917). Он разрабатывает концепцию звукового образа («Поэма о звуке»). Кажется, что Белый не просто увлечен, а призван к изучению именно механизма создания произведения («Ритм как диалектика и “Медный всадник”») (1929). Уже в конце жизни, в 1934 г., он пишет монументальную работу в своем излюбленном ключе – «Мастерство Гоголя». Есть чему поучиться исследователю любого уровня, знакомясь со схемами, диаграммами, статистикой, представленными в этой книге Белого. И здесь Белый остается верен своим прежним идеям; более того, его интерес к литературным формам углубляется. Уже в первой главе, сравнивая творческий процесс Гоголя и Пушкина, Белый пишет: «Производственный процесс Гоголя подобен циркуляции крови, омывающей отдельные органы; струя ее, пробежав сквозь все, не створена ни с одним; отсюда – неравновесие формы и содержания, которые – в постоянном споре корней и ветвей крыловской басни, кажется преобладающим то одно, то другое: это – пульсация; тезис-арсис; целостность – в стиле ритма, не воплощенном нигде. У Пушкина единство формы и содержания дано в форме; у Гоголя единство формы и содержания дано в содержании». Это противопоставление Пушкина и Гоголя более чем спорно, как и утверждение о «дорической фразе» Пушкина и «готической фразе» Карамзина. Едва ли мы согласимся сейчас с формулой стиля прозы Гоголя, предложенной Белым: «Речевая ткань Гоголя есть прежде всего сумма фраз, отделенных знаками препинания и расчлененных на главные и придаточные предложения». Но трактовки Белым проблем литературы, и прежде всего различных категорий литературной формы, оригинальны, опираются на текст (на «материал», как говорили «формалисты») и во многом представляют интерес для нашего времени.

Возникновение русской «формальной школы» связано с деятельностью петроградского кружка 1910-х годов ОПОЯЗ («Общество изучения поэтического языка»). В разное

время членами Общества состояли или соотносились с ним литературоведы и лингвисты Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, О.М. Брик, П.Г. Богатырев, Г.О. Винокур, А.А. Реформатский, В.В. Виноградов, Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский и др.

Едва ли А.А. Потебня и А.Н. Веселовский были непосредственными предшественниками русской «формальной школы». В таком случае следовало бы вернуться к более ранним временам, например к И. Канту с его концепцией «бесцельного» творчества. «Формальная школа» в России – реакция на идеологизированное демократическое и академическое литературоведение. Этому способствовали труды европейских ученых «формального» направления.

Лидером ОПОЯЗа был молодой в то время филолог (как, впрочем, и все члены общества) В.Б. Шкловский, вышедший, подобно Тынянову и Эйхенбауму, из пушкинского ученого семинара С.А. Венгерова в Петербургском университете.

В. Б. Шкловский (1893—1984). Разносторонний ученый-филолог, писатель и поэт, учившийся в России и в Европе. Программой для ОПОЯЗа явилась его работа «Воскрешение слова» (1914). Именно в ней, а затем в работах «О поэзии и заумном языке» и «Искусство как прием» (1917), «Розанов» (1921) заложены теоретические основы русского «формального метода». Опираясь во многом на Вальцеля, Шкловский, однако, исходит в своих концепциях из возможностей слова. На первых порах идеи членов ОПОЯЗа соотносились с соответствующими протестными выступлениями символистов и футуристов. Однако затем внимание опоязовцев целиком сосредоточилось на проблемах художественной формы. Художественное произведение здесь рассматривается в совокупности «приемов» изображения. «Воскрешая» слово, как бы забытое в работах ученых культурно-исторической школы, Шкловский придает слову ключевое функциональное значение в произведении.

При этом Шкловский не просто выделяет речевую сферу произведения как базовую, он предлагает обновить речевую сферу произведения, выдвинув теорию «остранения» языка. «Остранение» – от слова «странный», т. е. необычный. Неожиданный, необычный контекст, по мнению опоязовцев, должен был привлечь внимание читателя, обновить сюжет и повествование. Это может быть сказовый или фольклорный зачин, перестановка звуков или слогов. В этом случае привычный стандарт речи как бы нарушается, избавляя восприятие от стереотипов языка. Здесь могут быть использованы стилизация, сатира, подтекст. «Остраненный» язык как бы смягчает автоматизм восприятия, «уоставшего» от штампов формы. В первые пять лет существования ОПОЯЗа происходит освоение членами кружка новых форм литературной техники (первый этап развития кружка).

В следующие пять лет (1920—1925) «формальный метод» в России достигает расцвета. К «тройке» ОПОЯЗа в лице Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова – участников пушкинского семинара профессора Венгерова в Петроградском университете – присоединяются сотрудники Института истории искусств Жирмунский, Виноградов, Томашевский и др., а затем члены Московского лингвистического кружка Якобсон, Винокур. Активная творческая деятельность молодых, талантливых членов кружка привлекла к ним внимание, усилила научное влияние «формальной школы». В 1925 г. Шкловский выпускает работу «О теории прозы», в которой предлагает разрабатывать принципы и приемы «формального метода».

Сам по себе положительный фактор – наличие в обществе большого числа талантливых филологов – явился в то же время одной из причин распада ОПОЯЗа. С одной стороны, каждый из членов кружка пошел своим путем в науке, а с другой – кружок подвергся острой критике со стороны ряда филологов, а также официальных лиц. Общество выпустило шесть «Сборников по теории поэтического языка» (1916—1923).

Развитие ОПОЯЗа по нисходящей началось, собственно, после дискуссии 1924 г. С этого времени наступает последний (кризисный) период в развитии кружка, когда каждый из его членов, осознав справедливость многих предъявленных «формальной школе» претензий, начал разрабатывать свои направления в науке. Уже в работах «Третья фабрика» (1926), «Гамбургский счет» (1928) Шкловский отходит от крайних положений «формальной школы», а в статье «Памятник научной ошибке» (1930), признавая ошибочность своих прежних идей, в то же время как бы прощается с «памятником».

Б.М. Эйхенбаум (1886—1959). Талантливый филолог, теоретик литературы, автор работ, связанных с творчеством русских классиков. Второй участник семинара Венгерова на филологическом факультете Петроградского университета. В 1918 г., наряду со Шкловским, он вступает в ОПОЯЗ. Наиболее известны его работы, в том числе связанные с «формальной школой», «Мелодика русского языка» (1922), «Вокруг вопроса о формалистах» (1924), «Мой современник» (1929). Принципиальной для «формального метода» является статья Эйхенбаума 1919 г. «Как сделана “Шинель” Гоголя». Именно в системе «как», а не «что», предложенной еще Вальцелем, проанализирована повесть Гоголя. В отличие от Вальцеля, Эйхенбаум анализирует композиционную структуру «Шинели». Принимая методологию «формальной школы», он рассматривает литературные формы в их эволюции, вне реального времени или социальной детерминации. Его интересует «техника», опирающаяся на специфику слова. «Контраст», «сдвиг», «пародийность» определяют новаторство писателя или поэта, с точки зрения Эйхенбаума. Произведение искусства самоценно и автономно, не связано с действительностью. Эйхенбаум в своем анализе отмечает даже мелкие детали, но не для установления их причинной взаимосвязи, а для демонстрации игрового пересечения композиционных структур.

Отказавшись позднее от односторонней концепции «автономизма» произведений искусства «формальной школы», Эйхенбаум представил в своих исследованиях образцы целостного анализа произведений Л. Толстого, Тургенева, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Маяковского, Гоголя. При этом работы Эйхенбаума характеризуются мастерством структурного анализа, навыками, приобретенными им в годы причастности его к «формальному методу», в годы глубоких размышлений над проблемами художественной формы.

Ю. Н. Тынянов (1894—1943). Известный русский писатель и литературовед. Третий участник семинара Венгерова на филологическом факультете Петроградского университета. Будучи оставлен Венгеровым на работе в университете, он в 1918 г., как и Эйхенбаум, примкнул к ОПОЯЗу. В течение десяти лет Тынянов работал преподавателем, затем профессором Института истории искусств. Теоретические работы Тынянова: «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» – [1921], «Архаисты и Пушкин», «Пушкин и Тютчев», «Мнимый Пушкин» (вышли в первой половине 1920-х годов), «Проблема стихотворного языка» (1924), «Литературный факт» (1924), «Архаисты и новаторы» (1929).

Изучая литературу, в качестве основной ее составляющей Тынянов называл язык. «Литература есть динамическая речевая конструкция», – пишет он. «Стержневой конструктивный фактор» для стиха у Тынянова – ритм, а для прозы – сюжет, который определяется им как «семантическая группировка» материала. В центре анализа у Тынянова – «конструктивный принцип», с помощью которого «обследование» любого литературного «фактора» может быть проведено «на широчайшем материале» «не с целью выяснения его функций, а само по себе, т. е. такое изолированное исследование, где конструктивное свойство не выясняется». С точки зрения академического литературоведения это был внесодержательный анализ. Тынянов пишет: «Задачей истории литературы является, между прочим, и обнажение формы». С этой точки зрения история литературы, изучающая литературные произведения, по словам Тынянова, является «как бы динамической археологией». Стилиевые ряды и жанровые системы динамичны, но их динамика «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение», утверждает ученый.

Тынянов по-своему определяет фактор литературной традиции. Важным для него является необходимость «соотнесения» литературы с «соседними рядами», из которых ближайшим к литературе является быт. Быт же соотносится с литературой «прежде всего своей речевой стороной». «Экспансия литературы в быт» (и наоборот) является, по мысли Тынянова, «ближайшей социальной функцией литературы».

Большое значение для понимания специфики литературы Тынянов придает эпистолярному фактору, письму. Он резко критикует «академический эклектизм», к которому относит работы Жирмунского, и «схоластический» «формализм», характеризующийся, по его мнению, подменой терминологии, превращением литературы из «системной» науки в «эпизодические» и «анекдотические» жанры. Тынянов выдвигает принцип «отталкивания» в истории литературы, «разрушения» старых и создания новых стилиевых традиций. Рассматривая литературу как систему, он предлагает «идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой».

И Шкловский, и Тынянов отвергают гегелевскую формулу: «Искусство – мышление в образах», принятую многими литературоведами-демократами. По Шкловскому, произведение – чистая форма, выступающая в нематериальных «отношениях». Отвергая жесткую закономерность связей элементов литературного произведения, Тынянов выдвигает идею «подчинения» факторов литературного произведения одному из элементов, «выдвинутых» на первый план.

Формулируя в работе 1928 г. «Проблемы изучения литературы и языка» девять важнейших научных пунктов, необходимых при изучении литературы и языка, Тынянов, ввиду важности «теоретических» и «конкретных» задач и важности их «коллективной разработки», считает необходимым «возрождение ОПОЯЗа под председательством Виктора Шкловского».

Но ОПОЯЗ был закрыт навсегда. Впрочем, к началу 1930-х годов неприемлемость его принципов, и тем более придание им универсального значения, стала ясна для всех членов общества. А Тынянов, освободившись от односторонностей «формального метода» и развивая наиболее плодотворные направления своего творчества, стал крупным российским теоретиком-филологом. В отличие от Jakobsona, Тынянов рассматривал проблемы поэтики в основном на материале литературы.

В.М. Жирмунский (1891—1971). Будучи студентом Петроградского университета, на семинаре Венгерова по творчеству Пушкина познакомился с Эйхенбаумом. Командирован для продолжения обучения в Германию. Приват-доцент Петроградского университета, затем профессор Саратовского университета. После 1917 г. – профессор Ленинградского университета, академик АН СССР. Работы Жирмунского: «Немецкий романтизм и современная мистика» (1931), «Преодоление символизма» (1916), «Два направления современной лирики» (1920), «О поэзии классической и романтической» (1920), «Композиция лирических стихотворений» (1921), «Задачи поэтики» (1919). Испытывал влияние ОПОЯЗа и идей «формальной школы», что получило яркое выражение в работе 1923 г. «К вопросу о формальном методе», послужившей предисловием к русскому переводу книги О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии». Жирмунский говорит вначале, что ему известно направление размышлений Вальцеля, получившее в России название «формальной школы», с широчайшим полем ее интересов. В качестве предшественников «формальной школы» Жирмунский называет И.А. Бодуэна де Куртенэ, А.Н. Веселовского, А. А. Потебнию, В.Н. Перетца.

Стараясь защитить «формальную школу» от «легковесной», «обывательской», как говорит Жирмунский, критики, он выдвигает здесь концепцию «самоценностей научного знания» (независимо от важности проблематики), имея в виду конкретно «работы по метрике». Он утверждает, что «самоценность научной истины» вообще есть продукт «системы отвлеченного знания». С другой стороны, причину критики идей «формалистов» он видит в «легковесности», «недостаточной обдуманности» выступлений самих «формалистов», активизирующихся «на диспутах и митингах», в изданиях для «среднего читателя». Поэтому статья, например, «молодого филолога», впервые установившего источники одной из повестей Гоголя, остается непонятой. Жирмунский считает изучение проблем поэтики полезным в воспитательных целях. Признавая правомерность существования «формального метода», он называет работы Якобсона, Шкловского, Эйхенбаума уже не методом, а «мировоззрением», «плодотворным» направлением научной деятельности. С точки зрения Жирмунского, новый метод следует уже называть не «формальным», а «формалистическим». Вместе с тем он стремится установить «границы применения» «формального метода», сосредоточившись вокруг четырех проблем: «1) Искусство как прием; 2) Историческая поэтика и история литературы; 3) Тематика и композиция; 4) Словесное искусство и литература». Жирмунский признает правомерность рассмотрения произведения в системе приемов как единстве элементов целого. Система приемов для характеристики произведения столь же правомерна, по Жирмунскому, как и любая другая – религиозная, социальная, моральная. Но для Жирмунского неприемлема абсолютизация «приема» в качестве единственного «героя» литературной науки, как это было у Якобсона в его работе «Новейшая русская поэзия. набросок первый...» (1921). Литературный прием, по мысли Жирмунского, может быть применен как в тенденциозном («риторическом»), так и в чистом искусстве.

Неприемлемой считает Жирмунский идею механической замены старых литературных форм новыми, а прием «остранения», предложенный Шкловским в качестве «организующего» для формального метода, считает «вторичным», необходимым для «отставших в своих требованиях к искусству читателей». Жирмунский утверждает, что вкусы различны, и поэтому «заторможенность» будет «трудовой формой» для одних и адекватной для других. Жирмунский делает вывод, что концепция «остранения»

«обозначает неумение построить необычный эстетический объект». Он полагает, что формула Канта: «Прекрасно то, что независимо от смысла» есть «выражение» «формалистического учения» об искусстве. Рассматривая специфику искусств с этих позиций, Жирмунский различает два принципа композиции, соответствующих двум видам искусства: для пространственных («симультанных», по Жирмунскому) искусств, т. е. для живописи, архитектуры, скульптуры, – «принцип симметрии»; для временных («сукцессивных»), т. е. для музыки, поэзии, – принцип ритма; для смешанных (танцы и театр) – принципы симметрии и ритма. В предметно-тематических искусствах (живопись, скульптура, театр, поэзия), по мнению Жирмунского, «законы художественной композиции не могут всецело главенствовать». Что касается поэзии, то, по словам ученого, «словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону», потому что слово не служит всецело искусству, а является еще средством общения. Поэтому для поэзии важен смысл, а в связи с этим существенное значение имеет выбор темы. В то же время для Жирмунского каждое слово, каждый мотив может служить темой. Он полагает, что в отдельных случаях возможно предпочтение композиции проблемам тематики как «сознательное» задание «формального метода». Однако, согласно формалистическим принципам изучения литературы, «область поэтики», помимо метрики и сюжетосложения, обязательно включает «и поэтические темы», так называемое «содержание». И хотя Жирмунский употребляет по отношению к термину «содержание» сочетание «так называемое», перед читателем «Предисловия» – концепция целостного анализа литературного произведения. Отмечая достижения «формальной школы» в Европе и в России в работах Дибелиуса, Шкловского, Эйхенбаума, Жирмунский в то же время критикует стремление решать вопросы композиции «за счет вопросов тематики». Неприемлемо для Жирмунского и утверждение Шкловского: «Литературное произведение есть чистая форма».

Жирмунский различает функции слова в лирическом стихе и в прозе. Если в лирическом стихотворении слово подчинено «эстетическому заданию» по смыслу и технике и является элементом словесного искусства, то в прозе слово эстетически нейтрально и выполняет лишь тематические, смысловые, коммуникативные функции. Здесь Жирмунский противоречит себе: он готов признать «эстетически нейтральной» и тематику, т. е. содержание.

Жирмунский отмечает черты формализма в русском футуризме и указывает на различия в концепциях формализма у европейских и русских ученых. Так, для немецкого ученого Вальцеля (в его книге «Сравнительное изучение искусств», 1917) характерно стремление опереться не столько на лингвистику (подобно русским ученым), сколько на термины других искусств. Тем не менее для Жирмунского эти «новые методы» Вальцеля «существенны», так как могут «предохранить нашу молодую науку исторической и теоретической поэтики от узкого догматизма в научных вопросах». Как видно, для Жирмунского недостаточно одной лингвистики для разработки принципов изучения поэтического искусства».

Р.О. Якобсон (1896—1982) Известный русский, затем американский теоретик литературы и языка, один из основоположников русской «формальной школы». Именно с его активным участием в 1916 г. был создан ОПОЯЗ. В его исследовании «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» (написана в 1919 г.

и напечатана в 1921 г. в Праге) получили разработку основные принципы «формального метода». Первый из них – приоритет языка в поэтике литературы.

Якобсон прямо и решительно утверждает: «Поэзия есть язык в его поэтической функции». А между тем, говорит он, историки литературы «вместо науки о литературе» создают «конгломерат доморощенных дисциплин» – быт, психологию, политику, философию, историю. В результате предметом литературы оказывается «не литература, а литературность». Якобсон наносит здесь удар по широким научным принципам академического литературоведения, и прежде всего культурно-исторической школы. На самом же деле, по словам Якобсона, «если наука о литературе хочет стать наукой», она должна признать «прием» своим единственным «героем». В качестве образца он указывает на поэзию русского футуризма, явившегося «основоположником» поэзии «самовитого, самоценного слова» как «канонизированного обнаженного материала».

«Обновление» формы посредством разгрома и замены старых систем новыми и представляет, по Якобсону, историко-литературный процесс, его основную закономерность. Так, любой троп в форме «поэтического приема» может выйти в «художественную реальность», превратившись в «поэтический факт сюжетного построения». Выбор приемов, их систематизация – в том, что «иррациональное поэтическое построение» в символизме «оправдано» состоянием «мятущейся титанической души», «своевольным воображением поэта».

Таким образом, выдвигая принципы «формального метода», как видно, Якобсон выступает тем самым и как теоретик футуризма.

Якобсон считает, что «науке еще чужд вопрос времени и пространства как формах поэтического языка» и не следует насиловать язык, приспособлявая его к анализу «пространственно сосуществующих частей» произведения, которые выстраиваются в последовательной, хронологической системе.

«Литературное» же время, по Якобсону, анализируется в «приеме временного сдвига»: например, «временной сдвиг» в «Обломове» «оправдан сном героя». Анахронизмы, необычные слова, параллелизмы, ассоциации выступают средствами обновления языковых форм.

Тогда же, в 1919 г., Якобсон пишет небольшую статью «Футуристы» (напечатана в газете «Искусство» в том же году за подписью «Р.Я.»). Он пишет здесь о приемах «деформаций»: гипербола в литературе; светотень, зеркальность, утроение в «старой» живописи; «разложение цвета» у импрессионистов; карикатура в юморе и наконец «канонизация множественности точек зрения» у кубистов. У футуристов – картины-лозунги.

У кубистов прием «обнажается» без какого-либо «оправдания»: асимметрия, диссонанс становятся автономными, «идут в ход картон, дерево, жость». «Основная тенденция» в живописи – «расчленив момент движения» «на ряд отдельных статических элементов».

Манифест художников-футуристов: «У бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны». Если кубисты, по мнению Якобсона, «конструировали» картину исходя из простейших объектов – куба, конуса, шара, давая «примитив живописи», то футуристы «вводят в картину кривой конус, кривой цилиндр... разрушают стенки объемов». И кубизм, и футуризм используют прием «затрудненного восприятия», противопоставляя «автоматизму восприятия».

В том же 1919 г. в газете «Искусство» за подписью «Алягров» вышла заметка Jakobsona «Задачи художественной пропаганды». В это время он уже работал в различных советских структурах. Здесь он вновь выдвигает в качестве актуальной идею «деформации» старой формы, подкрепляя ее необходимостью «подлинно революционного художественного просвещения». Сторонники консервации старых форм, пишет Jakobson, «кричат о веротерпимости в искусстве, уподобляются ревнителям “чистой демократии”, принимающим, по выражению Ленина, формальное равенство за фактическое».

С лета 1920 г. Jakobson работал в советском постпредстве в Чехословакии и курсировал между Москвой и Прагой. Именно в это время, в 1920 г., в журнале «Художественная жизнь» за подписью «Р... Я.» была опубликована статья Jakobsona, посвященная вопросам живописи – «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)». Jakobson пишет здесь об экспрессионизме, под которым, как он говорит, в Европе понимают «все новинки в искусстве». Уже импрессионизм, характеризовавшийся как сближение с природой, вышел, по словам Jakobsona, «на колористику, обнажил мазок». Ван Гог уже «свободно» обращается с краской, происходит «эмансипация цвета». В экспрессионизме «канонизируется противоестественность», «отказ от правдоподобия». Jakobson защищает «новое» искусство от «белогвардейской травли», какую, по его мнению, представляет критическая статья И. Репина.

Еще одна статья этого периода – «Письма с Запада. Дада» (о дадаизме) была опубликована Jakobsonом под инициалами «Р.Я.» в 1921 г. в журнале «Вестник театра». Дадаизм (от фр.

dada – деревянная лошадка; детский лепет) – возникшее в 1915—1916 гг. во многих странах протестное течение в искусстве, основанное на бессистемном, случайном сочетании разнородных материалов и факторов; внациональный, внесоциальный, часто театрализованный эпатаж, вне традиции и вне будущего; безыдейность, эклектизм и пестрота «коктейля» заумности. По мнению Jakobsona, «дада» – второй после футуризма «вопль» против искусства. «Дада», говорит Jakobson, регулируется так называемыми «конструктивными законами»: «через ассонанс к установке на любое звукоотношение», затем «к объявлению счета из прачечной поэтическим произведением. Дальше буквы в произвольном порядке, наудачу настуканные на машинке, – стихи, мазки по холсту обмакнутого в краску ослиного хвостика – живопись». Поэмы из гласных, – музыка шумов. Афоризм лидера «дада» Т. Тиара: «Мы хотим, мы хотим, мы хотим... мочиться разными цветами».

«Дада зарождается среди космополитического месива», – заключает Jakobson. Западные новые выступления искусствоведов не сложились, по мнению Jakobsona, в направления: «Западный футуризм во всех своих разночтениях тщится стать художественным направлением (1001-ым)», – пишет он. Дадаизм – «один из бесчисленных измов», «параллельных релятивистским философиям текущего момента».

«Московский» период творчества Jakobsona (1915—1920) характеризуется его интересом к проблемам взаимодействия языка, литературы, живописи, общим проблемам искусства, как это можно заметить из приведенного выше анализа его работ этих лет. «Пражский» период творчества Jakobsona (1921—1922) характеризуется более зрелыми работами. Этот период открывается его содержательной, оригинальной статьей «О художественном реализме» (1921). Здесь предложена тонкая типология литературных направлений. Говоря о русском реализме XIX в., Jakobson предлагает в

качестве специфического различия направлений учитывать особенности деталей: «существенные» либо «несущественные». С его точки зрения, критерий «правдивости», применяемый к реализму, достаточно условен. Писателей гоголевской школы, полагает ученый, характеризует «уплотнение повествования образами, привлеченными по смежности, т. е. путь от собственного термина к метонимии и метафоре».

В «американский» период творчества Якобсоном созданы многочисленные труды по поэтике, славянским языкам, вопросам творчества Хлебникова, Пушкина, Маяковского, Пастернака.

В.В. Виноградов (1894/95 – 1969). Крупный русский ученый-филолог. Профессор МГУ, декан филологического факультета этого университета. Академик АН СССР, директор Института языкознания. Труды по теории языка и литературы, стилистике, поэтике. Первоначальные выступления в начале 1920-х годов в составе Московского лингвистического кружка, возникшего под влиянием ОПОЯЗа и так называемой «формальной школы». Работы 1920-х годов: «Стиль петербургской поэмы (Ф.М. Достоевского) “Двойник” (Опыт лингвистического анализа)» (1922), «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем “Жития протопопа Аввакума”» (1923), «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)» (1925), «Этюды о стиле Гоголя» (1926), «Проблема сказа в стилистике» (1926), «О построении теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений» (1927), «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский» (1929), «О художественной прозе» (1930). В этот период Виноградов рассматривает эволюцию языка как развитие различных структурных «систем». Работая над проблемами стиля, Виноградов приходит к идее стилистики текста и различных форм речевой стилистики. В его трудах вырабатывается идея единства русского литературного языка как системы. В этой системе необходимо и единство «приемов» использования языковых средств. «Стиль, – пишет Виноградов, – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения...»

Стиль речи, по Виноградову, – это «смысловое единство», возникающее в «синтезе» «элементов языка».

Ученый отвергает крайности литературоведческой и лингвистической точек зрения на проблему взаимодействия слова и образа, утверждая, что слово является «средством формирования образа», без фетишизации функций слова или образа. Его определение литературного произведения строго учитывает функцию словесных и внесловесных элементов: «Словесно-художественное произведение, – пишет он, – представляет собою воплощенную в формах языка и освещенную поэтическим сознанием автора картину своеобразного мира – субъективного или объективного (в зависимости от метода творчества)». Для Виноградова является недостаточным восходящее к «формализму 20-х годов» утверждение Якобсона, предложившего свести функцию поэтической речи к «сообщению».

Виноградов согласен с утверждением Тынянова о том, что художественная проза не безразлична к ритму. Для Виноградова неприемлем абстракционизм, как «поэзия без образов». Ученый согласен с Жирмунским, включившим в художественный стиль несловесные элементы: тему, композицию, образы. Язык художественной литературы, по Виноградову, не может быть «раскрыт» с помощью одних лингвистических приемов, как полагали футуристы и представители «формальной школы» Якобсон, Шкловский и

др. «Историческое изучение языка художественной литературы, – утверждает Виноградов, – нельзя отрывать от исследования социально-идеологически обусловленных и господствующих в ту или иную эпоху взглядов...»

Композиция художественного произведения для ученого не является автономной категорией: «В композиции художественного произведения, – пишет он, – динамически развертывающееся содержание раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи...»

Как видно, трактовка специфики структурных элементов языка и литературы у Виноградова почти с самого начала ОПОЯЗа неадекватна принципам «формальной школы», хотя в его творчестве приоритетными являются именно структурные элементы.

Г.О. Винокур (1896—1947). Известный русский лингвист, специалист по вопросам лексики, поэтического языка, культуры речи. Работы: «Культура языка» (1925), «О задачах истории языка» (1941).

Винокур пришел в науку через Московский лингвистический кружок, существовавший в 1915—1924 гг. параллельно ОПОЯЗу. Московский лингвистический кружок, участниками которого были студенты историко-филологического факультета МГУ, опекал академик Ф.Е. Корш, подготовивший устав кружка и представивший его во 2-м отделении Академии наук. Разрешение на образование кружка подписал академик А.А. Шахматов. Первым председателем избрали Якобсона. Винокур председательствовал в кружке в 1922—1923 гг.

К форме литературного произведения Винокур шел от лингвистики. Он полагал, что литературное произведение должно изучаться с лингвистических позиций, а поэтический язык, с его точки зрения, представляет собой смешение разнородных элементов. В поэтической речи, утверждает он, «не только оживляется все механическое, но и узаконяется произвольное, случайное из разных форм языка».

Как видно, по исходным позициям Винокур также причастен по своим взглядам к концепциям «формального метода».

Б. В. Томашевский (1890—1957). Российский ученый, теоретик литературы, исследователь русской классической литературы. Родился в Петербурге в дворянской семье. Образование получил за границей. Преподавал текстологию в Петроградском институте истории искусств (1921), затем в Институте русской литературы и Ленинградском университете. Участник издания «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова, «Словаря языка Пушкина», «Пушкинской энциклопедии». Его «Поэтика» выдержала несколько изданий.

В 1920-х годах Томашевский сблизился с ОПОЯЗом и подвергся гонениям как «формалист». Возникновение художественной литературы Томашевский относит к глубокой древности, к элементам ее, сопровождавшим трудовой процесс, похороны, игры. Дать одно определение литературы, которое учитывало бы все ее «формы», Томашевский считает «немыслимым». Однако же он отмечает прежде всего ее «словесный» характер: литературное произведение, пишет он, «такое словесное построение», в котором «монологическая» речь рассчитана на «всех интересующихся» и имеет «длительный интерес», в отличие от «диалога» двух собеседников. Область «нехудожественной литературы» (книги о политике, экономике, вообще научные сочинения) он называет «прозой», литературой, «соответствующей действительности». Художественная же литература, как считает Томашевский, лишь «подобна»

действительности, а на самом деле говорит «о вещах вымышленных». Томашевский рассматривает художественную литературу, или «поэзию», с «исторической» точки зрения, т. е. «в связи со средой, ее породившей», и с «теоретической» точки зрения, определяя степень ее соответствия «законам создания художественного произведения». Томашевский сохраняет наиболее продуктивные, с его точки зрения, способы изучения художественной литературы «формальной школы». Он изучает не столько «заказы своего времени», воплощенные в художественной литературе, сколько «мастерство исполнения этих заказов». «Мастерство» же для него реализуется в литературных «приемах». Науку о «функциях» литературных «приемов» он называет «поэтикой». Именно поэтике и посвящены основные труды Томашевского. Главным образом, это работы, связанные с творчеством конкретных русских писателей, особенно с творчеством Пушкина.

С «формальным методом» в его узком значении (понимаемом как автономный анализ вне социального контекста) Томашевский распрощался еще в 1925 г. в статье «Вместо некролога». Но и в дальнейшем он продолжал работать над проблемами художественной формы, используя свой опыт периода ОПОЯЗа. Сохранили значение его работы «Из пушкинских рукописей» (1934), «Издания стихотворных текстов [Пушкина]» (1934), «Поправки Пушкина к тексту “Евгения Онегина”» (1936), «Пушкин и французская литература» (1937), «Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы)» (1941), «К.Н. Батюшков. Стихотворения» (1948) и др.