

5069

42204-6

70.

„КНИЖНЫЙ УГОЛ“

КРИТИКА — БИБЛИОГРАФИЯ
ХРОНИКА.

~~46-8 И.И.~~

8

ПЕТРОГРАД.
1922.



„КНИЖНЫЙ УГОЛ“

под ред. Виктора Ховина.

№ 8.

СОДЕРЖАНИЕ:

Виктор Ховин. Безответные вопросы.

В. В. Розанов. Странное разделение.

✓ Б. Эйхенбаум. «Методы и подходы».

Виктор Шкловский. Письмо к Роману Якобсону.

Владимир Шкловский. От литературного письма к фельетону.

Виктор Ховин. «Смонтированная» поэтика.

✓ Б. Эйхенбаум. 5—100.

Ю. Ван-Везен. Записки о Западной Литературе.

Лев Лунц. Цех поэтов.

Рецензии Льва Якубинского и Виктора Шкловского.

Библиография.

БИБЛИОТЕКА
Академии Наук
СССР

„Смонтированная“ поэтика.

Форма или содержание?

— Таков вековечный, но пока безответный, вопрос эстетики.

Одни клянутся, что содержание, другие божатся, что форма. Но оба ответа одинаково неудовлетворительны, и обе эстетики—и эстетика формы, и эстетика содержания—в одинаковой степени полны противоречий и совсем очевидных нелепостей.

Впрочем, есть и третий ответ: русская символическая школа, возглавляемая Вяч. Ивановым и Андр. Белым, в «Трудах и Днях» возражала против самого противопоставления формы содержанию и утверждала, что ими, символической школой, вопрос благополучно разрешен, ибо одно определяется другим или, вернее, и то, и другое определяется третьим — мироощущением художника (конечно, если мироощущение «символическое»).

Но последнее разрешение вопроса окончательно скомпрометировано самими же символистами, так как искусство их отнюдь не являет примирения этих двух «стихий» и давно раздавлено тяжестью «символического» мироощущения.

Русское искусство преимущественно жило эстетикой содержания; впрочем, не только жило, но живет и до последнего времени: стоит только прочесть какой-нибудь «Вестник Литературы», чтобы убедиться в том, что в обороте еще эта одряхлевшая традиция русской критики, что жив этот жалкий, «благородный» и наивный волапюк, что допустимы еще плоские

присказки, которыми заканчивалось большинство российских «критических» статей о художестве, — присказки о светлом или каком ином мире святых или каких иных идеалов.

Но «Вестники Литературы» нынче в серьезный счет не идут.

Эстетика формы — вот козырная карта нашего времени, вот всеобщее увлечение и пишущих, и читающих.

Недаром формальный принцип осилил и нераздельно царствует в опустошенных душах нашего опустошенного века.

Он так нетребователен и так доступен, этот формальный принцип.

И это он открыл эти бесконечные студии, в которых плодится бесчисленный рой недаровитых, набивших руку поэтов, но потерянных для жизни, зараженных пошлым олимпийством и пороками жалкого профессионализма человеческих душ.

И это он превратил читателей в «любителей», «собирателей», «коллекционеров» и чорт его знает еще во что, это он исказил неискушенные читательские сердца в «ценителей прекрасного», в литературных гурманов, с такой тупой прямолинейностью, с таким узкоколым самодовольством говорящих о ритме и метрике, об ассонансах и диссонансах и еще о многом, с такой непосредственной грацией применяющих к искусству терминологию, употребляемую ими в ювелирных мастерских и перчаточных магазинах.

Вот теперь с легкой руки Виктора Шкловского и иже с ним, руководимых тем же принципом, создаются и теоретики поэзии, ученые от литературы.

Я отбрасываю сейчас и личные достоинства Виктора Шкловского, и умение его сказать острое слово и им резко и ярко определить нужное ему, а говорю только о методологии его, о «науке», им создаваемой.

В книге о Розанове пытается он доказать, что «душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма, а содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов».

Но я уж писал однажды в другом месте, что вместо книги о Розанове у Шкловского и получилась только сумма плоских констатирований и бесплодных открытий, что помимо сомнительных аналогий, что вот у Сервантеса так же и у Стерна то же, о Розанове ровно ничего не сказано кроме пустого и очевидного утверждения, что «темы кухонные», или «что я постараюсь доказать, что три книги Розанова произведение литературное».

Я понимаю, что заставило Виктора Шкловского обратиться к Розанову, я понимаю его скрытое желание этот современный, живой, текучий материал победоносно оседлать своим методом.

Но недаром книга о Розанове — самая неудачная из книг Шкловского.

Живой еще в нашем сознании и остро переживаемый нами писатель не мог поддаться методологическим манипуляциям Виктора Шкловского.

Последнего здесь ждала явная и откровенная неудача.

Работа над давно мертвым для нас материалом, работа над ничем не говорящим нам писателем, блуждание в тех дебрях, куда мы сами уже не загляды-

ваем, где нам нужен хоть какой-нибудь гид (если мы по увлечению историзмом заглянем в эти дебри), чтобы как-нибудь и поскорей выбраться на вольный воздух современности, — вот стихия методологии Шкловского.

И потому книга его о Тристраме Шенди или о Дон-Кихоте несомненно удачнее, поскольку удачнее скрывает он в них бессилие своего метода или поскольку вернее, безразличен читателю самый материал, подвергающийся методологическому исследованию.

«Формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой», — таков главный тезис этих книг (как будто бы кроме художественной закономерности и бытовой мотивировки ничего третьего и быть не может).

И вот начинаются мытарства методолога по лишенным всякого интереса и всякого смысла цитатам и наблюдениям:

«Посвящение попало на 25 стр...»

«Также необычайно поставлено предисловие. Оно занимает около печатного листа, но не в начале книги, а в главе 64, с страницы 182 по 192...»

«Но венец всяких перестановок это то, что в «Тристраме» переставлены даже главы: главы 297 и 298 стоят после 304...»

«Как материал для развертывания в первой части взято описание рождения Тристрама. Это описание занимает 267 стр...»

«Но вот, наконец, на стр. 99 дядя Тоби может кончить то действие, которое начал на стр. 67...»

И т. д., и т. д.

Целая уйма таких «статистических» наблюдений. А потом цитаты. Цитаты без конца... Если бы Виктор Шкловский не воскликнул с горечью: «к сожалению не могу переписать всего Стерна». Еще бы.

Но это был бы самый подлинный и безошибочный прием новой поэтики, ибо один из значительных недостатков разбираемой методологии, это—очевидность ее «открытий» и, увы, несомненная неоспоримость их.

Впрочем, я был бы несправедлив, если бы скрыл, что, конечно, большинство и этих констатирований, и цитат, и перечислений служат материалом для тех или иных выводов, имеющих конечной целью основной вывод, «что в искусстве нет содержания», «а формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не бытовой мотивировкой».

Приведу пример такого вывода:

...«Искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения».

«Конечно, внежалостен и Стерн. Привожу пример. У старшего Шенди умер его сын Бобби в тот самый момент, когда отец колебался, употребить ли доставшиеся ему случайно деньги на отправку сына за границу, или же употребить их на улучшение имения.

«Стр. 313... «мой дядя Тоби читал вполголоса письмо

он отправился! промолвил мой дядя Тоби. Куда? Кто? вскричал мой отец. — Мой племянник, сказал дядя Тоби. — Как? Без позволения, без денег, без воспитателя? восклицал мой отец в недоумении, — нет, мой дорогой брат: он умер, сказал мой дядя Тоби».

«Здесь смерть использована Стерном для создания недоразумения, очень обычного в построении, когда двое разговаривающих говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же» *).

И в подтверждение приводит новый пример — разговор городничего с Хлестаковым и потом второй — из «Горе от ума»:

Загорецкий.

Нет, Чацкий произвел всю эту кутерьму.

Графиня-бабушка.

Как? Чацкого кто свел в тюрьму?

И т. д.

Но сколько еще аналогий могло бы быть приведено этому неоспоримому наблюдению, что «здесь использовано недоразумение... когда двое разговаривающих говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же...»

Даже в «Войне и Мир» в сцене сражения, когда Толстой «развертывает деталь жующего влажного рта», этот всегда торжествующий метод победоносно уловляет хитрую механику художественной закономерности, ибо здесь тоже, конечно, «прием», который состоит в том, что «писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции».

— Дай-ка,—думал про себя Толстой, или если не сам Толстой, то она, художественная закономерность,—разверну-ка я деталь жующего влажного рта, это так изменяет обычные пропорции».

*) Виктор Шкловский. «Тристрам Шенди».

И развернул.

И получилась «Война и Мир»...

Бери любое произведение, любую главу, любую фразу и с глубокомыслием, достойным лучшей участи, скажи: здесь все закономерно.

Способ доказательств?

О, он очень прост.

В «Тристраме Шенди» *переставлены* главы, 297 и 298 стоят после 304, это — прием, «прием *перестановки* глав».

В Болдинских побасенках Пушкина, а именно в «Выстреле» Шкловский констатирует тот же прием перестановки глав, ибо части даны в нем в такой последовательности II—I—III...

Ну и?...

И больше ничего, за исключением разве мудрой цитаты из самого Стерна, весьма неосмотрительно приведенной Виктором Шкловским:

«Единственно чего я желаю, это—дать свету маленький урок, пусть он не мешает людям рассказывать свои повести по своему...»

Я чувствую сбивчивость и, быть может, отсутствие последовательности и цельности в моих критических суждениях, потому что, подобно Шкловскому, который говорит это о Стерне, я могу сказать о нем: «к сожалению, не могу переписать всего Шкловского». Только прочтя всю книгу его, можно убедиться в том, что о самой книге ничего общего не скажешь, ибо сама книга—совокупность или совсем очевидных наблюдений, или наблюдений, требующих и затраты громадного внимания и громадной усидчивости, но от этого ничего ни выигрывающих ни в своем смысле,

ни в своем значении; но и из тех и из других бессилие самого метода не в состоянии сделать никаких обобщений, ибо самые наблюдения, взятые в таком аспекте, к этому никакого материала не дают.

И потому в книге о Розанове нет Розанова, так же, как в другой нет Стерна и как в книге о Дон-Кихоте нет Дон-Кихота.

А главное—таких книг может быть написано десятки, сотни, тысячи.

Всяким и всеми.

(Если отбросить, конечно, яркую индивидуальность Виктора Шкловского, которая все же ни в какой мере не может оправдать или скрасить бессилие самого метода).

И обо всем одинаково.

И о Толстом, и о Вл. Ленском, о Достоевском и о Грине, и о Шекспире, и об Аверченко. И значительность Толстого совпадет с значительностью Ленского, а любой Аверченко превзойдет любого Шекспира изобретательностью своей в «смонтировании анекдота», в перестановке глав и пр.

И для меня разгадка безнадежности попыток этой обреченной методологии полностью в этой цитате из Стерна:

«Пусть не мешают *людям* рассказывать *свои* повести по *своему*...»

Правда, произнесенной с моими интонациями. Однако, все же я готов признать значительность «приема» в творчестве, я готов призадуматься над характером «смонтирования» анекдота, я готов поверить в осмысленность методологии Виктора Шкловского, если только признают, что все эти внешние

моменты художественного творчества суть выразители чего-то иного и более значительного. Если признают, что восходят они к тем «людям», которые рассказывают «свои» повести по «своему».

Если в этом по «своему» заключается не жалкое разнообразие приемов и методов творчества, а если эти приемы и методы—знаки и выразители того, что назвал бы я творческим темпераментом художника, тогда, быть может, и некоторые констатирования Виктора Шкловского приобретут иную, но свою несомненную значительность.

В творческом темпераменте разрешится спор и формы, и содержания.

Это не какое-нибудь «символическое мироощущение» и не какое-нибудь иное мироощущение, замыкающее творчество в систему логических понятий или в систему «мистических» прозрений, обрекающее искусство на доказательство истины или на подтверждение какого-то мистического опыта.

Творческий темперамент это — некая актуальная сущность, это—действенная тенденция, это—волевое устремление художника. Им определяется и содержание, и форма.

И только тогда, когда подойдем мы к этой «психической стихии» художника, только тогда найдем мы истоки и формы, и содержания его творчества.

Только тогда «стилистические приемы» художественного произведения приобретут подлинную свою значительность, и станет для нас ясным особый смысл этих приемов, особый смысл и сходства, и разности их у разных художников.

И только тогда поймем мы, почему большие

поэты не учились в студиях, а выученики студий не обязательно становятся [большими [поэтами, или обязательно не становятся ими.

А главное—только тогда искусству будет возвращена его подлинная роль в мире, его действительная сущность, его актуальность, и будут разбиты предрассудки одинаково и об его морализирующей роли— об ученичестве читателя—и об его нейтрализующем активность читательского сознания значении— о бездейственном созерцании.

Впрочем, на эту тему потом подробнее.

Виктор Ховин.
