

А.В. Багрий

**Формальный метод в
литературе**

Выпуск 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
А11

А11 **А.В. Багрий**
Формальный метод в литературе: Выпуск 1 / А.В. Багрий – М.: Книга
по Требованию, 2022. – 269 с.

ISBN 978-5-458-55622-4

ISBN 978-5-458-55622-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

с техническим критерием мастерства, который тоже однако индивидуальное проверяет общей единицей, ибо без сведения индивидуального к общему не было бы ни общения между людьми, ни мышления, ни поэзии" („Лит. и революция" М. 1923, с. 43—44). „Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественных психологических особенностей формы (ее экономность, стремительность, контрастность, гиперболичность и проч.) Отсюда, в свою очередь, открывается путь—один из путей—к мироощущению художника и облегчается подход ко вскрытию социальной обусловленности отдельного художника или целой художественной школы" (там же, стр. 120) „Продукты художественного творчества должны, в первую очередь, судиться по своим собственным законам, т. е. по законам искусства. Но только марксизм способен объяснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве, т. е. кто и почему пред'явил спрос на такие, а не иные художественные формы" (там же стр. 131*)

Некоторые из формалистов утверждают, что для историка литературы—марксиста необходимо признание формального метода, даже не в широком понимании его (в таком понимании он марксистами и не отрицается), а в „опоязовском, наиболее чистом." (Цейлин) По словам О. Брика:

*) А. Цейлин, Марксисты и формальный метод, Леф № 3, с. 114—130. Л. Троцкий, т. н. формальный метод, Литература и Рев. М. 1923. В. Данилов, К вопросу о социальной обусловленности лит. формы, Р. яз. в шк. 4, с. 35—41.

Сотрудник, Формальный метод и марксизм, Р. яз. в шк., 4. с. 25—35.

Переверзев, труды о Гоголе и Достоевского (сочетание марксистского освещения с формальным подходом к некот. литер. явлениям).

„Опояз“ отмежевывает свою работу от работы смежных научных дисциплин не для того, чтобы уйти от „мира сего“, а для того, чтобы во всей своей чистоте поставить и расширить ряд насущнейших проблем литературной деятельности человека.

„Опояз“ изучает законы поэтического производства...

Что дает „Опояз“ пролетарскому культстроительству?

1) Научную систему вместо хаотического накопления фактов и личных мнений.

2) Социальную расценку творческих лично-

На заседании Вольн. фил. ассоциации (Изв. ВЦИК 1922, № 292) группа „Опояз.“ утверждала, что единственный правильный путь в истории лит. и лит. критике—это изучение самого материала, данного в лит. произведении (т. н. формальный метод) и отвергала возможность каких бы то ни было социологических и психологических домыслов, не имеющих никакого отношения к литературе. „Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов“. Иванов-Разумник, Гизетти, Эрберг и др. не отрицали научности и плодотворности работ Опояза, отстаивали вместе с тем необходимость социологического и психологического подхода при изучении литературы, вскрытия интуиции и облика поэта, поскольку они отразились в его творчестве, предостерегали от эксцессов одного лишь морфологического подхода.

На диспуте о „Лефе“ 13 февр. 1923 г. в зале консерватории С. Третьяков остановился на вопросе, какой должна быть истинная критика. Критика не должна базироваться на критериях: мне это нравится, мне это не нравится. Должна играть не роль оценщика, а роль приемщика в производстве. Недалеко то время, когда во исполнение социального заказа поэты и писатели будут свои произвед. бросать пачками туда-то, на такие-то темы, столько-то. Роль критика тогда ограничится ролью приемщика. Понятно, для него необходимо будет знание материала, из которого литературное произведение строится, и знание приемов обработки этого материала.

стей вместо идолопоклоннического истолкования „языка богов“.

3) Познание законов производства вместо „мистического“ проникновения в „тайны“ творчества.

„Опояз“—лучший воспитатель литературной пролетарской молодежи... „Опояз“ придет на помощь пролетарскому творчеству... точными техническими знаниями приемов современного поэтического творчества. „Опояз“—могильщик поэтической идеалистики. Т. Н. Формальный метод, Леф, № 1, стр. 213-215).

А. Цейтлин, в результате своей апологии форм. метода „в наиболее чистом виде“ приходит к выводу, что, изучив стиль художественного произведения, как произведения искусства, мы затем должны осмыслить его социологически (Леф., № 3, с 114—130).

Львов-Рогачевский, критик-марксист, рекомендует при изучении литературы сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы; знакомиться не только с идеологией художника, связанного с классом, но и с теми приемами и средствами, пользуясь которыми художник преобразует явления действительности в „перл создания“ в художественных произведениях (Нов. р. лит., 1922, стр. 297).

Под историей литературы**) мы понимаем научную дисциплину, исследующую лит. явления в их исторической последовательности и имеющую целью дать в результате картину развития лит. форм (видов и жанров). „Историк литературы, по

**) См. попытку установить понятия литературы, словесности, поэзии в ст. А. А. Смирнова, „Пути и задачи науки о литературе“, „Лит. мысль“, II, II, 1928, стр. 91—109.

выражению ак. В. Н. Перетца, имеет своей задачей не воссоздание действительной жизни прошлого, а воссоздание картины смен литературных вкусов и направлений, „чередование литературных спросов и предложений“ (Веселовский). Он изучает не действительно свершившиеся поступки живых людей, запечатленные для потомства в актах и документах, а жизнь, претворенную фантазией поэта, отраженную в понимании творцов произведений литературы“. („Кр. очерк методологии ист. р. лит.“ П. 1922, стр. 10), иначе говоря, изучает формы, в которые отливается поэтическое творчество. „Под формой мы разумею ту сторону литературного произведения, которая как и форма в искусстве, воспринимается нами непосредственно, интуитивно, не требует логической оценки. Слово есть неизбежная форма словесного творчества и восприятия. Но поэтическим словом будет то, которое обладает действенностью, которое внушает нам образы, живые и убедительные, независимо от оценки их нашим суждением. Без определенного стиля, выражающего поэтическое сознание индивидуума и эпохи, без известных условий композиции поэтическое творчество немыслимо“ (В. Н. Перетц, от культ. истории к ист. поэтике. Сб. памяти А. Н. Веселовского, П. 1921, стр. 40-42). „Социальная роль поэта, говорит один из представителей группы „Опояз“, не может быть понята из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законов их исторического развития... Работа поэта начинается с обработки темы, с нахождения для нее соответствующей словесной формы. Изучать поэзию—значить изучать законы этой словесной обработки. История

поэзии—история развития словесного оформления... („Леф“ № 1)

Почему пользовались поэты в обработке тем именно этими, а не другими приемами, чем вызвано появление нового приема, как отмирает старый—все это подлежит самому тщательному исследованию научной поэтики

Поэтика-учение о методах и приемах словесного творчества-извлекает из отдельных произведений или циклов их общие правила, которым подчиняется поэтическое творчество, или которые были в ходу в определенную эпоху, и приводит их в систему. Из общей поэтики (статья А. Белецкого „В мастерск. художника слова“—зтюд из этой общей части)—выделилась и развилась в последнее время часть, изучающая приемы стихотворчества. Иногда эту часть и называют „поэтикой“, что, конечно, неправильно, так как стиховедением не исчерпывается содержание поэтики, включающей области и художественной прозы и драмы. На грани истории литературы и поэтики стоит историческая поэтика, которая подбирает историко-литературный материал в группы, наиболее удобные для извлечения из них каких либо общих теоретических выводов. Историческая поэтика является, таким образом, дисциплиной подсобной как для теоретической поэтики, так и для истории литературы, так как служит для наиболее показательного уяснения развития литературных видов и форм.—Объяснить художественное значение приемов стиля поэта, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет, по мнению В. М. Жирмунского, задачу теоретической поэтики. „Необходимо не только описать и систематизировать приемы („морфология“), но также указать их важнейшие стилистические функции в типологически наиболее су-

ственных группах поэтических произведений." В свою очередь, поэтика историческая должна установить их генезис в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии. („Задачи поэтики“).

Несомненно, истоков формального метода в настоящем его выражении следует искать в научной деятельности Потебни и Веселовского.*) Современные историки и теоретики литературы все время в своих трудах имеют их в виду. Этот интерес сказывается и в появлении ряда статей и книг, подводящих итоги их деятельности и связывающих ее с литературной современностью. „Формалисты“ утверждающие что „литературное произведение есть чистая форма“ (В. Шкловский), повторяют общее положение эстетики, применимое ко всем видам искусства (ср. „Современные вопросы эстетики“ проф. Лейпц. ун-та Фолькельта, 1900 „искусство есть мир чистой формы“, 73 стр.), а по отношению к словесным произведениям положение теории Потебни, который рассматривал их с трёх сторон: внешней формы, формы внутренней и содержания, которыми определяется самое слово. Как внешняя форма слова есть сочетание звуков, так внешняя форма произведения есть совокупность приемов, выработанных словесным искусством и представляющих „технические возможности времени“ (Шкловский). Внешняя форма словесного построения вызывает в читателе, прежде всего, осмысление ближайшего содержания или фабулы произведения, что Потебня относит к внутренней форме подобно тому, как внутренняя

*) Конечно, наблюдается и значительное влияние на современных русских историков и теоретиков литературы западно-европейских трудов по ист. и теории литературы и по общей эстетике.

форма слова есть ближайшее его этимологическое значение... Полное восприятие произведения достигается посредством выработки содержания, создаваемого путем субъективного переживания внешней и внутренней формы. в процессе, подобном творческому переживанию автора" (Р. яз. в иск., в 4, с. 36). В статье "Потебня" ("Поэтика", Сб. по теории поэтич. яз. 1919, П. с. 3—6) Викт. Шкловский излагает вкратце теорию Потебни и вносит в нее свои коррективы. Способность одного и того же слова связываться чрез внутреннюю форму с разными вещами, принимать новые значения Потебня назвал символичностью слова. Для обозначения какой-нибудь вещи берут слово, до этого существовавшее; содержание этого слова (значение его) должно иметь что-нибудь общее с одним из признаков называемой вещи. Таким образом слово расширяет свое значение при посредстве образа. Образ же, по теории Потебни, принадлежит исключительно поэзии; символичность слова равна его поэтичности. Символизм языка может быть назван его поэтичностью. В искусстве ценна символичность образов, многозначимость их. Отсюда-задача искусства определяется созданием символов, объединяющих своей формулой многообразие вещей. По мнению Шкловского, образность не равна поэтичности. Невсякое символическое употребление слова обязательно сопровождается возникновением поэтического образа и, с другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле, могут составлять поэтическое произведение: Носителями „поэтичности“ могут быть и ритм и звуки произведения. Образность не есть отличие поэтического языка от прозаического, это отличие заключается в определенной ощутимости (акустической, произносительной или семасиологической)

построения поэтического языка. Образное мышление свойственно и прозе. Мысля образ, как аллерию, иносказание, Потебня так определяет вопрос об отношении образа к „об'ясняемому": 1) „Образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим, постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых, 2) Образ есть нечто более простое и ясное, чем об'ясняемое": так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем об'яснимое им. „Этого долга", по мнению Шкловского, не исполняют Тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, Гоголевское сравнение неба с ризами господа и Шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью.

Этому принципу экономии творческих сил поэтического языка, В. Шкловский в другой статье того же сборника („Искусство, как прием") противопоставляет свое определение цели искусства, как желания дать ощущение вещи как видение а не как узнавание; основной прием искусства есть прием „остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен. Цель образа Шкловский видит не в приближении значения к нашему пониманию, а в создании особого восприятия предмета. А. Потебня оставил в стороне вопросы ритма и звука при определении сущности поэзии. Он думал, что поэтичность слова не сказывается в его звуках, что внешняя форма может быть совершенно не принята во внимание при определении сущности поэзии. Между тем, — говорит, Шкловский, — этот вывод явно

противоречит фактам. Система Потебни, с ее посылкой: образность равна поэтичности, оказалась стоятельной только в басне и пословице, где образы и в самом деле оказались „способом мышления“. Но того, что присуще басням и пословицам, нельзя было отметить во всей поэзии; система в целом оказалась нежизнеспособной, поэтому остальная часть труда Потебни осталась неразработанной.

Создание научной поэтики, думает автор, должно быть начато с фактического признания существования „прозаического“ и „поэтического“ языка, законы которых различны, и с анализа этих различий. Метод, указанный в трудах Потебни, — сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, получил большое применение у современных теоретиков литературы.

В сборнике „Памяти ак. А. Н. Веселовского“ (П. 1921) ак. В. Н. Перетц в статье „От литературной истории к исторической поэтике“ подводит итоги деятельности Веселовского: „с 1890 годов Веселовского более всего интересует „эволюция поэтического сознания и его форм.“ С этого времени вопросы поэтики занимают, главным образом, его внимание, и на первом месте ставит он изучение „поэтического языка“, пытаясь проникнуть в сущность его суггестирующей тайны. „Поэтический язык состоит из формул, которые в течение времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию“, „и мы приучаемся соединять со словом вообще ряд известных представлений об объекте“. „Это—дело векового предания—безсознательно сложившейся условности“... „Поэтические формулы—это нервные узлы, прикосно-

вание к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном—более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации“. (Соч. I. 475). Отсюда необходимый вывод о неотложности изучения форм, в которых отливается поэтическое творчество.

Историю этой „формальной стороны и замыслил написать Веселовский, придя к идее, что в поэзии, как и вообще в искусстве, важно не „что“ а „как“, что история литературы имеет своим предметом исследование не этого „что“ (т. е. мысли, содержания), а как (форм и их чередования). Отсюда вытекает ряд работ Веселовского, посвященных истории эпитета, метафоры, отдельных образов, мотивов, символов, наконец—сюжетов...

И даже для непризванного ученого, не для специалиста—ясно, что после его трудов—уже невозможен возврат к эпохе до научного трактования литературных явлений.

В русской науке—до Веселовского на явления литературные смотрели или как на объект эстетической критики, или—как на исторический и церковно-исторический материал. Он первый подошел к произведениям словесного творчества как к явлениям, которые надо изучать соответственно их значению; с него началась у нас самостоятельная жизнь истории литературы, как науки самодовлеющей, со своими специальными задачами.

Созданная же им схема „Исторической поэтики“, задачею которой Веселовский считал „определить роль и границы предания в процессе личного творчества“,—еще долго будет оплодотворять своими идеями тех, кто пожелает теорети-